Міністерство культури та інформаційної політики України

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЛІ ЯНЬЛУН

УДК 78.441
78.21

ДИСЕРТАЦІЯ

ПЕРЕТВОРЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ТА СВІТОВИХ ТЕНДЕНЦІЙ В РОЗВИТКУ КИТАЙСЬКОЇ СКРИПКОВОЇ МУЗИКИ НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ МА СІЦОНГА

Спеціальність: 17.00.03 - музичне мистецтво
02 –Культура та мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Лі Яньлун

Науковий керівник:
Назар Лілія Йосифівна
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри історії музики
ЛНМА ім.М.Лисенка

Львів – 2021

АНОТАЦІЯ

Лі Яньлун. Перетворення національних та світових тенденцій в розвитку китайської скрипкової музики на прикладі творчості Ма Сіцонга. - Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 “Музичне мистецтво”. - Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Міністерство культури та інформаційної політики України. - Львів, 2021.

Дисертація досліджує міжкультурну взаємодію Сходу-Заходу в аспекті музичного окциденталізму на прикладі творчості Ма Сіцонга як представника китайського скрипкового мистецтва. Простежуються шляхи адаптації європейської скрипки в Китаї та формування національної скрипкової школи у XX столітті, одним із засновників якої був видатний скрипаль-віртуоз, композитор, культурний та громадський діяч Ма Сіцонг, засновник багатьох жанрів (Концерт для скрипки з оркестром та Концерт для 2-х скрипок з оркестром, програмних Сюїт, Рондо, Поеми, Рапсодії, Сонати для 2-х скрипок solo) у китайській скрипковій музиці. Вперше всі періоди творчості митця (європейсько-китайсько-американський) рівноцінно розглядаються відповідно до етапів розвитку китайської музичної культури. Відтворюється повна картина стилістичної динаміки та визначаються пріоритети жанрової парадигми завдяки аналітичним спостереженням за всіма скрипковими творами художника, включаючи маловідомі та нещодавно відкриті діаспорні опуси (Тайванські сюїти, Концерт для двох скрипок та оркестру, Рондо № 3, № 4 та Соната для двох скрипок solo), в яких спостерігається одночасна орієнтація на культуру своїх предків та новонабутої країни. Провідні образно-художні концептосфери відповідають основним типам програмних векторів із втіленням музичних особливостей китайської та інших етнолокальних культур Сходу: монгольської (Суйюань-сюїта), тибетська (Тибет-поема), уйгурська (Сінцзянь-рапсодія), тайванська (Amei, Gaoshan Suite).

У дослідженнях міжкультурного діалогу в сучасному глобалізованому світі існує чимало проблемних зон, пов’язаних з дихотомією Схід-Захід. З виходом на

арену багатьох азійських культур, що заявили про свої права, демонструючи своєрідність власних автентичних етно-традицій, відбувається процес адаптації досягнень європейської класичної академічної музики, що виявляє напротивагу орієнталізму окцидентальні тенденції щодо засвоєння і перетворення великого світового досвіду в різних царинах культури. Володіючи багатими автентичними традиціями в струнно-смичковому мистецтві (родина народних струнно-смичкових ерху), китайська музична культура ввібрала в своє лоно європейську скрипку, яка набула популярності в Китаї впродовж XX ст., витворивши своєрідну виконавсько-композиторську школу. Серед її представників – постать віртуоза-виконавця, композитора, педагога, громадсько-культурного діяча Ма Сіцонга (1912–1987) посідає особливо заслужене і почесне місце.

Перший китаєць, який здобув фахову скрипкову освіту в Європі як скрипаль і композитор (Паризька консерваторія), Ма Сіцонг запроваджує в Китаї сольні публічні концерти та гастрольні тури, відкриває низку консерваторій, стає основоположником національної скрипкової школи. Родоначальник багатьох жанрів у китайській скрипковій музиці, працював і в жанрах камерної (тріо, квартети, квінтет), фортепіанної (програмні цикли, концерт, сонати) музики, є автором віолончельного концерту, двох симфоній, численних романсів, хорів, кантат, опери, балету, кіномузики. «Ностальгія» зі скрипкової Суйюань-сюїти стала однією з музичних емблем Китаю.

Композиторська, виконавська, педагогічна, культурно-громадська діяльність Ма Сіцонга в Китаї сягає свого апогею в 1950-х, коли, йменуючи «королем китайської скрипки», йому доручають представляти національну музику на міжнародній арені («Pražské Yaro» в Чехословаччині (1951), член журі Першого Міжнародного конкурсу ім. П. Чайковського (1958) разом з Є. Цимбалістим і Д. Ойстрахом, які високо цінували Ма Сіцонга). Та події культурної революції обертаються ув’язненням і еміграцією до США, а музика композитора замовчується на батьківщині. З ініціативи світової культурної громадськості відбулася реабілітація митця (1987), був відкритий музей Ма Сіцонґа в Гуанчжоу (2002), китайський уряд провів церемонію повернення останків в рідне місто Хайфен (2007).

Почалася публікація нот, листів, записів. Твори останнього періоду, серед яких чимало знакових скрипкових композицій, щойно входять в музичний простір Китаю, який лише в XXI ст. почав заново відкривати для себе цінність музики композитора.

В контексті взаємодії світових та національних традицій у скрипковій музиці Китаю творчість Ма Сіцонґа, пронизана впливами К. Дебюссі, М. Равеля, Ф. Крейслєра, С. Прокоф'єва, Б. Бартока, І. Стравінського, американських мінімалістів з міцною опорою на китайську народну музику, демонструє синтез інтегративних та націоцентристських тенденцій. З огляду на стилістику музичної мови, життєвий і творчий шлях (європейський-китайський-американський періоди, які наразі комплексно не розглядалися) скрипкова музика Ма Сіцонга становить незаперечний науковий інтерес, заслуговує на ґрунтовне та всебічне вивчення.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в українському музикознавстві вперше висвітлено проблематику становлення східного музичного мистецтва окцидентального напрямку на прикладі китайської скрипкової музики; здійснено історичний дискурс адаптації європейської скрипки та її поширення в інструментальній культурі Китаю. Також визначено роль Ма Сіцонга як провідного діяча національної музичної культури на різних етапах розвитку китайської скрипкової музики впродовж XX ст., в тому – і у еміграційний, що співпадає з добою «нової хвилі» періоду відкритості. Відтворено повноцінну картину стилевої еволюції за рахунок аналітичних спостережень над усіма відомими скрипковими опусами митця, між якими вперше розглянено тайванські Амей- та Гаошан-сюїти, Концерт для 2-х скрипок з оркестром, Рондо №№ 3–4, Сонати № 3 для скрипки і фортепіано та для 2-х скрипок solo. Основні концептосфери програмних скрипкових творів Ма Сіцонга (лірико-пейзажна, жанрово-побутова, релігійно-обрядова, епічна) поєднані з втіленням рис етнолокальних культур Сходу (монгольської, тибетської, уйгурської, тайванської). З огляду на життєвий та творчий шлях композитора, з'ясовано особливості схрещення доеміграційного та діаспорного типів світогляду на прикладі

непрограмних скрипкових композицій: рондо, концертів, сонат. Простежено рівні кореспонденції з художньо-естетичними напрямками (імпресіонізм, символізм, неофольклоризм, урбанізм, експресіонізм, а також нео-архаїкою, примітивним наївом, мінімалізмом, зумовлених зустрічним рухом Сходу і Заходу) та композиторськими техніками XX ст. (метро-ритмічна комбінаторика, модальність, сонористика, поліладовість, атоналізм тощо). Виявлено особливості втілення етно-характерних елементів автентичної традиції в плані технології органічного поєднання національних кодів з академічною музичною мовою, при збереженні численних традиційних культурних факторів. Розкрито характерні особливості технічно-виразового комплексу скрипкових композицій Ма Сіцонга через оригінальне використання тембрів, штрихів традиційних інструментів чи імітації їх звучань в плані оновлення і збагачення можливостей академічного скрипкового виконавства.

Охарактеризовано образно-художню семантику скрипкової музики Ма Сіцонга як відображення синтезу східно-західних тенденцій китайського скрипкового мистецтва у просторі світової музичної культури. Теоретичне значення дисертації полягає в можливості подальших наукових досліджень скрипкової музики різних етнолокальних культур як специфічного феномену діалогу Сходу (національних) та Заходу (універсальних) парадигм в контексті світової музичної культури. Дисертант вперше піднімає проблематику типологізації міжкультурних взаємовідносин двостороннього плану: і під знаком екзотизму-орієнталізму як вектора західної культури щодо Сходу, і в аспекті зустрічного руху входження митців – представників східної культури (на прикладі скрипкової музики Ма Сіцонга) до Заходу, вносить нові історично-мистецькі дані про китайську скрипкову музику XX ст.. Створено корпус аналітичних матеріалів комплексного дослідження скрипкових творів Ма Сіцонга різних жанрів європейського-китайського-американського періодів в контексті естетично-стильових вимірів музики XX ст. з урахуванням сучасних тенденцій технічно-виконавських особливостей у синтезі національних та світових чинників.

Ключові слова: діалог Схід-Захід, музичний окциденталізм, Ма Сіцонг,

скрипкова музика Китаю, скрипкова творчість Ма Сіцонга.

SUMMARY

Li Yanlong. Transformation of national and world trends in the development of Chinese violin music on the example of Ma Sicong's creativity. – Manuscript.

Dissertation for the degree of Candidate of Arts (Doctor of Philosophy) in specialty 17.00.03 – «Musical Art». The Mykola Lysenko Lviv National Academy of Music. Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Lviv, 2021.

The dissertation examines the intercultural interaction of the East-West in the aspect of musical Occidentalism on the example of Ma Sicong's creativity as a representative of Chinese violin art. Traceable the ways of adaptation of the European violin in China and the formation of the national violin school in the twentieth century, one of the founders of which was a prominent violin virtuoso, composer, cultural and public figure Ma Sicong, the founder of many genres (Violin Concerto with Orchestra and Concerto for 2 Violins and Orchestra, Software Suite, Rondo, Poem, Rhapsody, Sonatas for 2 Violins solo) in Chinese violin music. For the first time, all periods of the artist's work (European – Chinese – American) are equally considered in accordance with the stages of development of Chinese musical culture. A full picture of stylistic dynamics is reproduced and the priorities of genre paradigm are determined due to analytical observations on all violin works of the artist, including little-known and newly discovered diasporic opuses (Taiwanese Suites, Concerto for two violins and orchestra, Rondo № 3, Rondo № 4 and Sonata for two violins solo), in which is presented a simultaneous focus on the culture of their ancestors and the newly acquired country. Leading figurative-artistic concepto-spheres correspond to the main types of programme thematic with the embodiment of musical features of Chinese and other ethno-local cultures of the East: Mongolian (Suiyuan-Suite), Tibetan (Tibet-Poem), Uighur (Xinjiang Rhapsody), Taiwanese (Amei-Suite, Gaoshan-Suite).

In studies of intercultural dialogue in today's globalized world, there are many problem zones associated with the East-West dichotomy. In parallel with access to the arena of lots of Asian cultures that have claimed their rights, demonstrating originality

of their own authentic ethno-traditions, the process of adapting achievements takes place European classical academic music, showing opposition to orientalism occidental trends in the assimilation and transformation of great world experience into different areas of culture. Prossessing rich authentic traditions in string bow art (family of folk string-bow erhu), Chinese musical culture absorbed the European violin, which gained popularity in China during the twentieth century, having performed a kind of performance and composer school. Among her representatives - figure of virtuoso-performer, composer, teacher, public cultural figure Ma Sicong (1912-1987) holds a particularly honored and honorable place. The first Chinese which received a professional violin education in Europe as a violinist and composer (Paris Conservatory), Ma Sicong introduced public solo concerts and tour tours in China, also opened a number of conservatories, became the founder of national violin school. The ancestor of many genres in Chinese violin music, he also worked in the genres of chamber (trio, quartets, quintet), piano (software cycles, concert, sonatas) of music, are the author of a cello concert, two symphonies, numerous romances, choirs, cantatas, operas, ballet, film music. "Nostalgia" with violin Suiyuan suite has become one of the musical emblems of China.

Composer, performer, pedagogical, cultural and social activities of Ma Sicong in China reaches its apogee in the 1950s, when, changing “the King of China violins”, he is instructed to represent national music in the international arena (“Pražské Yaro” in Czechoslovakia (1951), member of the jury of the First International Competition P. Tchaikovsky (1958), together with E. Tsymbalist and D. Oistrakh, who highly appreciated Ma Sicong). And the events of the cultural revolution result in imprisonment and emigration to USA, and the composer's music ignored in his homeland. At the initiative of the world cultural community rehabilitation of the artist took place in 1987, Ma Sicong Museum was opened in Guangzhou (2002), the Chinese government held a ceremony to return the remains to Haifeng hometown (2007). The publication of notes, letters, records began. Works of the latter periods, among which there are many iconic violin compositions, are just included in the musical space of China, which only in the XXI century. Began to rediscover for itself the value of the

composer's music.

In the context of the interaction of world and national traditions in Chinese violin music, the work of Ma Sitsong, imbued with the influences of C. Debussy, M. Ravel, F. Kreisler, S. Prokofiev, B. Bartok, I. Stravinsky, American minimalists with strong reliance on Chinese folk music, demonstrates a synthesis of integrative and nation-centric tendencies. Considering the stylistics of the musical language, life and creative path (European-Chinese-American periods, which have not yet been comprehensively considered), Ma Sizong's violin music is of undeniable scientific interest and deserves a thorough and comprehensive study.

The scientific novelty of the study is that in Ukrainian musicology for the first time covered the issues of the formation of oriental musical art occidental direction using the example of Chinese violin music; carried out historical discourse on the adaptation of the European violin and its distribution in China's instrumental culture. Also defined the role of Ma Sicong as the host figure of the national musical culture at various stages of the development of the Chinese violin. Reproduced a full-fledged picture of style evolution by dint of analytical observations on all known violin opuses of the artist, between which the Taiwanese Amei- and Gaoshan-suites were firstly considered, Concert for 2 violins and orchestra, Rondo No. 3-4, Sonatas No. 3 for violin and piano and for 2 violins solo. The main conceptuospheres of program violin works by Ma Sicong (lyric landscape, genre-everyday, religious-ritual, epic) connected with the embodiment features of ethnolocal cultures of the East (Mongolian, Tibetan, Uighur, Taiwanese). Given the composer's life and creative path, the features of crossing are clarified pre-emigration and diasporic types of worldview on the example of non-software violin compositions: rondo, concerts, sonatas. Observed the levels of correspondence with artistic aesthetic directions (impressionism, symbolism, neofolklorism, urbanism, expressionism, as well as neo-archaic, primitive naive, minimalism, due to the oncoming movement of the East and West) and composer techniques of the twentieth century. (metro-rhythmic combinatorics, modality, sonoristics, polarity, atonalism, etc.). It is revealed features of the implementation of ethno-characteristic elements of authentic tradition in terms of technologies of organic

combination of national codes with academic musical language, while maintaining many traditional cultural factors. Disclosed features of the technical and expressive complex of violin compositions by Ma Sicong through original use of timbers, strokes of traditional tools or imitation of them sounds in terms of updating and enriching the capabilities of the academic violin performance.

At the intersection of national traditions and techniques of the twentieth century, Ma Sicong intensified the expansion of the harmonic systems, metro-rhythmic complex, textural-timbre and formative means, giving to each work a unique Chinese flavor. The combination of ethno-characteristic elements of the folklore tradition with the academic musical language was based on mental-worldview, literary-dramatic, artistic-pictorial, musical and other cultural factors. The peculiarities of the technical and expressive complex of violin compositions reveal new approaches due to using of playing techniques on authentic instruments (erhu, wind instruments, percussion, string-plucked etc.) and imitation of their sounds («glissando Ma», the pipa effects, appoggiatura, specific bourdons and flageolets etc.) or other sonorous effects (imitation of shamanic throat singing, chanting Buddhist mantras etc.), enriching the academic violin arsenal and representing the immanent face of Chinese violin music.

Described figurative and artistic semantics of violin music Ma Sitsong`s as a reflection of the synthesis of East Western trends of Chinese violin art in the space of world musical culture. The theoretical meaning of the dissertation is the possibility of further scientific studies of violin music of various ethnolocal cultures as specific the phenomenon of dialogue of the East (national) and the West (universal) paradigms in the context of world musical culture.

Respondent for the first time raises the problem of typologization of intercultural relations of the bilateral plan: and under the sign of exoticism orientalism as a vector Western culture in relation to the East, and in the aspect of the counter-movement of the entry of artists - representatives of eastern culture (using the example of violin music by Ma Sicong) to the West, will introduce new historical and artistic data on Chinese violin music of the twentieth century. Created a complex analysis package of the violin works of Ma Sicong of various genres of European-Chinese American periods in the context of

aesthetic and stylistic measurements of music of the twentieth century and taking into account modern trends of technical and performing features in synthesis national and global factors.

Key words: East-West dialogue, musical Occidentalism, Ma Sicong, violin music of China, violin works of Ma Sicong.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях України та наукових виданнях інших держав:

1. Лі Яньлун. Перетворення китайських національних та європейських тенденцій у Концерті для скрипки з оркестром “Butterfly Lovers” Чень Гана та Цанг Хао. *Наукові збірки ЛНМА ім.М.Лисенка. Музикознавчий універсум*: збірник статей. Львів. 2015. Вип. 35. С. 209 - 221.

2. Лі Яньлун. Представництво у світовому контенті скрипкової музики китайського композитора XX ст. Ма Сіцонга у світлі синтезу національних та європейських традицій. *Наукові збірки ЛНМА ім.М.Лисенка. Музикознавчий універсум*. Львів, 2017, Вип. 40. С. 262 — 272.

3. Лі Яньлун. Перший китайський Концерт для скрипки з оркестром Ма Сіцонга як зразок синтезу європейської та національної стилевої парадигми. *Наукові збірки ЛНМА ім.М.Лисенка. Музикознавчий універсум.* Львів, 2019, Вип. 45. С. 265 — 278.

4. Li Yanlong. Ma Sizong's violin work in context artistic and aesthetic trends and artistic directions of the twentieth century. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science.* Warsaw: RS Global,2921. № 1(29).

5. 李炎龙《中国小提琴音乐中的民族和欧洲传统-学术问题的理论方法方面》北方音乐 2017 年 第 7 页 (Лі Яньлун. Національні і європейські традиції в китайській скрипковій музиці. *Теоретичні і методологічні аспекти академічних питань.* Харбін: Північна музыка, 2017, С. 7 – 11).

6. Li Yanlong, Nazar L. National and European Tradition of Violin Music of the Chinese Composer of the 20TH Century Ma Xikong in the World Context. *Topical*

Problems of Modern Science and Education. Warsaw: RS Global, Head of Science and Information Departament, 2017. Vol. 3. P. 59 — 63.

Статті і тези інших наукових виданнях

та збірниках матеріалів конференцій:

1. Лі Яньлун. Взаємопроникнення європейських та національних традицій (на прикладі Сонат для скрипки і фортепіано китайського композитора Ма Сіцонга). *Камерно-інструментальний ансамбль: традиції та сучасний вимір*. Тези Міжнародної науково-практичної конференції 9 грудня 2016. Львів, 2016. С.104 - 106.

2. Лі Яньлун. Концерт для скрипки з оркестром “Butterfly Lovers ” Чень Гана та Цанг Хао в світлі перетворення китайських та національних традицій. *Всеукраїнська науково-практична конференція молодих науковців “Музикознавчі студії – 2015” 25-26 лютого 2015 року.* Тези. Львів, 2015. С. 74 - 76.

3. Лі Яньлун. Типи програмності в Сюїтах для скрипки і фортепіано Ма Сіцонга. *Міжнародна наукова конференція Музикознавчий універсум молодих 1-2 березня 2017 року.* Львів, Вид. Т. Тетюк, 2017. С. 98-90.

4. Лі Яньлун. Скрипкова музика китайського композитора Ма Сіцонга у світлі синтезу світових та національних традицій. *Міжнародна наукова конференція молодих музикознавців “Музикознавчі студії”, 24-26 лютого 2016 року.* Тези. Львів, Вид. Т. Тетюк, 2016. С. 95-97.

5. Лі Яньлун. Особливості американського періоду творчості видатного китайського скрипаля і композитора Ма Сіцонга. *Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих», 5 – 6 березня 2020 року* : тези. Львів : Видавець ФОП Король І. В., 2020. С.65 – 68.

6. Лі Яньлун. Специфіка перетворення розмаїття естетично-мистецьких напрямків у скрипковій творчості Ма Сіцонга. *Міжнародний науковий форум “Україна і світ: вектори музичної комунікації” 22 - 24 січня 2021 року* : тези. Львів, 2021. С. 69 – 71.

ЗМІСТ

ВСТУП.....…….....…14

РОЗДІЛ 1. Проблема співвідношення національної (східної) та світової (західної) культурної парадигм у скрипковій музиці Китаю...….……22

1.1. Філософсько-естетичні та методологічні засновки співмірності орієнтальних та окцидентальних тенденцій у дихотомії міжкультурного діалогу Схід-Захід….22

1.2. Шляхи адаптації та поширення європейської скрипки у культурі Китаю…....35

1.3. Ма Сіцонг в контексті становлення і розвитку китайського скрипкового мистецтва XX ст……..…….…... …….……43

Висновки до першого розділу……..53

РОЗДІЛ 2. Жанрова парадигма програмних скрипкових творів Ма Сіцонга54

2.1. Особливості художньо-виразового комплексу концертних п'єс.....54

2.2. Специфіка програмності у сюїтах для скрипки Ма Сіцонга…….……64

2.2.1. Синтез китайського і європейського у Суйюань-сюїті……...…71

2.2.2. Втілення релігійно-обрядової концептосфери у Тибет-сюїті….……76

2.2.3. Роль базису аборигенних етнокультур в Тайванських сюїтах Ма Сіцонга.....85

2.3. Впровадження елементів уйгурського макаму в Сінцзян-рапсодії.....105

Висновки до другого розділу……..111

РОЗДІЛ 3. Специфіка непрограмних композицій для скрипки Ма Сіцонга.112

3.1. Схрещення у Рондо доеміграційного та діаспорного типів світоглядів……..112

3.2. Нові тенденції у скрипкових сонатах американського періоду…….……...119

3.3. Роль Ма Сіцонга у розвитку китайських скрипково-оркестрових жанрів…. 124

3.1. Концерт F-dur - перший національний концерт для скрипки і оркестру……127

3.2. Особливості еміграційного Концерту для 2-х скрипок з оркестром……...…137

Висновки до третього розділу ……...…144

РОЗДІЛ 4. Стильові особливості скрипкової творчості Ма Сіцонга в контексті діалогу націоцентристських та полікультурних векторів……..146

4.1.Кореспондування стилетворчих засад митця з художньо-естетичними напрямками та композиторськими техніками ХХ ст……..……..…146

4.2.Націєтворчий первень - фундаментальна основа скрипкової музики Ма Сіцонга…….157

4.3.Новаторство технічно-виразових виконавських прийомів скрипкового мистецтва Ма Сіцонга ……..…..……..…172

Висновки до четвертого розділу ……...……186

ВИСНОВКИ.....……...…188

ВИКОРИСТАНА ЛІТЕРАТУРА.....…….202

ДОДАТКИ.....….....……..230

ВСТУП

Актуальність теми. У дослідженнях міжкультурного діалогу в сучасному глобалізованому світі існує чимало проблемних зон, пов'язаних з дихотомією Схід-Захід. З виходом на арену багатьох азійських культур, що заявили про свої права, демонструючи своєрідність власних автентичних етно-традицій, відбувається процес адаптації досягнень європейської класичної академічної музики, що виявляє напротивагу орієнталізму окцидентальні тенденції щодо засвоєння і перетворення великого світового досвіду у різних царинах культури. Володіючи багатими автентичними традиціями у струнно-смичковому мистецтві (родина народних струнно-смичкових ерху), китайська музична культура увібрала в своє лоно європейську скрипку, яка набула популярності в Китаї впродовж XX ст., витворивши своєрідну виконавсько-композиторську школу. Серед її представників - постать віртуоза-виконавця, композитора, педагога, громадсько-культурного діяча Ма Сіцонга (1912-1987) посідає заслужене і почесне місце.

Перший китаєць, який здобув фахову скрипкову освіту в Європі як скрипаль і композитор (Паризька консерваторія), Ма Сіцонг запроваджує в Китаї сольні публічні концерти та гастрольні тури, відкриває низку консерваторій, стає основоположником національної скрипкової школи. Родоначальник багатьох жанрів у китайській скрипковій музиці: першого концерту для скрипки з оркестром, концерту для 2-х скрипок з оркестром, програмної сюїти, поеми, рондо, рапсодії, сонати для 2-х скрипок solo. Працював і в жанрах камерної (тріо, квартети, квінтет), фортепіанної (програмні цикли, концерт, сонати) музики, є автором віолончельного концерту, двох симфоній, численних романсів, хорів, кантат, опери, балету, кіномузики. "Ностальгія" зі скрипкової Суйюань-сюїти стала однією з музичних емблем Китаю.

Композиторська, виконавська, педагогічна, культурно-громадська діяльність Ма Сіцонга у Китаї сягає свого апогею в 50-х, коли іменуючи "королем китайської скрипки", йому доручають представляти національну музику на міжнародній арені ("Pražské Yaro" в Чехословаччині (1951), член журі Першого Міжнародного конкурсу ім. П. Чайковського (1958) разом з Є. Цимбалістим і Д. Ойстрахом, які

високо цінували Ма Сіцонга). Та події культурної революції обертаються ув'язненням і еміграцією до США, а музика композитора замовчується на батьківщині. З ініціативи світової культурної громадськості відбулася реабілітація митця (1987), був відкритий музей Ма Сіцонґа в Гуанчжоу (2002), китайський уряд провів церемонію повернення останків в рідне місто Хайфен (2007). Почалася публікація нот, листів, записів. Твори останнього періоду, серед яких чимало знакових скрипкових композицій, щойно входять в музичний простір Китаю, який лише в XXI ст. почав заново відкривати для себе цінність музики композитора.

В контексті взаємодії світових та національних традицій у скрипковій музиці Китаю, творчість Ма Сіцонґа, пронизана впливами К. Дебюссі, М. Равеля, Ф. Крейслєра, С. Прокоф'єва, Б. Бартока, І. Стравінського, американських мінімалістів з міцною опорою на китайську народну музику, демонструє синтез інтегративних та націоцентристських тенденцій. З огляду на стилістику музичної мови, життєвий і творчий шлях (європейський-китайський-американський періоди, які наразі комплексно не розглядалися) скрипкова музика Ма Сіцонга становить незаперечний науковий інтерес, заслуговує на ґрунтовне та всебічне вивчення.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами. Дисертацію виконано на кафедрі історії музики ЛНМА імені М. В. Лисенка згідно з темою №5 "Зарубіжна музика: сучасний стан та проблеми розвитку" перспективно-тематичного плану науково-дослідницької діяльності ЛНМА імені М.В. Лисенка на 2014–2019 рр. Тему затверджено Вченою радою Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (протокол № 4 від 19.01.2014 р.).

Об'єкт дослідження - процес перетворення національних та світових тенденцій у скрипковій музиці Китаю XX ст..

Предмет дослідження – скрипкова творчість Ма Сіцонга в аспекті стильової та жанрової специфіки.

Мета дослідження – концептуалізація феномену китайської скрипкової музики крізь призму творчості Ма Сіцонга в контексті діалогу культур Сходу і

Заходу.

Відповідно до поставленої мети в роботі вирішуються наступні **завдання:**

– висвітлити проблематику становлення східного музичного мистецтва окцидентального напрямку на прикладі китайської скрипкової музики;

– здійснити історичний дискурс китайської адаптації європейської скрипки;

– визначити роль Ма Сіцонга для розвитку китайської скрипкової музики академічного зразка;

- проаналізувати скрипкові твори композитора з урахуванням маловідомих та нововідкритих опусів;

- окреслити жанрову парадигму програмних скрипкових опусів Ма Сіцонга в аспекті втілення специфіки етнолокальних культур Сходу;

- з’ясувати особливості схрещення доеміграційного та діаспорного типів світогляду у непрограмних скрипкових композиціях митця;

– виявити провідні риси стилістики скрипкової творчості композитора у контексті художньо-естетичних напрямків та композиторських технік XX ст.;

- простежити особливості втілення етнічно-характерних елементів автентичної традиції у музичній мові митця;

- розкрити характерні особливості технічно-виразового комплексу скрипкових композицій Ма Сіцонга в плані оновлення і збагачення виконавських засобів;

- охарактеризувати художньо-образну, темброво-інтонаційну семантику скрипкової музики митця як відображення синтезу музичного мислення Сходу і Заходу та результату діалогу культур з вектором музичного окциденталізму.

Джерельну базу дослідження становлять твори для скрипки Ма Сіцонга.

Реалізація мети та вирішення поставлених завдань дослідження викликало використання наступного **комплексу методів:** *теоретичний* – при вивченні концептуальних засад дослідження щодо проблем комунікації та діалогу Сходу і Заходу; *системний* − при цілісному дослідженні китайської скрипкової музики як специфічного феномену культури; *історичний* – при аналізі тенденцій розвитку скрипкового мистецтва Китаю; *музикознавчо-аналітичний* – при аналізі естетики та стилістики скрипкових композицій Ма Сіцонга; *компаративний* – у порівнянні

темброво-інтонаційної семантики національних струнно-смичкових інструментів та музичної культури Китаю з європейською скрипкою та відстеженні еволюційних процесів у скрипковій творчості Ма Сіцонга в контексті світової музичної культури.

Методологічно-теоретичну базу дослідження складають праці з проблем: *міжкультурної комунікації та діалогу Схід-Захід* (С. Авєрінцев, Г. Батіщев, М. Бахтін, Є. Більченко, Б. Вандельфельс, П. Гуревич, Є. Хілтухіна та ін.) *у проекції на музичну культуру* (Г. Абдулладзе, Є. Алкон, Т. Григор'єва, М. Дрожжіна, Л. Казанцева, Є. Лєонтьєва, Р. Локк, Лю Бінцян, Г. Орлов, Е. Саїд, О. Самойленко, Чжу Чанлей, Янг Хон Лун та ін.); *етнокультурології, національного в музиці* (Е. Алєксєєв, І. Земцовський, Г. Карась, О. Козаренко, І. Ляшенко, Л. Немченко, Т. Прокопович та ін.); *історії китайської культури та музики* (Бо Хе, Ван Бан Сін, Ван Юйхе, В. Виноградов, С. Волков, Дж. Левіс, Лі Ліянквінг, Ліанґ Мінкгуй, Ліу Чінґ Чін, Лі Хуанджі, Мао Ксіян, Ш. Мелвін, О. Полуектова, Су Шуян, Сунь Пенсян, Сю Хайлі, Г. Шнеєрсон та ін.); *органології струнно-смичкових інструментів Китаю* (І. Алендер, Гао Джі, К. Закс, П. Кук, Лі Фан, Лін Янджі, Лю Цзюньлі, Сян Ян, Чонґ Квіанан,); *фольклорних витоків китайської музики* (Л. Вільт, Джіанґ Джінґ, Донг Вейсонг, О. Єгорова, Лю Іфен, Ліу Фанґ, О. Нікітенко, Л. Піккен, Пен Чен, Хе Лутін та ін.), *історії скрипкової музики Китаю* (Ан Лу, Женґ Лі, Квіонг Танґ, Ліанґ Маохум, Му Цюанджі, Су Юйчен, Танґ Ксюан, Ченґ Ксяолі, Ченґ Шен, Чен Менвей, Чен Лінцюн та ін.); *дослідження творчості Ма Сіцонга* (Вей Сян, Джінґвей Цанг, Є Йонглі, Жуан Тінь, М. Крісчі, Ксіан Ян Шенґ, Ксяолі Чен, Лі Шукінг, Ма Фен, Сан Ксяо Джі, Дж. Сток, Сю Ксіа, Цанґ Джінґ Вей, Ши Ва, Чень Ся); *скрипкової музики композитора* (Ван Їн, Ван Цяй, Мінґ Джінґ Чіу, Сюй Лія, Хе Ляндзи, Чан Цзиньї, Цуй Хун, Юан-Юан Ванґ, Ю Юзі, Яо Лухуай,Яо Тін, та ін.); *історії та теорії європейського скрипкового мистецтва* (В. Бахман, І. Галамян, Л. Гінзбург, І. Матюшонок, С. Нестеров, І. Пилатюк, Й. Райсс, Б. Ратклiф, Л. Раабен, Я. Сорокер, К. Флеш, Б. Шварц, І. Ямпольский); *європейських жанрів і форм, програмності* (В. Бобровський, Н. Горюхіна, В. Задерацький, Л. Кияновська, І. Манукян, А. Муха, Т. Попова, А. Петраш, Я.

Олексів, Б. Сюта, В. Холопова та ін.); *первісних культур, етно-локальних стилів Сходу* (Л. Абрамян, А. Аляб'єва, Л. Арутюнов, А. Байбурін, Л. Бергер, С. Векслєр, О. Гомбоєва, Т. Ісупова, М. Ксю, Дж. Куппер, Лох І-то, В. Тернер, В. Топоров, Г. Шаміллі); *сучасної музичної стилістики, семіотики, текстології* (Л. Акопян, М. Арановський, В. Батанов, І. Пясковський, Ю. Созанський, Р. Робертсон, Л. Яніцкий та ін.); *художньо-стильових напрямків та композиторських технік XX ст.* (Р. Ветцель, П. Гріффітц, О. Дерев'янченко, Ф. Караєв, А. Кром, Л. Мейєр, М. Ньюман, В. Остін, С. Павлишин, М. Переверзєв, А. Соколов, Р. Тарускін, Б. Шеффер, В. Юнусова, С. Яроціньский, та ін.).

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в українському музикознавстві вперше:

– висвітлено проблематику становлення східного музичного мистецтва окцидентального напрямку на прикладі китайської скрипкової музики;

– здійснено історичний дискурс адаптації європейської скрипки та її поширення в інструментальній культурі Китаю;

– визначено роль Ма Сіцонга як провідного діяча національної музичної культури на різних етапах розвитку китайської скрипкової музики впродовж XX ст., в тому — у еміграційний, що співпадає з добою "нової хвилі" періоду відкритості;

- відтворено повноцінну картину стилевої еволюції за рахунок аналітичних спостережень над усіма відомими скрипковими опусами митця, між якими вперше розглянено тайванські Амей- та Гаошан-сюїти, Концерт для 2-х скрипок з оркестром, Рондо №№ 3-4, Сонати №3 для скрипки і ф-но та для 2-х скрипок solo;

- окреслено провідні концептосфери програмних скрипкових творів Ма Сіцонга (лірико-пейзажну, жанрово-побутову, релігійно-обрядову, епічну) з втіленням рис етнолокальних культур Сходу (монгольської, тибетської, уйгурської, тайванської);

- з'ясовано особливості схрещення доеміграційного та діаспорного типів світогляду на прикладі непрограмних скрипкових композицій: рондо, концертів, сонат;

- простежено рівні кореспонденції з художньо-естетичними напрямками (імпресіонізм, символізм, неофольклоризм, урбанізм, експресіонізм, а також нео-

архаїкою, примітивним наївом, мінімалізмом, зумовлених зустрічним рухом Сходу і Заходу) та композиторськими техніками XX ст. (метро-ритмічна комбінаторика, модальність, сонористика, поліладовість, атоналізм тощо);

- виявлено особливості втілення етно-характерних елементів автентичної традиції в плані технології органічного поєднання національних кодів з академічною музичною мовою, при збереженні численних традиційних культурних факторів;
- розкрито характерні особливості технічно-виразового комплексу скрипкових композицій Ма Сіцонга через оригінальне використання тембрів, штрихів традиційних інструментів чи імітації їх звучань в плані оновлення і збагачення можливостей академічного скрипкового виконавства;
– охарактеризовано образно-художню семантику скрипкової музики Ма Сіцонга як відображення синтезу східно-західних тенденцій китайського скрипкового мистецтва у просторі світової музичної культури.

Теоретичне значення дисертації полягає у можливості подальших наукових досліджень скрипкової музики різних етнолокальних культур як специфічного феномену діалогу Сходу (національних) та Заходу (унівесальних) парадигм в контексті світової музичної культури.

Практичне значення дослідження. Основні положення та висновки дисертації слугуватимуть орієнтовним прикладом для проведення аналогічних досліджень національних скрипкових шкіл та у можливості використання її матеріалів у навчальних курсах “Історія світової музичної культури”, “Історія музики країн Сходу”, “Історія скрипкового мистецтва та виконавства” та інших у музичних вищих закладах освіти України і Китаю.

Особистий внесок здобувача. Вперше у науковій літературі:

- піднято проблематику типологізації міжкультурних взаємовідносин двостороннього плану: і під знаком екзотизму-орієнталізму як вектора західної культури щодо Сходу, і в аспекті зустрічного руху входження митців - представників східної культури (на прикладі скрипкової музики Ма Сіцонга) до Заходу;
- введено поняття “музичного окциденталізму” на основі досліджень

“особистісного універсуму митця як методу вивчення взаємодії Сходу-Заходу” музикологів-сходознавців О.Алкон, Л.Казанцевої, Юан-Юан Ванга та ін..

- внесено нові історично-мистецькі дані про китайську скрипкову музику ХХ ст. у музикознавчий континуум;
- створено корпус аналітичних матеріалів комплексного дослідження скрипкових творів Ма Сіцонга різних жанрів європейського-китайського-американського періодів в контексті естетично-стильових вимірів музики ХХ-го ст. з урахуванням сучасних тенденцій технічно-виконавських особливостей у синтезі національних та світових чинників.

Дисертація є самостійною науковою працею.

Апробація. Окремі теоретичні та методичні положення дисертації пройшли апробацію на засіданнях кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, а також на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях: XVI Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція “Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття” (Одеса, 2016), Міжнародна науково-практична конференція “Камерно-інструментальний ансамбль: традиції та сучасний вимір” (Львів, 2016), Міжнародна наукова конференція Музикознавчий універсум молодих (Львів, 2017), XIII Міжнародна науково-практична конференція “Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні: культурно-мистецькі аспекти розвитку” (Рівне, 2017), Proceedings of the International Scientific Conference “Topical Issues of Science and Education” (Warsaw, Poland, 2017), Міжнародна науково-практична конференція “Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та сучасність” (Одеса, 2019), Міжнародна наукова інтернет-конференція “Мистецтво української діаспори ХХ – початку ХХІ століття як складова системи національної культури” (Івано-Франківськ, 2019), Міжнародний науковий форум “Музикознавчий універсум молодих” (Львів, 2020), XVI міжнародна науково-практична конференція “Україна першого двадцятиліття ХХІ століття: культурно-мистецький вимір” (Рівне, 2020); Міжнародний науковий форум “Україна і світ: вектори музичної комунікації” (Львів, 2021).

Публікації. Результати дослідження висвітлені у 12 наукових публікаціях, серед них три статті – у фахових наукових виданнях, затверджених ДАК МОН України та три – у зарубіжних фахових виданнях, одна з яких у співавторстві та 6 тез у збірниках міжнародних конференцій.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, переліку використаних джерел, що містить 343 позицій (із них 123 – іноземними мовами) і додатків. Обсяг основного тексту – 201 с., загальний обсяг – 314 с.

РОЗДІЛ 1. ПРОБЛЕМА СПІВВІДНОШЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ (СХІДНОЇ) ТА СВІТОВОЇ (ЗАХІДНОЇ) КУЛЬТУРНОЇ ПАРАДИГМ У СКРИПКОВІЙ МУЗИЦІ КИТАЮ

1.1. Філософсько-естетичні та методологічні засновки співмірності орієнтальних та окцидентальних тенденцій у дихотомії міжкультурного діалогу Схід-Захід

Проблематика діалогу культур набула на сучасному етапі гносеологічної значимості, адже постала як наслідок суперечливих процесів, що відбуваються у світі, коли головною умовою співіснування людства стає діалог між культурами з його винятковою спрямованістю на рівність і партнерство, забезпечення культурної стабільності, збереження цивілізації взагалі. У сучасній науковій літературі широкого спектру діалог культур постає в контексті питань глобалізації, забезпечення культурної і духовної цілісності людства. Концептуально-філософське осмислення співдії між людьми в індивідуальних чи соціальних вимірах, між етносами і народами, врешті – між великими культурно-ментальними парадигмами, які визначаються крізь одну з фундаментальних осей “Схід -Захід” або іншими словами “Орієнт-Окцидент” – набрала велетенських обертів у найрізноманітніших галузях людського знання. Серед найпотужніших наукових концепцій щодо діалогу між Сходом і Заходом - філософсько-культурологічні теорії С. Авєрінцева [4], М. Бахтіна [33], М. Беннета, Р. Бердвістла, В. Біблера [38], П. Гуревича [68], М. Кагана [87], М. Клайна, А. Кримського, Ю. Кочубея, Дж. Купера, Д. Ліхачова, Ю. Лотмана [114], Е. Саїда [163], Т. Сарала. У сфері музичної культури проблема дихотомії Схід-Захід піднімалася в працях Г. Абдулладзе [2], Е. Алєксєєва [11], Є. Алкон [15], Б. Асаф’єва, Р. Ветцеля [293], Т. Григор’євої [64], Л. Казанцевої [90], В. Конен [99], Р. Локка [254], Л. Майєра [266], Г. Орлова [140], Р. Робертсона [277], О. Самойленко [164], Е. Холла, Чжу Чанлея [194], Н. Шахназарової [198] та багатьох інших дослідників. Особливо гостро ця проблема постає у сучасних працях, присвячених локальним музичним культурам Сходу та їх кореспонденції

з західною парадигмою, а також творенню так званих національних музичних культур європейського типу, до яких відноситься трансплантований з окцидентального простору інструмент, який впродовж XX ст. спричинився до появи своєрідного феномену – китайської скрипкової музики. Одним з її родоначальників став блискучий скрипаль-віртуоз, композитор, педагог Ма Сіцонг[1], чия скрипкова музика заклала підвалини розвитку професійної скрипкової школи Китаю та продемонструвала своєрідність мистецької націоналізації надзвичайно популярного у світі інструменту. Закладаючи основи універсальних жанрових моделей інструментальної музики, сформованих у західній школі (концерт, сюїта, рапсодія, поема, подвійна соло-соната, рондо, дуети), композитор, виходячи з питомої національної природи китайського “звукового менталітету”, прокладає нові магістральні шляхи та вектори для розбудови скрипкового мистецтва у вітчизняній культурі. Разом з тим відбувається кількарівневий діалог у плані: 1) співдії європейської скрипки з історично сформованим автохтонним струнно-смичковим китайським виконавством; 2) синтезу західного музичного мовлення з новою, в багатьох аспектах досі невідомою для скрипки музичною мовою далекосхідного континенту; 3) збагачення звукообразу європейського інструменту крізь призму музичного контенту широкого кола численних регіональних культур Китаю; 4) привнесення в східну культуру багатих високохудожніх, визнаних загальнолюдськими шедеврами, мистецьких надбань світового скрипкового мистецтва; 5) засвоєння та перетворення видових інструментальних принципів академічної традиції та вироблення іманентних національних підходів щодо становлення скрипкового виконавства; 6) активізації композиторської діяльності у творенні національного скрипкового репертуару з урахуванням розлогої типології жанрової парадигми; 7) кореспонденція зі світовими художньо-естетичними та технологічними процесами в музиці XX ст. Оновлення та збагачення розмаїття світу скрипкової музики яскравим та своєрідним у багатьох відношеннях національним китайським словом. Так, на прикладі творчості Ма Сіцонга в

[1] “Життєтворчість Ма Сіцонга у світлі композиторської, виконавської, педагогічної та культурно-громадської діяльності” вміщено у Додатку 1.

контексті становлення і розвитку китайської скрипкової музики постає можливість відтворити картину взаємовпливів та взаємозбагачень окцидентального та орієнтального (в природно етимологічному, а не екзотично-умовному значенні) – органічного, рівноправно-паритетного діалогу у царині музичної культури. Ці напрямні є провідними наскрізними драматургічними лініями роботи, у поліфонії яких і визначатимуться рівні перетворення національного і світового у скрипковій музиці китайського композитора.

Будучи зафіксованим в історії китайської музики XX ст. як один з її провідних представників у сфері виконавства, композиції, педагогіки, культурно-громадської діяльності, Ма Сіцонг, хоч і номінально фігурував у китайському музикознавстві, однак, вивчення, а тим більше наукове осмислення значення цього митця в контексті історії скрипкового мистецтва Китаю припадає буквально на останні десятиліття; тоді ж почалася і публікація творів композитора, частину з яких втрачено, інші наразі знаходяться в рукописах. Хоча його ім’я внесене у фундаментальні світові енциклопедії і лексикони, наприклад, Grove, MGG, а також в праці з історії китайської музичної культури XX ст. [220, 237, 248, 251, 326, 329, 332 та ін.] і розвитку скрипкової музики зокрема [218, 234, 245, 275, 276, 298, 331], переважно композитора відносять винятково до першої хвилі розвитку китайської музики доби реалізму (до культурної революції), наприклад у монографії Ліанга Маохуна [246]. Після реабілітації та перенесення останок Ма в Гунджоу та відкриття музею і заснування фонду композитора з'явилися більш цілісні монографічні розвідки, серед яких назвемо роботи Цанг Джінг Вея (одна з перших повних біографій) [304], Ван Юйхе [310], Ма Фен [314], Ю Юзі [303], Ксі Сю [295], Ксіан Ян Шенга [299], Джінгвея Цанга [238], Вань Чунь Юй [309], окремі з яких торкаються переважно китайського періоду творчості: Вей Сянь [311], Ши Ва [319], Дай Джіафанг [226].

Так, на межі XX-XXI ст. Китай почав наново відкривати Ма Сіцонга. Під контроверсійною назвою “Патріотичний зрадник: біографія Ма Сіцонга”вийшла у 2014 книжка Є Йонга Лі [301]. Свідченням неослабного інтересу та актом усвідомлення значення даної постаті став роман американського письменника М.

Крісчі у співпраці з професором Чен Кен Чі та родиною композитора “Король Скрипки. Екстраординарне життя Ма Сіцонга, великого китайського скрипкового віртуоза”, який вийшов напередодні 2021, де від першої особи викладається “вражаюча історія найвідомішого скрипаля-вундеркінда Китаю Ма Сіцонга, який у віці 12 років виконав Концерт №1 Н.Паганіні в Парижі. Впродовж своєї кар'єри цей шляхетний чоловік створив велику кількість різних творів та виступив з концертами на багатьох континентах. Голова Мао Цзедун проголосив Ма Сіцонга «національним скарбом» і назвав його Королем скрипок» - зазначено в анотації до видання [225]. Незабаром жорстока Культурна революція спотворила правду про життя і діяльність Ма, творчість якого була вилучена з музичного обігу на Батьківщині, який, все ж продовжував активно працювати в еміграції, займатися концертною та педагогічною діяльністю, створивши не лише низку фундаметальних скрипкових опусів, але написав оперу і балет. Однак, широка палітра симфонічних, концертних і камерно-інструментальних, сценічних, хорових, вокальних, фортепіанних творів, та і скрипкових композицій не отримала цілісного монографічного концептуального наукового .

Серед останніх робіт, присвячених скрипковій музиці Ма Сіцонга, назвемо праці Чан Цзиньї [318], Янґ Рухуай [303], Су Ся [315], Сюй Лія [322], Ян Лухуайя [324], які, переважно є оглядовими або присвячені одному творові [211, 270, 276, 307, 308, 321, 325, 317], серед яких найбільшу увагу привертає популярна “Ностальгія” та окремі твори китайського періоду. Навіть перший китайський скрипковий концерт, написаний ще у 1943-1944 рр., хоч і згадується в кількох вищевказаних розвідках, однак, з точки зору синтезу національних та європейських традицій в ракурсі проблематики Схід-Захід чи в аспекті стильових взаємодій з музикою ХХ ст. наразі не розглядався. Твори ж еміграційного періоду (дві Сюїти, дві Сонати, два Рондо, Концерт для 2-х скрипок з оркестром, скрипкові дуети) не отримали концептуального осмислення та аналітичного розгляду в контексті еволюції композиторського стилю, скрипкової музики Китаю у її націоцентричних та інтегративних вимірах як прикладу міжкультурної комунікації між Сходом і Заходом.

В останніх музикологічних роботах дослідників-сходознавців О. Алкон [13-17], Л. Казанцевої [90] піднімається проблема типологізації міжкультурних взаємовідносин двостороннього плану: не лише розгляду під знаком орієнталізму як вектору західної культури до східної[2], а навпаки – в аспекті зустрічного руху – тобто, входження композиторів – представників східної культури (в даному випадку – китайської скрипкової музики Ма Сіцонга) до Заходу. Одним із таких зустрічних векторів, спрямованих до західних культурних традицій є окциденталізм[3], який фігурував насупроти орієнталізму, означаючи протилежний для дихотомії Захід-Схід напрям, переінтонований на Схід-Захід. Фундаментальна дискусія, яка точиться між Сходом і Заходом, набираючи подекуди навіть форм непримирення, фактично, локалізує відмінність форм мислення та світосприйняття двох парадигм, які, будучи іманентними за своєю природою, водночас постійно ґравітують одна до одної. Отже, якщо врахувати запропонований Є. Алкон підхід до проблеми з обраним вектором руху Схід-Захід, то "з точки зору особистості в художній творчості знайдемо продовження уявлення про «особистісний універсум як метод вивчення в музичному мистецтві взаємодії Сходу і Заходу»" [13, С. 27]. На думку Л. Казанцевої, це могло б "значно посприяти типологізації міжкультурних взаємодій та глибше виявити тенденції в еволюції взаємовідносин між культурами" [90, С.274]. Тобто, такий двосторонній (намічений у багатьох галузях сходознавства) підхід видається актуальним і для музикознавчих досліджень взаємодії Сходу і Заходу, адже, передбачає не лише

[2] Чисельність праць на цю тему, в тім і музикознавчих, надзвичайно велика, враховуючи нові радикальні погляди Е.Саїда [163] та Р.Локка [254], які піддали європоцентризм суттєвому перегляду та критиці. Одним з перших порушує проблему окциденталізму порушує В. Янів у "Психологічних основах окциденталізму", написаних ще у 1947-1948 рр, яку розглядається у численних дослідженнях сучасних українських вчених філософів, соціологів, антропологів, культурологів та ін.: В. Височанського (дисертація "Дискурсивна практика орієнталізму і соціокультурна репрезентація іншого" (2011), Т. Гундорової, В. Кузіна, В. Мельника, О. Забужко та ін.

[3] Не вдаючись у розлогу дискусію про велетенського розмаху амплітуду орієнтально-окцидентального дискурсу, який заполонив філософсько світоглядні пошуки межі XX-XXI ст., хоч його історична вимірність губиться у витоках ще первісної культури, все ж варто уточнити дану дефініцію – окцидентальності, що походить від латинського слова окцидент – *occidens*; *occidere* – заходити, тобто, Захід, або та сторона світу, за середньовічними уявленнями, де заходить сонце. На противагу до латинського визначення орієнту – *oriens* – Сходу, яке виходить із давньоримських уявлень про будову світу - *plagae mundi.* Це, фактично, поділу світу на 4 регіони відповідно до сонячного годинника: північна зона, де ніколи не стояло сонце – *plaga septentrionis (7 волів, сім зірок Великої Ведмедиці)*, відлік починався від сходу сонця – *plaga orientalis.* Схід сонця тривав від 1 до 4 години дня, від 5 до 8 години полудня – *plaga meridiana,* і від 9 до 12 годин вечора – четвертою зоною була *plaga occidentalis.* Цим поділом користувалися мореплавці, а зафіксований термін був у трактаті *Physica Sacra* (монументальна за обсягом робота з природної теології про світ від початку його створення) за Псалмом 107, де мова йде про викуплення народів Землі зі сходу та заходу, півночі та півдня, а *Plagae Mundi* означає "чверті світу". Надрукована 1731 року Йоганом Шохцером.

зацікавлення західних музикантів музичною культурою Сходу, але й рух в протилежному напрямку – входження східного композитора в музичну парадигму Заходу. Міжкультурні ж взаємодії не можуть відбуватися інакше, ніж через взаємодію індивідуальних світоглядів. Дану проблему розглядає український культуролог Є. Більченко, визначаючи такі ключові для сучасної культури категорії як “Центр і Периферія, центризм і децентрація, сконструйована та приписана ідентичність, монокультурна і полікультурна ідентичність, «Я» та «Інший» – дані категорії розкривають залежність моделі освіченості від антропологічного ідеалу в цілому, що, у свою чергу, є елементом загальної картини світу доби та формується на основі космологічних уявлень” [37, С.27]. Найважливішою проблемою при аналізі міжкультурної взаємодії є розкриття механізму взаємодій. Існує два провідних види взаємодії: пряма, коли культури взаємодіють одна з одною завдяки спілкуванню на рівні мови, та непряма, коли основною характеристикою взаємодії і є її діалоговий характер, діалог при цьому відбувається всередині культури, у складі її власних структур. Суть діалогічності полягає у продуктивній взаємодії суверенних позицій, що становлять єдиний і різноманітний смисловий простір і уявнення спільних точок дотику в культурі.

Власне, життєвий і творчий шлях Ма Сіцонга та його мистецькі пріоритети, як музиканта, що зумів надзвичайно органічно поєднати осягнення західного скрипкового мистецтва (та й загалом європейської музики), причому у виконавській, педагогічній, культурно-громадській та багатогранній композиторській іпостасі (адже, є автором численних вокальних, хорових, кантатно-ораторіальних, інстументальних, камерних, симфонічних, в тім — опери та балету, окрім масштабної скрипкової спадщини) з питомою природою національного мислення, демонструючи в усіх творах яскраво відчутну приналежність до рідної китайської музичної культури. Це дозволило Р. Ветцелю у “Глобальній історії музики” (2013) охарактеризувати Ма Сіцонга таким чином: “Один з найбільш талановитих китайських скрипалів Ма Сіцонг пережив важку долю, коли він був змушений втекти від культурної революції, а його родичі, які залишилися в країні, були репресовані. Він зіграв важливу роль у створенні

Центральної музичної консерваторії в Пекіні, став її першим президентом, хоча згодом він був арештований представниками антиакадемічного руху разом з багатьма своїми колегами. Суть музичної творчості Ма Сіцонга була спрямована на пошук національної ідентичності китайської класичної музики, процес якого відбився в його унікальних композиціях через синтез традицій скрипки ерху та західної теорії музики і скрипкового виконавства. Наділений блискучою віртуозною майстерністю, він виконував свої твори і був відомий по всій країні та за її межами, хоч закінчив своє життя у вигнанні з неймовірною тугою в своєму серці", підсумовуючи трагізм долі митця: "Ма Сіцонг був засуджений до вигнання після того, як шукав китайську гармонію для своєї скрипки" [296, С.69].

Саме національний чинник, поза глибоким зрощенням з європейською культурою (оволодіння не-китайським, а західним інструментом – скрипкою з її уже історично складеним виконавсько-технічним потенціалом та відповідними музичними композиторськими втіленнями у світовій культурі, а також на рівнях жанрової етимології та вцілому музично-виразової системи) був визначальним для творчості цього композитора. Проблема національного у сфері академічного музичного мистецтва є однією з насущних культорологічних вісей і наукового музикознавчого континууму. Використовуючи дану дефініцію — національне в музиці, знайдемо її аргументоване уточнення і пояснення в статті О. Кушнірук, уміщеній в УМЕ, на окремі висліди якої зішлемося. Автор зазначає, що "поняття націоналізму у музиці заміняли термінами "національний стиль" (Н. Горюхіна, З. Лісса, М. Михайлов, Г. Орджонікідзе, С. Тишко), "народність" (Н. Шахназарова), "національна специфіка" (І. Нестьєв), "національна своєрідність" (С. Скребков), "національне" (А. Сохор, Г. Орджонікідзе, І. Ляшенко), "етнічний стиль" (С. Шип), "національна музична мова" (О. Козаренко)" [104, С.52]. Ми обрали найбільш об'ємне та відповідне, на нашу думку, визначення, яке включає, широкий спектр вищевказаних понять, адже порушувана в роботі проблематика балансує між категоріями етнічного, національного та світового, причому, в багатоаспектних вимірах. Дві перші в музикознавстві розглядалися в роботах Г. Головінского [57], К. Зєнкіна [82], І. Зємцовского [83], українських вчених Г.

Ляшенка [121-123], І. Юдкіна [203], О. Козаренка [98], яким була запропонована ідея етноцентризму, що прокладає шлях від “історії стилів” до “історії ментальностей”, адже творчість китайського композитора якраз уявнює і національний музично-історичний процес, і становить одну з національних персоніфікацій загальносвітових парадигм розвитку. В даному контексті заслуговує уваги робота Л. Немченко [135], яка розглядає національне з точки зору типології традицій, оскільки останній період творчості Ма Сіцонга проходив у еміграції, де роль традиції відіграє винятково важливе значення. Відомо, що “музична мова композитора тісно пов’язана з його національною свідомістю, яка втілюється через національну психологію, мову, спосіб життєдіяльності тощо. Безумовно, втрата будь-якої з цих сфер призводить до послаблення етнічної самоідентифікащї композитора. Тому особливо цікавим є дослідження національних традицій в умовах перебування митця за межами Батьківщини, коли, з одного боку, виникає вплив культури країни, в якій живе митець, з іншого посилюється ностальгія за рідною культурою” - констатує Г. Карась [94]. Цей аспект щодо розгляду творчості композитора порушується вперше, а теоретичними засновками слугуватимуть дослідження проблем мистецької діаспори Г. Карась, особливо Т. Прокопович [153], яка виокремила і систематизувала світоглядно-психологічні типи діаспорних митців та їх стосунку до перетворення національних традицій.

Уточнимо і дефініцію світового-всезагального-універсального, яку Є. Лєонтьєва характеризує таким чином: “Універсалізм – світоглядна установка на зближення культур, що виходить з ідеї відкритості культур одна одній, пріорітетності розширення культурних зв’язків і контактів, трансформації культурних просторів за рахунок збагачення новими ідеями, символами, значеннями” [108, С.185]. Ідею нового універсалізму пропонує сходознавець А. Смірнов, який у музикознавчому аспекті розвиває Г. Шаміллі. “Новий універсалізм пропонує варіативність процедур смислотворення (співвідношень “частина – ціле”, “протилежне – об’єднуюче”), оскільки вони є універсальними для всіх, але при цьому мають різні способи вираження в культурах і як наслідок - формують непоєднувані одині з одними логічні основи. Розуміння існування цієї

варіативності допоможе зрозуміти іншу культуру, зробити її “своєю” завдяки можливості пізнання інших законів смислотворення” - зазначає Г. Шаміллі [196, С. 375]. Тому співвідношення національного та європейського на матеріалі скрипкової музики Ма Сіцонга необхідно розглядати не лише з точки зору окциденталізму, а на рівні двох типів діалогової взаємодії (міжкультурної та внутрішньокультурної). Адже первинною базою, ґрунтом ментально-художнього світобачення і звуковідчуття є природжена приналежність до східної культури (з усім її регіональним різнобарв’ям, включаючи такі різні музичні культури як арабська, індійська чи китайська, наділених власною неповторною ідіоматикою), що викликає локалізований підхід, у ще більшій мірі ускладений новим поворотом вектору комунікативних процесів у вищезгаданому напрямку “Схід-Захід”. В зв’язку з представленою у музиці композитора регіоналістикою необхідно задіяти принцип дихотомій “Своє — далеке Чуже” (західний світ) / “Своє — близьке Чуже” (східний азійський, але позакитайський світ).

Однією з головних проблем дослідження східного мистецтва у широкому розумінні (включаючи як традиційне народне, так і національне академічне) вчені вважають відсутність “стрункої системи аналітичних підходів для розгляду музично-структурних закономірностей, що пов’язане зі специфікою історичного розвитку музикознавства” (за Є. Алкон). На перепоні даного типу досліджень виникає не лише методологічна невирішеність складного комплексу питань, але й часто відштовхуючі один одного у аспекті вимірності європоцентризм та сходоцентризм. Низка вчених (Е. Алєксєєв [8-11], С. Гальцева [54], Є. Алкон) пропонують найбільш оптимальним застосування “мета-методології”, що виходить і спирається на систему універсалій, які здатні бодай частково “нейтралізувати альтернативність поглядів на проблему «Схід-Захід» в соціокультурному і художньому плані, а також подолати абсолютизацію всезагального (універсального) та особливого (індивідуально-характерного) рівнів” [15, С.165]. Так, питання унівесалій є доволі складним і суперечливим, але, за словами Е. Алєксєєва, “наука постійно прагне до систематизації, побудови узагальнених теорій – якщо не універсальних, то, принаймні, прикладних до цілої

групи принципових подібностей культур” [11, С. 4]. Аргументує правомірність такого шляху і Г. Орлов у фундаментальній роботі “Древо музыки”: “Назріла необхідність в метамові, яка б дозволила описувати завідомо несхожі музичні культури – нові і древні, західні і незахідні, примітивні і високо розвинені, спеціалізовані і синкретичні – в загальній системі понять і критеріїв” [140, С.316]. Подібні думки висловлюють Є. Леонтьєва, Лю Бінцян [116], Є. Орлова [141], В. Юнусова [204], Г. Шаміллі, яка у гостопроблемній статті “Возможен ли универсальный язык описания музыки?” локалізує увагу на складних, наразі не вирішених проблемах у пошуках універсальної метамови [196].

Так, пропонуючи аналітичні спостереження над скрипковими композиціями китайського композитора Ма Сінога, необхідно застосувати і сучасний методологічно-теоретичний музикознавчий апарат із включенням цілого комплексу наукових термінів, наприклад, таких як “інтонаційне поле”, “інтонаційна форма”, “протоінтонація”, “деривація” (цей термін Б. Асаф’єв якраз виводить у процесі вивчення східних культур в роботі “Проблема Востока в советском музыкознании” [26]), “розосереджений” і “концентрований” тематизм, “глибинна структура музичного тексту”, запропонований Л. Акопяном [1] та ін., які дозволять виявити глибші та більш сутнісні моменти поєднання, синтезу, симбіозу чи впливу, або й відторгнення тих чи інших елементів музичної мови в найширшому розумінні східної (китайської) традиційної та західної (академічної) музичних культур. Суттєві для даної проблематики методологічні положення зосереджені в роботах М. Арановського (поняття сонорної драматургії, типізації та індивідуалізації канону і його оновлення) [24], в спостереженнях над сучасною музикою в теоретичних аспектах питання форми В. Задерацького [81], Н. Горюхіної [60], В. Холопової [188], В. Капліна [215], А. Соколова [168] (питання форми та музичної композиції XX ст.), в тім і пост-тональних — М. Роя-Франколі [278] та ладо-гармонічних систем у розрізі схрещення їх східних і західних типів (Г. Оголевця [139], М. Нікітенко [138], Г. Вірановського [51], Ю. Холопова [186], Є. Тьоміної [177]), Ф. Караєва (тембріка) [93], І. Пясковського [155], Ю. Созанського (музична семіотика) [167] та ін.. При цьому необхідно задіювати

наукові роботи, які стосуються теоретичних аспектів китайської музики у її автентичній традиційній іпостасі (С. Волкова [52], Дай Юй [70], О. Єгорова [78], Т. Ісупова [86], Лі Фан [109], Люй Дзи [120], Пэн Чэн [156], Хе Лутин [190], Донг Вейсонг [227], Ліанг Маохум [247]), які щоразу тісніше співпрацюють з етномузикологічною галуззю в аспекті Схід-Захід (праці Е. Алєєксєва, І. Мацієвського [128], І. Земцовського) та співдії автентики з академізмом у характерному для XX ст. неофольклоризмі (О. Дерев'янченко [71]).

Слід зазначити, що Ма Сіцонг, який здобув професійну освіту у Франції (як скрипаль, наочно знайомлячись із кращими здобутками західної скрипкової музики, і як композитор, навчаючись у Я. Бінненбаума, фундаментально осягнув не лише історичні віхи розвитку європейського мистецтва, але й співпричастився до безпосередніх сучасних музичних процесів першої третини XX ст., сповнених бурхливим нуртуванням різнорідних мистецько-естетичних напрямків і течій, формуванням новаторських підходів у оновленні та розширенні лексики музичної мови загалом), став одним із речників у китайській академічній музиці вживлення та опанування саме західноєвропейських принципів і засад музичного мистецтва. З іншого боку – він виступає як представник національної культури, адже етно-ментальні музичні первні становлять основу, глибинну суть і сенс його творчості. Таким чином, розгляд творів цього композитора пропонується провести в дихотомічній єдності східної і західної вимірності аспектів музичної мови, проводячи детальні спостереження над ладо-інтонаційними, ритмічними, формотворчими, тембральними, технічно-виконавськими засобами, за допомогою структурно-семіотичного аналізу, застосованого до різнорівневих площин музичної мови з метою виявлення ступенів та рівнів співвідношень індивідуального і загального, національного і світового. Додамо, що останні 20 років Ма Сіцонг провів на американському континенті, що безумовно відгукнулося у творчих інтенціях композитора, а співпраця та близькі творчі стосунки з представниками російської школи (Г. Рудий, Д. Ойстрах), вищезгаданої французької та австро-німецької традицій дозволяють розглядати композиторську постать у широкому полікультурному просторі. Одним із вимірів

щодо розгляду скрипкової музики Ма Сіцонга є застосування широко примінених композитором музичних ідіом різноманітних сучасних мистецько-естетичних напрямків, гравітацію до багатьох з яких автор виявив як у яскраво підкресленій, “зримо” відчутній манері, так і в більш екзистенційному, глибокому, неафішованому плані. У дослідженні використано фундаментальні роботи з історії західної музики XX ст., зокрема, художньо-естетичних нарямків доби модернізму, в яку формувався Ма Сіцонг - Б. Шеффера [284], Л. Майєра [266], С. Павлишин [143], П. Гріффітца [231], С. Яроціньского [235], І. Мартинова [125], В. Остіна [212], В. Рудзіньского [279] та ін.. Окрему сторінку дослідження становить американський період творчості Ма Сіцонга, найменш вивчений та осмислений. Дослідження музики США, зокрема, плеяди американських мінімалістів, які активно кореспондували з культурами Сходу висвітлено в працях С. Павлишин [144], В. Конен [100], М. Ньюмана [268], М. Переверзєвої [146], А. Кром, в праці якої “Музыкальный минимализм в контексте американского искусства XX века” зібрано дані про мінімалізм як споріднене зі східними культурами явище [103].

Роботи, присвячені композиторським постатям, стильові пріоритети яких вплинули на китайського митця: К. Дебюссі [235, 209], М. Равеля [80], І. Стравинського [6, 75, 162, 210, 291], Б. Бартока [72, 137, 199], М. Мусоргського [181], С. Прокоф’єва [169], А. Хачатуряна [25], О. Мессіана [79], а також скрипалів, творчий біном яких єднав виконавську і композиторську діяльність - Е. Ізаї [271], Ф. Крейслєра [205] та загалом історії та теорії скрипкового мистецтва Б.Шварца [289], В. Бахмана [213], Л. Раабена [157-160], Л. Гінзбурга [56], Л. Гуревич [69], І. Галам’яна [229], І. Пилатюка [148], І. Матюшонок [127], А. Веприка [45], С. Нестерова [136], К. Флеша [228] є важливими для даної роботи.

Аналізуючи музикознавчий доробок насамперед китайських дослідників щодо творчості Ма Сіцонга слід зауважити, що вони відзначаються великою різнобійністю, що, вочевидь, було продиктоване самими життєвими та історичними обставинами. Так, в деяких роботах абсолютно нівелюються європейські тенденції (це стосувалося творів першого, пост-французького китайського періоду творчості, коли Ма звинувачували у прозахідній

тенденційності, і, як результат – згодом були знищені та піддалися остракізму дві перші бартоківсько-прокоф'євські сонати для скрипки і фортепіано та імпресіоністично-символістичне Тріо, які і досі не знайдені). Також довший час замовчувалися і були позбавлені уваги китайських дослідників твори американського періоду, що становлять значний відсоток творчого доробку митця. Щодо скрипкових композицій, то більше уваги приділялося творам, які не суперечили тогочасній ідеологічній платформі (очевидно, що постать Ма Сіцонга можна сміливо розглядати під знаменником специфіки творчої долі особистості у тоталітарному режимі), наприклад, Суйюань-сюїта (безперечно наділена художніми вартостями) номінувалася на одне з найвищих досягнень китайської скрипкової музики, натомість Тибет-сюїта з виразним релігійно-обрядовим образним змістом, посідала значно скромніше місце у музикознавчих роботах. З іншого боку – іноземні дослідники, особливо, американські, які всіляко підтримували геніального китайського скрипаля, що пережив страшні часи репресій та опинився в еміграції, яку дуже важко переносив, тяжіли, радше, до узагальнюючих епітетів, захоплювались повітряно-імпресіоністичною манерою письма та високоінтелігентним виконавським стилем Ма Сіцонга, в певному сенсі, накладаючи кліше, обмежуючи багаті та різнорідні стильові координати митця[4]. Після реабілітації та відкриття музею, встановлення пам'ятника, заснування фонду імені Ма Сіцонга, віддані учні та родина почали відновлювати, закладені ним ґрунтовні виконавські, педагогічні та композиторські ідеї. Проте, молоді дослідники, особливо китайської діаспори, у своїх роботах уникають багатьох творів раннього і зрілого китайського періоду, не наважуючись при тім висловити радикальні ідеї щодо пізньої творчості композитора, хоч такі дослідження як етнографічно-фольклористична розвідка в пошуку автентичних джерел скрипкових Амей та Гаошан сюїт, написаних на матеріалі музики тайванських аборигенів, відкриває нові можливості щодо аналізу цих мінімалістичних творів у дусі примітивного наїву. Також оминаються навіть

[4] Дуже багато спільного вбачається і з долею і з манерою письма Василя Барвінського, який синтезував чимало стилевих течій та напрямків при найбільш вираженій та уяскравленій манері імпресіоністичного письма, в основі музики якого також лежали українські національні первістки та який зазнав таких же важких гонінь від влади.

висловлені самим Ма Сіцонгом у “Автобіографії” та книжці “Мій композиторський досвід” посилання на стилістику та методи І. Стравінського і Б. Бартока (що усправедливлює розгляд творів під знаком неофольклоризму, навіть фовізму), С. Прокоф’єва, спадкоємності у символістично-експресіоністичному ключі з Е. Ізаї (пізня соло-соната для 2-х скрипок) тощо.

Таким чином, комплексний, всесторонній розгляд скрипкової музики Ма Сіцонга покликаний до охоплення різнорідних векторів його багатогранної творчості, яка, в силу свого історичного призначення стала своєрідним прикладом співдії двох ментальних парадигм Сходу і Заходу, окцидентального вектору творчості китайського митця, який тяжів до культурної взаємодії двох великих сторін світу, шукаючи спільні точки дотику у високодуховному рівноправному діалозі, не гублячи при тому власного національного обличчя.

1.2. Шляхи адаптації та поширення європейської скрипки у культурі Китаю.

Досліджуючи розвиток скрипкової музики Китаю в контексті міжкультурної комунікації, слід зазначити, що, не зважаючи на європейську природу сучасної скрипки[5], в Китаї існували і збережені досі автентичні струнно-смичкові інструменти, традиції виконання яких продовжують розвиватися [12]. Специфічна будова і звучання китайських скрипок родини ху ци'нь (найбільш поширені серед 30-ти різновидів: ер-ху, гао-ху, бань-ху) і виконавська манера гри на цих національних інструментах - це ціла величезна сторінка в художньому народному (а згодом і академічному) музичному мистецтві Китаю [222]. Органологічні дослідження автентичного інструментарію складають об’ємний корпус робіт, а відомості про них є в найдавніших рукописах [302, 316, 329, 339]. Маючи багатющий досвід в оволодінні майстерністю гри на струнно-смичкових, китайські музиканти не тільки зуміли освоїти і розвинути академічне виконавське скрипкове мистецтво, а й продемонстрували безліч цікавих композиторських опусів, які практично за минуле сторіччя створили основу національного скрипкового репертуару.

[5]Цей інструмент придбав своє класичне вираження і оформив остаточно конструктивну будову приблизно у XVI-XVII ст., спираючись на множинну кількість різновидів одного з найбільш численних - струнно-смичкових сімейств.

Та корені “співдії” на території природи струнно-смичкових інструментів значно глибші, про що свідчать органологічні дослідження. Цікаві факти щодо ролі давніх китайських інструментів знаходимо щодо походження смичка. Необхідно відзначити, що історія виникнення смичка, його часові та географічні витоки досі викликають дискусії. Деякі вчені вважають, що батьківщиною смичка є Скандинавія, інші - Індія (цікавий документальний матеріал стосовно цього питання – філологічні, археологічні, етнографічні, іконографічні джерела – зібраний в роботі німецького дослідника В. Бахмана [213]). Одна з перших згадок про смичок знайдена в зразках перської поезії IX ст. Тим же часом (IX-X ст.) датуються відомості про китайську смичкову цитру. Європейська цитра – фідель – починає своє існування з X ст. Однак на фресках з велетенською панорамою інструментів в індійській святині Боробудур (приблизно 800 р. н. е.) смичок не присутній. Таким чином, виникнення смичка і струнно-смичкових інструментів припадає десь між 800-900 рр. н. е. Як зазначає К. Закс, “конструкція смичкової китайської цитри приписується монголам, східні варвари принесли фідель в європейську культуру, традиції ж мусульманського світу вказують на Курдистан як батьківщину перських фіделів – дуже близьких за будовою до європейських, а стародавні індійські струнно-смичкові – споріднені з туркменськими. Так чи інакше - всі докази приводять нас в Середню Азію – до Китаю” [281, С.]. Іменитий орґанолог доводить, що “смичкова цитра в Китаї вперше згадується в 900-х Ліу Хіу і описується як споріднений цитрі інструмент дженґ (щипковий) з більш як тисячолітнім існуванням (про нього згадується в описах монгольських Бенкет). Цей інструмент існує і до сьогодні в Північних областях Китаю під назвою я-ченг або ла-к`ін. Корпус цих дерев'яних інструментів подібний на розрізану вздовж копицю сіна і є доволі потужною резонуючою конструкцією. Десять пар шовкових струн, розміщених по безпівтоновій пентатоніці, прикріплені до верхньої деки, а вгорі до заокругленої «голівки» вони кріпляться за допомогою залізних кілочків” [281, С.]. Також величезну популярність здобув у східній середньовічної культурі струнно-смичковий інструмент під назвою ху-ч`ін. У назві інструменту присутній частка “ху”, якою китайці тривалий час

позначали людей тюркського походження, уйгурів. Це дуже цікавий інструмент, бо частина його корпусу обтягнута шкірою змії або ящірки. Основа дерев’яного корпусу виготовляється з бамбука, кори іншого дерева або чаші кокосового плода з обрізаним верхом. Унікальність техніки гри полягає в тому, що смичок проходить між струнами, зовні смичок тре одну струну, іншу – зсередини, тобто відірвати смичок практично неможливо, бо він немов “просилений” як нитка голкою крізь тканину між двома струнами. На цьому інструменті особливо розвинена техніка вібрації і гліссандо, що надає його звучанню дещо пискливо-тривожного характеру, нагадуючи пташині голоси. У Китаї існує велика кількість типів і різновидів цих інструментів. Причому кожен із них отримав власну назву. Так до різновидів ху-ч`ін (а) належать кілька груп:

Група А: Інструменти з вставленими кілочками ззаду, з натягнутою зміїною шкірою, що замінює верхню деку і струнами, прикріпленими до шийки: 1) Бамбуковий циліндричний корпус і дві струни: тан-ч`ін та хуей-ху; 2) Дерев'яний шестигранний корпус: ер-ху (2 струни) та з`-ху (4 струни).

Група В: Інструменти з боковим розміщенням кілочків, дерев'яною плитою, струни якого проходять над рухомим порогом, розміщеним у верхній частині шийки, що детермінує довжину звучної струни: ги-ху (корпус з кокосового горіха, а верхня дека пристосована до корпусу, вірніше його отвору, подібно як кришка до каструлі) та т'і -к'ін (верхня дека дуже глибоко вмонтована в отвір кокоса), а також та-ху-к`ін з дерев'яним корпусом грушоподібної форми.

Відзначимо, що архаїчні форми цих інструментів (за К. Заксом) ще іноді зустрічаються на периферії північного Китаю, а також на південних територіях (Гілакі), у верхів'ях річки Амур, серед асламского народу, який побутує між Тибетом і Бірмою, іноді і в Східній Африці. Однострунні інструменти на території Китаю майже зникли [222]. Отже, підстав для розбудови і розвитку струнно-смичкової європейської музики в екзотичної китайської культури доволі багато. Беручи до уваги автономію скрипки в європейській культурі, відзначимо, що китайська народна музика має глибокі корені споріднення із всесвітнім процесом формування і розвитку струнно-смичкових загалом, а специфічний дует

двох рівнолеглих культурних площин функціонує і на сучасному етапі.

Як зазначає сучасний китайський дослідник Гао Джі “за останні кілька сотень років музиканти з різних країн і регіонів відіграли важливу роль у розширенні виразових скрипкових засобів і розробили свої специфічні скрипкові прийоми, які відображають музичні характеристики їхньої культури” [230]. Наприклад, етномузиколог Пітер Кук стверджує, що деякі британські музиканти для танцювальних обрядів часто використовували спеціальні щитки, додаючи скрипку до ансамблю власних інструментів і таким чином легко пристосовували до гри на скрипці вже встановлені методики клацання і перебирання по струнах [222]. Те ж стосується і впливу ліри на формування скрипки, або ліри da braccio – грушоподібного нахиленого інструменту, який і виконував роль скрипки у XV ст. Вона була італійською попередницею скрипки, займаючи провідне місце серед ансамблевих інструментів для танцювальних капел музикантів. Циганські співаки та деякі епічні співаки в Південно-Східній Європі та Азії супроводжували свій спів грою на скрипці, використовуючи техніку, яка включала в себе специфічну техніку лівої руки, що давала б можливість одночасно співати, граючи на скрипці. Сьогодні музиканти в усьому світі продовжують застосовувати свої індивідуальні прийоми у грі на скрипці, часто знаходячи нові та непередбачувані ефекти у струнно-щипкових чи струнно-смичкових інструментах різних етносів та народів. Наприклад, скрипалі латиноамериканської етнічної групи маріачі використовують найрізноманітніші типи вібрато, гліссандо і випадкових призвуків, що збагачує особливо гармонію, а в Індії навпаки – музиканти часто використовують скрипку як альтернативу відносно традиційних індійських струнних інструментів. Однак, вони тримають скрипку, спрямовану донизу, даючи більшу свободу лівій щиколотці, що дозволяє вільнішій лівій руці застосовувати широкі вібрації і складні пасажі, а цей стиль скрипкових прикрас відомий як gamakas [282]. Ці приклади доводять, що глобальний вплив на розвиток скрипкової гри незаперечний, адже класичний європейський інструментарій перебуває у постійній співдії чи то зі старими методиками етнічних стилів чи з експериментальними нововведеннями, викликаними сонористикою та новими

композиторськими техніками XX ст.. Органологічні дослідження доводять, що прообразів сучасної скрипки було чимало у різноманітних культурах. Класична ж скрипка поширилася на різних континентах за рахунок подорожуючих мандрівників та європейських місіонерів.

Скрипка поступово стала популярною в Європі наприкінці XVI ст. Звідти, вона поширилася далі на Схід, насамперед завдяки арабській торгівлі в Азії. У XVII ст. португальці привезли скрипки до Малайзії, Індонезії та Індії, невдовзі європейські місіонери привезли скрипку і до Китаю. “Допоки різноманітні культурні музичні стилі розвивалися по всьому світу, традиції скрипки зі своїми методами і стилістичними особливостями почалися і в Китаї з часу функціонування традиційної китайської інструментальної музики під впливом багатьох китайських скрипкових композицій”, – пише китайський дослідник Лі Юан-Юан [241, С.117]. Проте, формування саме китайської скрипкової традиції виходить не лише з особливостей елементів суто технічних чи імітаційно-звукових, що спираються на базисну основу народного інструментарію, але і завдяки використанню та втіленню в скрипкових композиціях мелодико-інтонаційних, ладо-гармонічних, ритмічних, формотворчих елементів китайської музики. Саме з цієї точки розглядатиметься і скрипкова творчість видатного китайського скрипаля і композитора Ма Сіцонга, який одним із перших серед китайських музикантів оволодів та став подвижником європейської скрипки в Китаї, відкриваючи нову сторінку в розвитку національного музичного мистецтва.

Безперечно, що досягнення автентичності на сучасному етапі розвитку китайської музики є важливим фактором, оскільки саме музика несе відповідну культурно-історичну інформацію, говорячи власною іманентною мовою. Ма Сіцонг у своїй багатогранній творчості намагався досягнути рівноваги між загально-світовим та китайським, залучаючи активно в своїй виконавській манері численні автентичні елементи. Їх вивченню, диференціації та чіткому структуруванню присвячена дисертація китайського дослідника Джі Гао, який аргументує та доводить наявність автентичних елементів у професійній скрипковій музиці китайських композиторів. “Для того, щоб грати автентично,

сучасні скрипалі повинні вміти і знати відмінності між західним класичним стилем і традиційним китайським стилем та його досягненнями, зокрема, оволодіння при виконанні надзвичайної біглості в останньому” [230, С.43]. Для досягнення цієї мети автор пропонує конкретно технічні вправи, розглядає китайські стилістичні характеристики на прикладі сучасного китайського скрипкового репертуару, а також практичний посібник для сучасних скрипалів, які хочуть виконувати ці типи композицій. Так, автор виводить головні принципи трьох основних скрипкових прийомів, які часто з'являються в скрипковій музиці з китайського традиційного стилю: оригінальних типів глісандо, акордів і піццікато. Цікаво, що вони вплинули не лише на способи гри на традиційних китайських струнних інструментах, але на прийоми та ефекти звуковидобування на духових і ударних інструментах, що доводить Чонг Квіннан [221].

Однак, повернімось до історії впровадження європейської скрипки на теренах китайської музичної культури, оскільки, саме творчість Ма Сіцонга якраз демострує застосування цього типу інструменту. Більшість джерел свідчить, що подорож європейських місіонерів була основною причиною того, що європейська класична скрипка поширилася в Китаї. Як зазначає у статті “Чинники становлення скрипкового мистецтва у китайській культурі” китайсько-український дослідник Чен Менвей “завезення європейських музичних інструментів вперше у Китаї спостерігається у місті португальської колонії Макао в часи, коли туди приїхали засновники першої єзуїтської місії у Китаї, італійці Маттео Річчі (1552-1610) і Мікеле Руджері (1542-1607). Зокрема, Річчі, окрім релігійної діяльності, знайомив китайців з європейською філософією, математикою і, створюючи карту існуючих царств, познайомив китайців з «Новим світом». Бажаючи не бути сприйнятим як чужинець, він носив вбрання вченого-конфуціанця і проповідував принципи доброчесності та гуманізму. У Макао він написав книгу «Про дружбу», яка китайцями була сприйнята схвально і пізніше багато разів перевидавалась. Завдяки зусиллям єзуїтської місії Маттео Річчі, у Пекіні з’явився перший християнський храм – Собор Непорочного Зачаття” [193, С.31]. Внаслідок діяльності цих місіонерів у Китаї з’являються і європейські

інструменти – клавесин, маленький орган і скрипка, які були подаровані імператору Ваньлі на прийомі в Пурпуровому палаці у 1601 р. [126, 236, 239]. Цей імператор одним із перших проявив інтерес до західної культури і музики. Як зазначає Му Цюанджі, “при дворі Ваньлі влаштовувалися часті музичні церемонії, якими опікувався його духовний наставник Сю Рішен, що намагався розширити культурне коло навіть за допомогою впровадження європейських елементів, про які довідуємося з його трактату «Лю Лу Чженгі», та скромних даних про виконання європейських творів, наприклад, хорової оди Горація у супроводі клавесину. Цей факт можна вважати одним з перших концертів європейської музики в Китаї” [242, С. 79].

Існують інші дані щодо появи цього інструменту в Китаї: за “Розвитком скрипкової музики в Китаї” Ксіонг Танга [275]. Згідно з цим виданням, китайський музикознавець Цянь Ренпін заявляє, що французький католицький місіонер Йоахім Буве (1656-1730), ймовірно, був першою особою, хто володів грою на скрипці. Автор посилається на один із перших записів про цей інструмент у китайських манускриптах, зокрема тих, що стосуються історії перебування цього католицького місіонера в Китаї під час правління імператора Кансі та імператора Цяньлуня, де згадується про монаха Йоахіма Буве, який прибув до Китаю в 1686 р. [275]. Однак, китайські дослідники подають і інші імена стосовно поширення і впровадження європейської скрипки в Китаї. Так, відомо, що у 1699 р. перед двором Кансі – імператора, який відзначався прогресивними поглядами і найдовше правив Китаєм (61 рік), а його правління вважається “золотим віком” – виступав французький скрипаль Людовік Пернон. “Від 1702 р. у Пекіні працював місіонер і вельми обізнаний музикант та композитор з Італії Теодоріко Педріні. Понад 40 років він слугував при дворі Кансі і ще двох наступних імператорів, що після Кансі змінювали один одного. Тут Педріні створив і виконав свою сонату № 3 у двох частинах для скрипки і басу”, – зазначає Чен Менвей [193, С. 32]. Ймовірно, що завдяки діяльності Йоахіма Бове, Теодоріко Педріні та Луї Пернона у Китаї могли з’явитись і перші струнні оркестри, ноти скрипкових творів та почали організовуватись концерти за

участі скрипалів-солістів, припускає Му Цюанджі [130]. Існує також опис гри на скрипці і Томаса Перейри (1645-1708) – португальського єзуїтського місіонера, який вперше зіграв китайську народну пісню на екзотичному європейському інструменті – скрипці для імператора Кансі (1654-1722) у січні 1673 р. (за Лі Дженген [248]). Інший дослідник Лу Ань додає наступну розширену інформацію щодо цієї події: "Імператор був вражений грою на скрипці та новою п'єсою Перейри і був здивований тим, що він міг грати китайську народну пісню на скрипці оскільки це був перший приїзд Перейри у Китай" [255]. Отже, за цими даними, на тринадцять років раніше до Буве, Перейра став першим виконавцем, який на привезеній скрипці до Китаю, виконав на ній ще й китайську мелодію.

Зазначимо, що на той час уже досить жваво велася торгівля Китаю з різними європейськими країнами, знаменуючи і початкові стадії культурного обміну, в тім – музичними інструментами. Екзотичні європейські інструменти та музика сприймалися китайцями як проникнення окциденталізму і мала доволі вузьке коло поширення, щоб не сказати найвужче, практикуючись по-суті лише при імператорських дворах чи в домах найвищої аристократичної знаті [219, 337, 339]. Рівно ж і в Європі, глибоке наукове вивчення китайської культури приходило насамперед зі середовища місіонерів, і хоч, орієнтальні китайського забарвлення теми були доволі популярними, то наукові трактати чи розвідки також утримувалися у дуже вузькому колі знавців, а деякі з них так і залишилися в рукописах, які щойно в XXI ст. поступово входять в науковий обіг[6]. Адже у зв'язку з політичними та буремними революційними подіями в Європі, особливо з посиленням антиклерикалізму та атеїзму, багато місіонерських рукописів залишалися поза увагою європейських музикантів, а в європейській культурі на довгі століття запанував "наближено-орієнтальний" стиль шинуазрі – так звана "китайщина" винятково у вимірі псевдо-екзотики. Тобто, глибинне та наближене

[6]Наприклад, рукопис католицького місіонера отця Аміота, який довго перебував і помер у Китаї, був надісланий М. де Бугенвілю в 1754 р. В ньому – деталі та пропорції чи не всіх існуючих на той час китайських інструментів були виміряні "з найбільш ретельною увагою, в додатку з рисунками та ілюстраціями і навіть окремими нотними прикладами, з деталізованістю до дюймів, точністю ліній – до десятих, сотих частин лінії". Обширні матеріали про китайську музичну культуру, описану європейцями, містяться на сайті La Bibliothèque numérique sur la Chine ancienne [239]. Так, наприклад, праця Жан-Бенджаміна ля Борда "Музика Китаю", яка вийшла друком в Парижі 1780 р., базується на фундаментальних есе і таблицях о. Аміота, не менш цікавою є праця Шарля Компана про китайську танцювальну музику з особливою увагою до інструментів (видана 1787 р. в Парижі).

до наукового пізнання далекосхідної культури та справжній рівноцінний культурний обмін відклалися в Європі на довгі століття, оскільки музиканти переслідували зовсім інші цілі, детально проаналізовані авторами сучасних робіт з орієнталізму – Р. Локком, Е. Саїдом [254, 163]. Те ж саме, ще в більшій мірі можна сказати і про стосунок китайців до європейської культури, знання про яку належали винятково до вищих правлячих каст (як один з фаворитних козирів у дипломатичних місіях і стосунках) – натомість в Європі через театр формувався широковжитковий тип псевдо-орієнталізму. Окциденталізм у далекосхідних країнах не торкався широких верств населення і з огляду на доволі відчутну закритість автентичних східних культур та досить обмежене коло поширення європейської екзотики. Однак, культурний обмін так чи інакше поступово прогресував і приносив нові результати.

З плином часу, щораз більше європейських місіонерів приїжджали до Китаю, привозячи не лише різні досягнення і винаходи європейської цивілізації та культурні надбання, але й ділилися своїми музичними здобутками, в тому числі – скрипковою музикою, яку репрезентували охочі до подорожей та нових вражень скрипалі. Деякі з них, наприклад, Теодорікус Педріні (1670-1746) з Італії, Флоріан Бахр (1706-1771) з Німеччини, Жан Жозеф де Граммон (1736-1812) з Франції, працювали вчителями музики при палацах імператорів, зазначає сучасний китайський дослідник Ксуан Танг [290]. Після того як іноземні місіонери познайомили зі скрипкою китайців наприкінці XVII ст., вона все ж не набула широкої популярності. Безумовно, що в елітарних колах європейська музика звучала при дворах, але винятково як вияв багатства і розкоші та інтелектуальних розваг знаті.

1.3. Ма Сіцонг в контексті становлення і розвитку китайського скрипкового мистецтва.

На межі XIX-XX ст. серед прогресивних китайців були представники інтелігенції, зокрема, серед вчених (не музикантів), які сприйняли, практикували і популяризували скрипку в Китаї. Таким прикладом може слугувати постать Лі

Сігуана (1889-1971), який був відомим китайським геологом. Крім відкриття фундаментальної теорії геомеханіки в Китаї, він був скрипалем-аматором. У 1920 р., після закінчення навчання в Бірмінгемському університеті, він здійснив коротку поїздку до Європи. Під час подорожі до Парижа він написав твір для скрипки, натхненний китайською поемою "Важкі дороги" відомого поета Лі Бай (701-762). Таким чином, 1920 р. став знаковим у китайській історії європейської скрипки, оскільки цей програмний твір – "Важкі дороги" Лі Сігуана можна вважати першою скрипковою композицією, написаною китайським музикантом – стверджує Ксяолі Чен [217]. Цей твір був і однією з перших спроб поєднати західну класичну музику і китайську культуру. Безперечно, що у ньому переважає західний класичний стиль, адже за жанром він зближається з поемою, будуючись на свобідному розгортанні музичного матеріалу, з іншого боку – твір основано на характерних китайських темах, що надає йому особливого колориту. Детально цей рукопис аналізує у своєму дисертаційному дослідженні Гао Джі. Він доводить, що в основі цього твору – репрезентація буття китайської культури [230]. "Західний стиль" (таку дефініцію часто вживають китайські дослідники) красномовно виявлений в нотному рукописі; це традиційні європейські тонально-гармонічні послідовності у скрипковій партії, а також типовий для скрипкового репертуару західної класичної традиції стиль письма, пише Лі Ліангквінг [243]. Рукопис "Важких доріг" знайдено в будинку Сяо Юмея, відомого китайського музичного педагога і композитора, знаного як "батько сучасної китайської музичної освіти" [342]. Сольний скрипковий твір "Важкі дороги" Лі Сігуанга може слугувати чудовим прикладом, в якому поєднуються західні та китайські елементи в єдиному музичному цілому. У праці Квін Танґа [275] окрім Лі Сігуана, згадується про ще одного скрипаля – Сіту Меньяна (1888-1954), який теж був не лише вченим, але і великим аматором європейської скрипки, а при тім – прихильником вивчення і розвитку фольклорної традиції. Він був першим, хто намагався використати європейську скрипку для виконання і представлення музики Ює – місцевої музичної традиції, популярної в Південному Китаї. "Ює"(粵) – це специфічне окреслення на кантонській мові особливого

фольклорного стилю, характерного для даної області, пише Кван Юань у “Історії скрипкових композицій Китаю” [276]. На початку XX ст. Сіту навчався в Массачусетському інституті на технологічному факультеті зі спеціальності машинобудування. Як відомо, під час навчання в Бостоні він брав уроки гри на скрипці у відомого музиканта Є. Груенберґа, професора скрипки в Консерваторії Нової Англії. Сіту винайшов деякі нові скрипкові прийоми, такі як особливі флажолети, специфічні композиції пальцівки, звукові сонористичні ефекти на скрипці для виконання музики Ює, щоб максимально наблизитися до її справжнього звуку. Особливо важливо, що Сіту використовував скрипкові версії для запису знаменитих творів Ює, таких як Яньцзи Лу і Сяосян Цинь Печа (ці твори подає у своїй дисертації Джі Гао). При цьому автор зазначає, що після публікації вони миттєво стали бестселерами в Китаї [230]. Наприкінці 1920-30-х багато китайських музикантів навчалися за кордоном, вернулися до Китаю і розвивали скрипкове мистецтво на батьківщині. Серед найвідоміших, пов'язаних зі скрипковим мистецтвом – Хуан Цзи (1904-1938), який навчався в США, Сіань Синьхай (1905-1945) і Ма Сіцонг (1912-1987), які навчалися у Франції.

Поширенню скрипки сприяли і осередки європеїзованої культури, які з“являлися в Китаї. Так, у Шанхаї – космополітичному багатонаціональному місті, названим “Парижем Сходу”, звідки походили два перші композитори Китаю, були давні традиції європейської музики[7]. Однією з паритетних ліній розвитку музичної культури країни у XX ст. було прагнення китайських музикантів засвоїти знання і досвід, накопичені в західній музиці, а одним з важливих кроків на цьому шляху було створення оркестрів та популяризація ними здобутків європейської симфонічної музики. Історія оркестрового виконавства в Шанхаї бере свій початок з другої половини XIX ст. В 1879 р. в міжнародному сеттльменті був створений Шанхайський громадський оркестр 上海公共乐, який

[7] Так, в першій половині XX ст. в Шанхаї жили і працювали італійський піаніст і диригент М. Пачі, скрипаль А. Фоа, російські музикати А. Черепнін, А. Авшаломов, німецький композитор і музикознавець В. Френкель, американський трубач Б. Клейтон та інші. Серед музикантів, які гастролювали у Шанхаї в першій половині XX ст., варто згадати оперного співака Ф. Шаляпіна (1935), піаністів А. Годовського (1922), А. Рубинштейна, В. Горовиця (1933), а особливо скрипалів – Я. Хейфеца (1923, 1931) та Ф. Крейслера (1936). Процес утворення китайських музичних товариств намітився в Шанхаї ще з 1910-х рр. Та найбільших масштабів він досягнув після подій 4 травня 1919, а його наслідком став рух за нову культуру, підтриманий шанхайською інтеллектуальною елітою [130].

складався переважно з духових і ударних інструментів, число яких перевищувало 130 одиниць. До його складу входило біля 30 виконавців, переважно вихідців із Філіпін. Керував оркестром французький флейтист і диригент Жан Ремюза. Шанхайський оркестр став першим колективом в країні, який виконував твори західної класики в перекладі на духовий склад. У 1906 р. на посаду диригента було запрошено німецького музиканта Р. Бука. Він поповнив склад оркестру німецькими і австрійськими скрипалями, віолончелістами, контрабасистами. Завдяки введенню групи струнних, в 1907 р. Шанхайський оркестр стає першим в країні симфонічним оркестром, який почав виконувати різні симфонічні твори та концерти без купюр.

У 1920-1930-ті рр. за диригентським пультом стояв італійський диригент і піаніст М. Пачі, який очолив колектив з 1919 р. і запросив професійних музикантів з Італії, зокрема, випускників інструментального відділу міланської консерваторії [21]. Склад оркестру налічував понад 50 музикантів. Концертмейстером оркестру став А. Фоа, який займався і сольним виконавством, і педагогічною практикою. М. Пачі почав організовувати відкриті концерти, які могла відвідувати пересічна китайська публіка, знайомлячись з творчістю Й. С. Баха, В.-А. Моцарта, Л. ван Бетговена, творами сучасних китайських композиторів. Оркестр проводив і літні камерні вечори. Відтак, скрипка ставала для китайців більш доступним та зрозумілим інструментом [130].

Розвиток в Шанхаї 1920-1930-х рр. різних жанрів “нової музики” (сінь іньює 新音乐), ставило головним мірилом розвиток жанру масової революційної пісні. Її представниками були такі композитори як Не Ер 聂耳(1912-1935)[8], Сянь Сінхай 冼星海 (1905-1945), а також Хуан Цзи (1903-1938) – композитор і педагог, теоретик першої третини XX ст.. Останній вказував, що для розвитку національного китайського мистецтва потрібні добротні та міцні знання західноєвропейської музичної традиції, її теоретичних основ, що є необхідним для розвитку всіх професійних музикантів. Говорячи про питання музичної техніки, Хуан Цзи зауважував, що вона не може бути розділеною на окремі

[8] Зазначимо, що Не Ер був також скрипалем, і знаковою подією для Шанхаю стало його виконання Концерту № 5 В. А. Моцарта з симфонічним оркестром у 1929 р.

регіональні традиції, а навпаки – всі інструментальні, композиторські засоби, загальнотеоретичні знання є універсальними і можуть використовуватися в музичній практиці різних країн.

Немаловажним фактом стало і відкриття Сяо Юмеєм в 1927 р. Шанхайської консерваторії при співдії російської діаспори та західних музикантів [342]. Консерваторія мала шість факультетів: фортепіано, скрипки, віолончелі, вокалу, народної музики і музично-теоретичних дисциплін, до яких згодом долучився композиторський відділ. Ними керували китайці Хуан Цзи, Сяо Юмей. Деканом скрипкового факультету призначено італійського концертуючого скрипаля А. Фоа. У нього займався провідний скрипаль і композитор Сянь Сінхай.

Найстарший з цієї генерації – композитор і педагог Хуан Цзи, який у 1924 р. закінчив Університет Цінхуа, активно і цілеспрямовано вивчав західну музику, також навчався в Оберлінському коледжі та Єльському університеті у США. Під час навчання в Єльському університеті він написав увертюру “In Memoriam”, яка стала практично першим симфонічним твором, написаним китайським композитором. У 1929 р. митець повернувся в Китай, працював професором композиції та історії музики в Шанхайському музичному коледжі, викладав в інших навчальних закладах. Особлива заслуга Хуан Цзи – заснування симфонічного “Shanghai Orchestra” у 1935 р. Композитор прославився як автор численних вокальних мініатюр на вірші китайських класичних поетів, він поєднав смислову єдність віршів Бо Цзюй і Ван Шо, що стали поетичною основою вокальних творів на вірші поетів Давнього Китаю з тенденціями символізму та імпресіонізму, зумовлених спільністю художніх образів весни, хмар, туману, духовного прагнення зупинити невловиме, ілюзорністю. Серед творів: кантата “Сливи в снігу” (в основу якої лягла поема Бо Цзюй “Пісня вічної ненависті”), кілька симфонічних увертюр – “Думи про стару дружбу”, “Квітка в тумані”, “Пісня лотоса”, які засвідчують тяжіння композитора до освоєння та оволодіння повним симфонічним оркестровим європейським письмом. Твір “Вічний жаль” (на слова Вей Ханчжана) став першою китайською ораторією. Хуан Дзи написав також книгу “Відродження китайської музики”, де підкреслив

необхідність збереження національної ідентичності з одного боку, з іншого – пропагував освоєння світових надбань академічного музичного мистецтва. Однак життя одного з засновників національної інструментальної музики, цього багатообіцяючого і прогресивного композитора обірвалося у віці 35-ти років від черевного тифу.

В доволі молодому віці помер ще один китайський митець, який також спричинився до розвитку китайського скрипкового мистецтва – Сіань Синхай (Дод. Біо). Він належав до покоління китайських композиторів, творчість яких розвивалася під впливом західноєвропейської класичної музики і згодом саме в цьому аспекті суттєво вплинула на наступні покоління китайських музикантів. Цей композитор працював у багатьох жанрах: йому належать дві симфонії, чотири великомасштабних хорових твори, близько 300 пісень, а також кілька опер. Однак уславився найбільше своєю патріотично-національною кантатою “Жовта Ріка”. Ще у 1934 р. він вступив до Паризької консерваторії для вивчення композиторського фаху під керівництвом таких знаменитих метрів як Венсан д'Енді та Поля Дюка, де написав кілька композицій: “Вітер”, “Пісня мандрівника”, Сонату для скрипки і фортепіано. Повернувшись до Китаю в 1935 р. ще до японської окупації північно-східної частини країни (відомої тоді як Маньчжурія), він активно включається в процес становлення нової музичної традиції, основаної на поєднанні китайської та західноєвропейських музичних технік. В середині 30-40-х з'являються твори, які, згідно думки критиків, за своїми музичними і ететичними характеристиками можуть бути віднесені до нових зразків гоює. Серед них найяскравішим твором вважається кантата “Хуанхе” 黄河, а також багаточастинна хорова композиція “Хай юнь” (海韵) – “Морська вишуканість” на текст Чжао Юаньжэня, в якій авторам вдалося створити особливу музичну мову, що поєднує принципи європейської гармонії з інтонаційними особливостями китайської музики, очевидно, позначена відповідним ідейно-художнім та емоційним змістом. Сіань Сінхай написав понад 300 творів, опублікував 35 статей, у тому числі про Не Ера як творця нової китайської музики та численні розвідки про особливості національних стилів

китайської музики. Його вплив на розвиток та популяризацію китайської музики приніс йому звання “народного композитора”. Під час Культурної революції (1966–1976), коли заборонялося все західне та академічне європеїзоване китайське мистецтво, піаніст Інь Ченцзун зробив переклад Кантати “Жовта Ріка”, перетворивши твір на Концерт для фортепіано та оркестру у 1969 р..

Та засновником офіційної скрипкової школи в Китаї справедливо вважається Ма Сіцонг, який був першим ректором і професором скрипки Центральної Консерваторії в Китаї, а впродовж життєвого шляху працював та відкрив численні музичні навчальні заклади, де переважно викладав гру на скрипці. Безперечно важливим є його скрипковий композиторський доробок, який, згідно з останніми даними, налічує більше тридцяти скрипкових творів, серед яких – Концерт для скрипки з оркестром (1944) та Концерт для двох скрипок з оркестром (1983), Сіньдзянь-Рапсодія для скрипки з оркестром (фортепіано), низка колоритних концертних п'єс, а також твори середньої та великої форми – чотири Сюїти, чотири Рондо, Сонати для скрипки та ін.. Однак, підданий остракізму під час культурної революції (1969) Ма Сіцонг пережив страшні часи поневірянь, які, на його щастя, закінчилися еміграцією у США, де він після короткої реабілітації продовжив творити. Тому ще й до сьогодні деякі композиції Ма Сіцонга мало відомі в Китаї, хоч автора було реабілітовано і гідно вшановано, однак, відомо, що окремі твори безслідно зникли і не збереглися в силу трагічних обставин, деякі, не опубліковані, знаходяться в родинному архіві (наприклад, такі великі композиції як балет, опера, фортепіанний концерт) [226]. Найпопулярнішим твором Ма Сіцонга стала середня частина Суйюань-сюїти для скрипки і фортепіано під назвою “Ностальгія”, написана в період японсько-китайської війни. Її основна тема заснована на давній китайській народній пісні з історичної провінції Китаю – Суйюань, яка тепер належить до Внутрішньої Монголії. Ця мелодія в інтерпретації Ма Сіцонга здобула величезну популярність і стала одним зі знакових творів китайської академічної музики (можемо навести паралель з такою ж популярною “Мелодією” українського композитора М. Скорика). Навіть коли Ма був ув’язнений та перебував за кордоном, його “Ностальгія” як

безіменний твір звучала по всьому Китаю — зазначала американська преса [292].

У своїй праці Лі Лянгквінг пише: “Важливо відзначити, що під час культурної революції (1966-1976), західні класичні інструменти були категорично і повсюдно заборонені в Китаї. Проте Цзян Цін – дружина голови країни Мао Цзедуна, швидко помітила широкий діапазон і виразну якість звуку скрипки. Вона настійно рекомендувала використовувати скрипку замість ерху, щоб супроводжувати революційну оперу. Типова новостворена Пекінська опера, яка використовувалася насамперед як засіб політичної пропаганди (китайська революційна опера посилається на типові елементи китайської опери, однак вирішені часто в пролетарсько-агітаційному плані) перебувала під опікою Цзян Цін (дружина Мао). Сюжети і теми цих вистав були виключно політичними і вважалися революційними і сучасними в порівнянні з традиційною оперною тематикою. У результаті скрипка все ж була дозволена як прийнятний інструмент після 1967 р., і використовувалася у розвитку китайського репертуару під час культурної революції, хоч багато скрипалів і композиторів встигли постраждати від буремних подій того часу” [243, С.210]. Показовими в цьому плані є не лише доля “батька скрипкової китайської школи” Ма Сіцонга, але й інших скрипалів-виконавців. Наприклад, однієї з найталановитіших скрипальок Сяо-Мей Ку — ученицю Ма Сіцонга, про яку писала у монографії “Червона Рапсодія Китаю” Ш. Мелвін [265].

З середини XX ст. з'являються нові композиції для скрипки, більшість з яких засновані на народних піснях або пентатонічних зворотах з типовими китайськими елементами. Першим яскравим прикладом став Концерт для скрипки з оркстром “Любов метеликів”, написаний в 1958-1959 рр. Чень Гангом і Хен Цангао. Це одночастинна програмна композиція, написана в розгорненій сонатній формі. Двоє зовсім молодих китайських композиторів: 24-літній Чень Ган (нар. в 1935) і 26-літній Цанг Хао (нар. в 1933) ще під час навчання в Шанхайській консерваторії вирішують (в данину скрипковій традиції краю) створити цікаве і колоритне національне полотно для скрипки з оркестром [110, С.211]. Та слава прийшла до цього твору лише в кінці 70-х рр., коли Китай частково зняв обмеження після Культурної Революції. Послаблення цензури та

відновлення дозволу на виконання зробили цей Концерт втіленням ідейно-естетичного обличчя культури Китаю в часи перехідної економіки. Цікава інструментовка з опорою на світові досягнення класичної музики виявила бажання китайських композиторів і надалі освоювати європейську скрипку на базі народно-національних традицій.

Сучасні китайські композитори і надалі відкривають нові способи поєднання західних і східних музичних ідей [297, 276]. У роботах Ван Юйхе "Історія сучасної китайської музики" [331] та його двотомнику "Огляд творчості сучасних китайських музикантів" [332, 333], а також у праці Лі Хуанджі "Сучасна китайська музика" [335] знаходимо чимало прикладів щодо інтенсифікації цього процесу, який уже вийшов на рівень змішання академічного симфонічного оркестру з оркестром китайських народних інструментів, а також щораз глибшого взаємопроникнення та схрещення жанрових різновидів. Наприклад, Концерт №1 для скрипки з оркестром Гуо Веньцзяна (нар. у 1956), поєднує в собі 12-тоновий серіалізм і елементи традиційної китайської опери (опер Пекіну і Сичуані). Найвідоміший сучасний китайський композитор Тан Дан (нар. у 1957), написав цікавий струнний квартет, в якому елементи китайської опери, народної пісні, а також музики з давніх манускриптів, зокрема, на основі записів Танс Фен Я, проявляючи тенденції неокласицизму, задіяння у сферу скрипкових композицій здобутків давньої китайської літератури, підкреслює не лише напрям до програмності, але і пошуки та відродження давніх манер гри на струнно-смичкових китайських інструментах. Стародавні китайські літератори були вченими-аристократами, панами, належали до особливого класу, займаючи друге місце після королівської сім'ї [219, 252, 328][9].

Так, наведені вище приклади ілюструють, що впродовж багатьох років і з великими зусиллями численних піонерів та сподвижників скрипкового мистецтва цей інструмент став одним з провідних у сучасному китайському житті. Проте, в

[9] У музиці літератори культивували мистецтво твору, виконуючи витончену музику, засновану на поетичних або філософських асоціаціях, що було типовим для сольного виконавства. Однією з таких збірок є манускрипти Танс Фен Я. Його Пісні названі на честь Шицзі або Книги пісень, яка є збіркою з трьох різних типів пісень, що походять з династії Шан (1600-1000 рр.) lo н.е.) і раннього і середнього періоду Чжоу (близько 1000 -221 рр. до н.е.) [336]. Зрештою, за середньовічною китайською легендою написаний і вищезгаданий програмний Концерт для скрипки з оркестром "Любов метеликів" [110].

першій третині XX ст., як зазначає Джі Гао, “у той час, коли скрипкова література перебувала в процесі розвитку в Китаї, музиканти сформували дві різні школи мислення щодо написання музики для скрипки” [230, С. 27]. Одна школа виступала за повну заміну традиційного струнного інструменту ерху на сучасну скрипку, яку розглядали як чудовий інструмент, здатний виразити всі тонкощі традиційної китайської музики. Сіту Меньян був прибічником напрямку “тотальної європеїзації”, рекомендуючи повністю входити в західний музичний стиль, зберігаючи лише деякі китайські елементи. Він хотів просто замінити скрипку, щоб музика ерху залишилася недоторканною в автентиці, натомість в класичній академічній традиції слід істотно “перетрансформуватися” на західноєвропейські і світові зразки. Доволі радикально опозицію до цих тенденцій очолив Ма Сіцонг, який разом з прибічниками і послідовниками намагався зберегти оригінальну західну структуру композиції, додаючи китайські елементи в тому числі і типи гри на різних автентичних інструментах, чим могла б збагатися і розширити виразові можливості класична скрипка. Проте, обидві сторони погоджувалися, що при створенні національного скрипкового репертуару необхідними є китайські елементи, що є найбільш природним способом творення національної музики.

Впродовж трьох історичних культурно-мистецьких періодів: перший (1840-1949) пов“язаний зі знайомством Китаю і першими кроками по освоєнню європейських шкіл; другий (1949 по 1976) характеризуется значними змінами в соціальному устрою і, як наслідок, в музичному мистецтві, на першому плані якого - романтика революції та реалістична життєвість тем і сюжетів; третій (від завершення культурної революції 1976 р., який триває до сьогодні і пов“язаний з політикою реформ та відкритості Китаю до перетворення світового досвіду у різних видах мистецтва, в тім — музичного. Ма Сіцонг активно працював у сфері скрипкової музики впродовж всіх періодів, особливо в останній, американський період співвідносячись у творчих пошуках з китайськими композиторами «нової хвилі» (Сюй Вендун, Тан Дуна, Цяй Саосуна, Тан Дзяньпіна, Чжу Цяньєра, Суй Шуя, скрипковий концерт якого здобув перемогу на конкурсі у США та ін.).

Вступаючи в активну фазу творчості у 30-х рр. з новими ідеями, захоплений європейською новою музикою, Ма зазнає критики, а в зрілий китайський період відходить від радикалізму, хоч не зменшує високопрофесійних підходів особливо в інструментальній музиці. Опинившись в еміграції, композитор створює чимало нових скрипкових композицій, в яких ще більше поглиблює діалог зі світовими тенденціями, залишаючись, проте, у амплуа національного композитора.

Підсумки до Розділу I

Розгляд дихотомії Схід-Захід під знаменником переорієнтації в напрямку окциденталізму становить одну з насущних проблем музичного сходознавства, однією з важливих магістралей якого є дослідження китайської музичної культури з її органічною часткою – скрипковою музикою. Вона має оригінальну історію, адже функціонування та наявність численної групи струнно-смичкових автентичних інструментів співвіднеслося з входженням та адаптацією європейської скрипки у національну парадигму. Найбільш інтенсивно європейська скрипка заявила про себе у Китаї на межі XIX-XX ст. Серед нечисленних промоторів європейської скрипки в Китаї творчість Ма Сіцонга становить одну з найцікавіших сторінок китайської скрипкової музики, а його композиції набули широкого світового розголосу. Серед жанрових різновидів, представлених у панорамі скрипкових композицій Ма Сіцонга – два концерти: Концерт для скрипки з оркестром F-dur та Концерт для двох скрипок з оркестром; Рапсодія для скрипки з оркестром, монументальні програмні сюїти – Суйюань-сюїта (Внутрішня Монголія), Тибет-сюїта, Гаошан-сюїта та Амей-сюїта, Сонати, Рондо, п’єси та ін. Більшість із них були вперше представлені у китайській скрипковій музиці. На тлі складних та неоднозначних соціально-культурних подій у Китаї, які мали вплив на розвиток скрипкового мистецтва, творчість Ма Сіцонга виступає як одна з найцікавіших у плані міжкультурної комунікації, оскільки, будучи аніматором європейської скрипкової традиції та вихованцем європейської композиторської школи, він зумів гармонійно й органічно поєднати у своїй творчості національні традиції та світові тенденції, що і дозволяє віднести його музику до здобутків світового скрипкового мистецтва XX ст.

РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВА ПАРАДИГМА ПРОГРАМНИХ СКРИПКОВИХ ТВОРІВ МА СІЦОНГА

2.1. Особливості художньо-виразового комплексу концертних п'єс

У своїх численних п’єсах для скрипки, Ма Сіцонг застосовує програмні назви, які локалізують образно-художній зміст творів та особливо підкреслюють національний колорит. Варто зауважити, що жанрово-образна програмність є однією характерних рис китайської музики загалом. У великій мірі, опора та інтерес до народних джерел викликають насамперед тип жанрово-фольклорної програмності (за Л.Кияновською), яка стає визначальною для багатьох світових національних шкіл. Загальновідомо, що Ма Сіцонг з особливою шанобливістю ставився до фольклорних джерел різних народів, які населяли Китай, що особливо примітним є в його сюїтах, рапсодії, де чітко означені фольклорні джерела. “Два збірники народних пісень і танців з різних регіонів Китаю”, оформлені Ма у 1946 р. є по-суті фольклористичними збірниками, в яких автор помістив пісні і танці, записані ним особисто під час численних подорожей країною. Серед вокальних творів Ма Сіцонга також є обробки народних пісень (“Три ксінхайські народні пісні” для голосу і фортепіано (1955), вокальні цикли обробок народних пісень “Амей” (1971), “Пісні гір і лісів” для голосу і фортепіано на основі народних мелодій (1954). Подібними програмно фольклорно-зорієнтованими творами є “Три кантонські мелодії”, “Три танці: Танець з барабанами. Танець з шалями. Танець з кубками” для фортепіано тощо. Однак, саме скрипкова музика (навіть у більшій мірі, ніж вокальна, фортепіанна чи камерна) стала репрезентантом яскравої національної визначеності митця. Сіньдзян-рапсодія, чотири монументальні сюїти – Суйюань-сюїта (Внутрішня Монголія), Тибет-сюїта, Амей-сюїта та Гаошан-сюїта для скрипки і фортепіано – свідчать на користь фольклорної регіоналістики (їх детальний розбір є матеріалом наступного підрозділів 2.2 і 2.3). Не менш цікавими й оригінальними постають окремі концертні п’єси для скрипки “Колискова” (1935), “Пастораль” або “Пісня пастуха” (1941), “Гірська пісня” (1951), “Лірична пісня” (1952), “Танець ліхтарів Дракона” (1953), “Весняний танець”. На жаль, наразі залишаються маловідомими

ранні скрипкові твори композитора “Самогубство Імператора Чху біля річки У” та “Сумний місяць”, написані молоденьким Ма Сіцонгом в Парижі [322].

Як зазначає М. Дрожжіна, “китайська скрипкова музика цього періоду демонструє «вростання» європейської системи композиторської творчості «в місцеве середовище»” [74, С.12]. В якості основних репрезентативних ознак такого “вростання” у композиторських школах Далекого Сходу М. Дубровська виділяє: 1) оволодіння палітрою мажоро-мінорної системи; 2) використання лексики класичного і романтичного стилів європейської музики; 3) практичне освоєння жанрів і форм європейської композиторської творчості [76]. Всі ці аспекти спостерігаються в китайській скрипковій музиці першої половини XX ст. Відбувається засвоєння китайськими митцями основних ресурсів скрипкового звучання, адаптація і віртуозного, і кантиленного стилів, різноманітної штрихової техніки та типів звуковидобування на інструменті. В творах цього періоду автори звертаються до національного музичного матеріалу, намагаючись поєднати його з європейськими прийомами розвитку. Одним з яскравих взірців подібного підходу є “Колискова” Ма Сіцонга, створена на основі народної мелодії – твір, який сьогодні китайські дослідники називають “родоначальним для китайської скрипкової музики”, за Му Цюанджі [130, С.93]. Так, Яо Тін у статті “Ма Сіцонг: колискова пісня для мами” приводить слова сестри композитора, яка стверджує, що в основі цього твору лежить мелодія, яку в дитинстві їм співала мама [319]. Цей твір увійшов у сучасний скрипковий репертуар багатьох виконавців і за межами Китаю. “Його успіх пов’язаний з використанням традиційних для китайської музики варіантно-варіаційних прийомів розвитку мелодії, гармонії і побудові форми. Поза відточеністю у використанні виразових засобів, твір примітний з точки зору поєднання європейського і китайського начал. Звертаючись до традиційних для китайської музики ладів, Ма Сіцонг активно використовує також і виконавські прийоми, характерні для народних струнних інструментів, зокрема, ерху. Це прийом ковзання, а також перехід з першої позиції в третю першим пальцем” [130, С.34]. Все це поєднано з традиційною для китайської музики пентатонікою, що породжує за рахунок п’яти тонікальних

центрів багатство тональних інваріантів, які викликають своєрідне колористичне ладове блимання, нагадуючи про стиль французьких імпресіоністів. “Будучи видатним виконавцем і композитором, Ма Сіцонг заклав основи професійної скрипкової культури в Китаї, а створену ним “Колискову” можна вважати однією з перших вершин її розвитку” на думку дослідника Му Цюанджі [130, С.35].

Характерний, переважно, тридольний метр колискових автор заміняє на розлогий метричний пульс 2/2, в якому рухається-розгортається неспішна мелодична лінія скрипки con sordino, що має обриси хвилі. Цікаво, що напротивагу тридольності європейських колискових, композитор звертається до системи партної метрики бань-ші, причому до ширшого варіанту: і-бань і-іянь — дводольні, і-бань сян-і-іянь — чотиридольні. На фоні мірного акомпанементу з характерними секундовими інтервалами (особливо виразною стають спадні секундові інтонації-відгомони у правій руці фортепіано), що розв’язуються у терції з міжтактовою синкопою-затриманням. На такій же посекундовій басовій лінії (h-a, e-d) починається ніжна висхідна мелодія. Порожня тонічна квінта в басу на початку кожного з перших 8-ми тактів надає цілому архаїчності, остінатної монотонності (хоч спадні секунди постійно варіюються). Утриманий в e-moll початковий наспів знаходить своє продовження в паралельному G-dur, а наступна фаза розвитку (11-25 тт) динамізується, пожвавлюється, неначе відтворює ніжні примовляння у партії скрипки, яка ведеться у 2-3 октавах на *p*. Тут переважає рух вісімками, а виразною деталлю стає поява пунктирного ритму. Варіантний розвиток мелодичних поспівок приводить до несподіваних ладо-гармонічних ефектів.[10] Гра світлотінями спостерігається в гронах делікатних акордових

[10] Зустрічний рух голосів у фортепіанній партії з використанням паралельних кварт (права рука) в поєднанні з першомотивом головної мелодії в басу створює поліфонічний ефект, проте у дуже прозорій фактурі (рух відбувається мірними половинками), якій особливого ефекту надають “запізнені” октавні дубляжі у верхньому голосі. Автор чотири рази повторює цю фігуру впродовж 8-ми тактів, несподівано переходячи у бемольну тональну сферу – g-moll/B-dur, застосовуючи на квінті g-d акорд f-b-f, понижуючи II і V ступені, немов сповзаючи-затіняючи півтоновим зсувом мінорний III_7. І вже зовсім несподіваним стає поглиблення в бемольний ряд, коли остінатним органним пунктом стає IV понижений – as, який є основою секундакорду V пониженого [as-b-d-f]. Вимінюється і мелодична лінія, яка переноситься з зони пентатонно-ангемітонічних інтонацій у сферу хроматики (гра між звуками b-cis-h / f-fis-es-des, в яких поєднуються зб. 2, а хроматичні півтонові ходи створюють атмосферу фантастичної таємничості. так останній мелодичний хід f-g-as-b-h приводить розвиток до H-dur. Цей домінантовий акорд головної тональності e-moll раптово “висвітлюється” на миттєвому крещендо до *f*, ведучи за собою низку хоральних септакордів: G-dur-F-dur_7, які розв’язуються в C-dur_7. І саме останній моделює накладання тонічного тризвуку на тризвук VI ступеня. Після невеликого низхідного сольного монологу скрипки від h^4, автор повторює фантастичний епізод, але тепер уже від des^3. Цікаво, що при сумарному зведенні горизонтально-вертикальних ліній спостерігається тяжіння до китайської 12-ти тонової системи “люй-люй”. Їїелементи дуже часто

комплексів, наприклад f-moll/As-dur/f^{-3}/зм.d-moll$_2$, які завершуються кластерними поліакордами [b-f-c-f-as-es] [f-c-b-es-as]. Після зупинки на цих акордах скрипка ще тихіше (*pp*) веде свою низхідну лінію, вертаючись до основної мелодії, яка починає нову варіантну фазу розвитку.

Композитор відходить ще далі від тонального центру, беручи тепер за остінатний органний пункт в басу звук des (понижений VII), акордові коливання з застосуванням чергування ч.5 і зм.5 чи квартові паралелізми, а згодом чергування зб.4 і ч.4 наводять на думку про ювелірну ладо-гармонічну роботу автора. Середній розділ твору (загалом "Колискова" Ма Сіцонга має 3-частинну репризну будову, адже завершується поверненням до головної теми з розгорненою сумуючою кодою) з одного боку є варіантно-варіаційними переспівами головних мотивів, з іншого — поділ на невеликі фрагменти (по 4 чи 8 тактів) та постійні видозміни (особливо ладо-гармонічні та агогічні) створюють враження оповідки, яку розповідають дитині на сон. Звідси імпровізаційна свобода у викладі музичного матеріалу, де пісенні інтонації (обігрування та повторення яких набирає семантично-образного значення) поєднуються з промовистою речитативністю особливо у партії скрипки.

Реприза твору знаменується точним повторенням першого розділу, але з переносом на октаву нижче скрипкової наспівної теми у "реальну" зону співності людського голосу, навіть більше – голосів, оскільки застосовує у репризі виразний "спів" паралельними терціями у скрипковій партії (Нотний Приклад № 1 — далі НП №). Первинна мі-мінорна модель повертає слухача в зону головної теми, та видозміненої[11]. Ця делікатна лінія відображає тонкі психологічні нюанси стану засинання, переміщення сприйняття в інші, позасвідомі виміри, в яких можливим є співіснування непоєднуваного. Підкреслюється витончено-фантастичне завершення "Колискової" м'ягкими кластерними акордами у партії фортепіано [g-

зустрічаються в пасажах.

[11] Розв'язання в несподіваний секундакорд B-dur починає коду твору, в якій, неначе у стисненому вигляді "зблискують" ладо-тональні опори середнього розділу (as, B, A, e, Es, b, H, d, D, g), "зависаючи" на зм.VII$_7$ до F-dur. При цьому у скрипковій партії оспівуються ходи по звуках "h-dis-gis-g-fis-e", тобто, підвищений III (gis) знову створює прецендент до відтінювання мажоро-мінорних ладових коливань. Останній підйом у скрипковій мелодичній лінії на ritenuto і diminuendo "розтягається" на 4 октави, вибудовуючи оригінальну послідовність: g-**b**-**cis**-e-g-**a**-**ais**-h-**d**-e-h (жирним шрифтом виділено неакордові звуки), яка засвідчує і європейську тонікальність, і пентатонно-ангемітонну природу окремих поспівок, і хроматичні послідовності, тобто, ладо-тональну розімкненість (пониження V – b та підвищення VI – cis і IV – ais).

d-e-h-fis-e], [g-c-d-a-fis-d]. Останнім поліакордом стає біладове поєднання тризвуків e-moll і C-dur [h-g-e-g-c-g-] з заключною секундою d-e. “Колискова” Ма справедливо вважається одним з шедеврів китайської скрипкової лірики, в якій присутній не лише яскравий звукописний колористичний флєр, але і перебіг дуже тонких психологічних нюансів, гідних найбільш імпозантних та вишуканих творів скрипкової літератури того часу. Примітно, що автор виказав не лише віртуозне володіння найновішими тенденціями у видозмінах музичної мови першої третини XX ст., але й органічно поєднав китайську фольклорну традицію, яка не стільки адаптувала західні принципи, як оновлювала та збагачувала їх.

Зацікавленість народною музикою та адаптація її джерел в руслі академічної культури особливо активізується наприкінці 30-х рр. В 1937 р. почалася війна Китаю з Японією, яка стала згодом частиною Другої світової війни. В цій атмосфері у китайській культурі відчувається небувалий ріст національної самосвідомості (найбільш інтенсивно це проявилося у пісенній, хоровій та кантатно-ораторійній музиці), в результаті чого бурхливого розвитку набуває жанр обробки народної пісні, у інструменталізмі — опора на народні зразки.

Однією з найбільш характерних серед таких п’єс можна вважати “Пастораль” (1941), в основі якої лежить наспівна мелодія на 4/4 (темп Andantino) в A-dur. Цікаво, що мелодична лінія досить розвинена, хоч і складається з окремих ангемітонних інтонем-поспівок (кожна з яких має перспективу стати джерелом для окремих колоритних епізодів твору), а її загальний амбітус сягає терцдеціми. Колоритній звукописній картині особливих барв надає фортепіанна партія з чергуваннями паралельних квінт, що створюють враження делікатних “блимань”, також зустрічається і розщеплення ступенів, наприклад, у скрипковій та фортепіанній партіях у фрагменті poco piu mosso, де превалює гармонічний e-moll з VII високим dis, у фортепіанній накладається натуральний VII - d (НП № 2). Пастуше награвання, що супроводжують дзвіночки мирної худібки малюють світлу і ясну картину пасторалі, яку композитор розгортатиме в імпресіоністично-звукописній манері, створюючи по-суті мікро-сюїту. Тут автор тяжіє до мікроструктурності, адже кожен з елементів форми відрізняється особливою

характеристичністю не лише у тональному, ладовому чи динамічному плані, а й розмаїтими фактурними, агогічними змінами, яким піддається музичний матеріал у кожному міні-розділі. Вони стосуються і скрипкової, і фортепіанної партії, яка створює колоритне тло (характерні форшлаги у розділі F, що переходять у виразні низхідні арпеджіато: на мінорній s – a-moll та двічі зм.7), чи навпаки – підголосково зіткана фактура відтворює елементи хорового співу у заключних розділах C, E_1). У скрипковій партії проходить калейдоскоп змінних епізодів, що нанизуються за допомогою варіантно-варіаційних змін, які або доповнюють і розкривають-поглиблюють характер попереднього розділу, або контрастно співставляються, приводячи іноді до яскравих кульмінацій (в тім і тихих). Тут проглядається тонкість звукописної пейзажистики вишуканого китайського мистецтва Як самостійний жанр живопису пейзаж виник в середньовічному Китаї у VI ст. Природа, за уявою китайців, була втіленням світопобудови, світового закону дао. В живопису це відбилося створенням картин типу «шань-шуй» («гори-водойми»). Панорамні картини наповнені скелями і горами, оповитими хмарами, туманами, крізь які ледь помітні ліси, людські домівки, човни тощо. Подібні зображення вільно текли сувоєм. І їх обмежувала лише довжина сувою. Своєрідно відтворювали пейзажисти і перспективу — згасанням фарби на дальніх ділянках планів, що ніби потопали в тумані, вологому повітрі. Зображення доповнювали вірші й каліграфія. Так, Ма дуже делікатно вводить щоразу нові елементи. Ангемітонні рівномірно витримані поспівки першої фази збагачуються виразною синкопою та здрібненими тривалостями, епізод C-dur ведеться подвійними нотами з особливим підкресленим бурдонним баском у другому голосі наприкінці кожного мотиву. Агогічні нюанси (трелі, форшлаги, паралелізми) в поєднанні з моделюванням інтонаційних первістків підкреслюють картинно-колоритну динамічну статику цілого — характерних для китайського менталітету творення мистецтва поступових змін.

Більш розвиненою у фактурному та динамічному плані є “Гірська пісня” для скрипки і фортепіано. Тут значно яскравіше виступає елемент імпровізаційності, свободи фактурних вирішень. Цей твір тяжіє до поемності, хоч має репризну

структуру, крайні розділи якої створюють своєрідне картинне обрамлення – пейзажі стрімких гірських ландшафтів (причому кількакомпонентних), а середній – також побудований у репризній тричастинній формі, і є власне самою піснею горян з відчутними елементами танцювальності. П“єса починається активним ходом на кварту і зіткана з кількох поспівок з характерним прикінцевим “притупуванням-приплескуванням” до тонічного звуку d. У 12-ти тактовій побудові композитор використовує також тричастинність найпростішого типу а-в-а. Розспівна, більш ліризована середина позначена широкими ходами на октаву та фактично є дещо драматизованим інваріантом головної теми (кульмінаційний підйом приходить до *f*) з виразним підкресленням експресивного модусу – епізод проходить у двічі-гармонічному мінорі. При репризному повторенні Ма користується одним з характерних прийомів – перенесення цілості на октаву догори зі зміною динаміки (*pp*), що нагадує живописну перспективу. Для цієї п’єси властиві інтенсивні динамічні зриви та контрасти[12]. Реприза також починається на високих енергетичних оборотах (третя октава у партії скрипки на *f*), різко співставляючись з ідентичним повторенням матеріалу на *pp*. Ймовірно, композитор намагається втілити тут ефект гірського відлуння (підкреслюючи цей ефект і зміною метрики – 9/8). Повертаючись до промовистих “гірських потоків”, скрипкова партія набирає завищеного теситурно фактурного вирішення (16-ві секстольні награвання тепер проводяться від звуків d^3, якщо на початку вони проходили від a^2). Фінальний заключний розділ композитор будує за принципом синтезуючої мікро-коди: початковий квартовий мотив теми пісні у скрипки проходить на *mf,* відлунюючи на *p* на октаву вище під тремолюючий октавний супровід фортепіано, що передає дрижання атмосферної делікатності, прозорості гірського повітря. П“єса завершується кластерним ударом дзвону [d-e-g-a], на

[12] Вже вступний розділ складається з двох елементів: Lento (50) і Piu mosso (84), в основі яких 1) елемент гірської пісні у супроводі дзвонових акордів та виразних ангемитонних октавних послідовностей у партії фортепіано (з характерною ладовою деталлю – коливання міноро-мажору здійснюється за рахунок використання III високого (fis); 2) бурхливі пасажі-переливи у партії обидвох інструментів, які живописуть потоки стрімких гірських рік і водоспадів, які втихомирюються поверненням до октавних послідовностей та початкової теми у скрипки, однак на октаву вище, більш інтенсивно візуалізуючи тему (початковий виклад проходить у малій октаві з динамічним ефектом віддалення і наближення). Цікаво, що після бурхливого віртуозного вступу сама тема – основний середній розділ – проходить у тихій динаміці на *p і pp* з характерними тріольними спадами-схлипами у партії фортепіано, які автор згодом “розвертає” у протилежному, висхідному напрямку, доходячи перед початком репризи до *f – appasionato.*

фоні якого скрипка розливається трьохоктавним пасажем по звуках дзвону з цікавою ритмічною амплітудою: 16-ві секстолі змінюються квартолями 32-х і несподівано сповільнюються-гальмуються аугментованим низхідним пасажем четвертинками і вісімками. Складається враження, що це передача гірського спуску з прискоренням і гальмуванням. Опісля цього п'єса досить несподівано закінчується ніби-то в традиційній тоніці – d-moll, однак останні звуки скрипки на *pp* – це звуки кластер-акорду дзвону – квінта "g-d". Так, у делікатній звукописній манері композитор створює колоритну звукозображальну картину крізь призму автентичної гірської пісні. У цій п'єсі прослідковуються яскраві аналогії з Тибет-поемою, особливо її першою частиною сюїти, яка була створена композитором десятиліттям раніше – у 40-х рр.

"Весняний танець" для скрипки і фортепіано – ще один зразок перетворення фольклорного матеріалу крізь призму європейського інструменту. Ця віртуозна п'єса (Presto) ґравітує до сюїтного типу будови, адже один за одним змінюються характерні епізоди, які розгортають картину весняних обрядів. В її основі – доволі примітивна танцювальна поспівка-притупування, побудована за принципом питання-відповіді (заспів) з характерним остінатним повторенням та синкопою попереду рівномірного низхідного t_7 в a-moll (приспів). Імітація звучання ударних інструментів у ритмізованій партії фортепіано підкреслює активний, сподвижний характер п'єси. В її основі два компоненти: 1) рух легкими стаккатними 16-ми на *p* у партії скрипки та затриманими через міжтактову синкопу акордами (4 такт); і 2) коливний рух-погойдування на терції a-c. Пульсуючий на цих звуках за рахунок пунктирного ритму та затримань на фоні нисхідних акордових грон [a-d-b-d-a][a-e-a-c-g][a-fis-g-h-fis] приводить до рішучого викладу основної танцювальної теми на *ff* ріжучими подвійними нотами (бурдон нижнього голосу на звуці e). Нова варіантна модель пропонується автором і для приспіву, де терцева втора стає головною фактурною одиницею. Акцентовані низхідні ходи приспіву підкреслюються акцентами кожної долі. Черговий 8-тактовий перехід на *p* поєднує попередні агогічні прийоми з застосуванням прихованої поліфонії. Ліричний епізод Lento в A-dur є яскравим

звукописним епізодом, де скрипка імітує звучання пташиних співів, а її партія відрізняється вільно-імпровізаційним розгортанням на фоні колоритних утриманих акордів фортепіано, які перемежовуються з делікатними висхідними пасажами пентатонного нахилу. Композитор вкотре застосовує варіантно-варіаційний принцип розвитку[13], а твір має рондоподібну структуру за рахунок контрастного чергування епізодів: активно-бойового Presto і більш наспівного Lento, що є доволі типовим для танцювальних в'язанок.

Однією з найцікавіших п'єс можна вважати "Танець ліхтарів Дракона". В цьому творі відчутно не лише опору на суто музичний фольклорний матеріал, але і звернення до сакральної обрядовості, релігійної концептосфери. Видовище "фантастичної краси сакраментального дійства розгортається, коли процесія піднімається на гору Хеншань 劉志丹 上 恆山, відносячи туди Дракона-Луна, який осяяний зовні і зсередини тисячами ліхтарів" за словами Джі Джінг [336, С.84]. Детальний аналіз цього твору вміщено в додатках (Додаток № 2), оскільки тут засобами скрипкової музики чи не вперше втілено найбільш величну всенародну містерію китайського народу, яка проходить під час зустрічі Нового Року. Зупинимось на головних видових моментах цього унікального твору.

З двох типів всенародного театралізованого танцю композитор обирає північний гірський Білонг (в основу твору покладено народну пісню з північної провінції Шаньсі "Li Y ulian Tune"), який відбувається вночі з розрахунком на люмінісцентні ефекти. Автор поєднав у цій п"єсі і безпосередній процес танцю, який виконує група спеціально підготовлених танцівників (піднімаючи важке тіло Дракона на гору, вони імітують його хвилясті, спрямовані врізнобіч рухи з особливими показами ефектів занурення і виринання з води) та пейзажно-атмосферні враження від нічної поетики свята. На двох драматургічних лініях: передача сили і вправності в процесуальному розгортанні самого танцю і

[13] Автор пропонує новий варіант теми в a-moll з яскравими фактурними змінами, серед яких особливо виділяються висхідні почергові пасажі двох рук паралельними квартами. Переклички між мелодизовано-наспівною партією скрипки та партією фортепіано, яка тепер відтворює елементи "щебетання" та інші звукописні ефекти (сопілкові переливи-гойдання тріолей). Різким контрастом вривається на *f* тема Presto, де гра подвійними нотами у стилі бурдонного двоголосся з трелями у верхньому голосі створює цікаве враження. Ма єднає різноманітні танцювально-обрядові фігури, які лягають в основу кожного наступного розділу, у якому змінюється і фортепіанна партія. Вона передає імітацію супроводу ударних інструментів, або ж навпаки – за допомогою зміни фактури відтворює хоровий спів чи звукописує образи природи.

колористично-звукописній, композитор розбудує масштабне скрипкове концертне полотно, в якому репрезентує засобами європейської скрипки одне з найбільш сутнісних явищ ментально-релігійного світогляду Китаю [91, 174, 175, 237].

Для першої з них Ма Сіцонг використав специфічний ритмічний індикатор (автентичний ритмокомплекс супроводу Дракона народним оркестром ударних та духових інструментів), який "може надати більше фольклорної ідентичності, ніж інші компоненти, адже імітація звучання народних інструментів, мелодичні звороти чи цитати – не єдині ключові компоненти народної музики" [11, С.87]. Причому цей сакраментальний ритм композитор доручає партії скрипки, яка виступає основним носієм ідеї танцю, виконуючи своєрідну роль головного танцівника, що зливається з Луном, стаючи уособленням його сили і значимості. На основі остінатних повторів статичної ритмоформули (що дає слухачеві можливість "призвичаєння", запам'ятовування головних ритмо-інтонаційних тематичних елементів, які відтворюють рух процесії зі спрямуванням догори) за рахунок інтонаційно-мелодичного та ладо-гармонічного з яскравими агогічними прийомами варіювання скрипка моделює підйоми, занурення і виринання, повороти навусібіч, зупинки і щоразу нові ривки (НП №3). При цьому партія фортепіано, яка імітує звучання народного оркестру (виразні порожні квінти і кварти в басах з синкопованою фігурою у правій руці) творить об'єктно-масове тло загальної заангажованості у процесії тисяч людей, які виступають у містичній співдії з божеством. Така пластична візуалізація при демонстрації м'язево-мускульної сили вимагає від виконавця чи не дослівного артистичного входження в театрально зримий образ, що виходить за межі традиційної звукозображальності.

Інша лінія — самих ліхтарів Дракона - "висвічується" композитором віртуозними перебігами тонких інтонаційних, ритмічних, ладових, тонально-гармонічних, фактурних, агогічних та винахідливих технічно-виконавських прийомів, передаючи безупинну змінність повітряно-світлових ефектів у нічному небі. Рухома, пульсуюча подіями, картина постає у складному поліплощинному перцептивному просторі. Приходячи до точки "золотого перетину" (2\3 форми

166-тактової конструкції), композитор візуалізує на фоні стишених до *p* арпеджіованих арфоподібних акордів фортепіано з делікатними передзвонами-відгомонами, у партії скрипки невимушену і легку гру розмаїтими варіантами-зблисками субмотивів. Цей вишуканий атмосферний епізод надає справжнього імпресіоністичного чару, виказуючи високу композиторську майстерність митця.

Яскраві сонорні імітації (ударно-духового та народного струнно-смичкового інструментарію, який підкреслено у партії скрипки рясними аподжіатурами, бурдонами, флажолетами, чергуванням гри на порожніх струнах, ковзною глісандовою хроматикою) у партіях обидвох виконавців допомагають відтворити демонстраційний перебіг обрядового дійства і низку яскравих вражень від китайського національного колоса (НП №4). П’єса суміщає тричастинність, варіантну куплетність, динамічну рондальність, яка виникає з процесуальності самого дійства (Дод. № 4: драматургічно-композиційна схема “Танцю ліхтарів Дракона”). Програмна база виводить музичну матерію на рівні картинної зображальності, фольклорної жанровості, сакральної обрядової подієвості, символістично-імпресіоністичних рефлексій. В насиченому семантичними знаками поліплощинному полотні переплітаються, накладаються, суміщаються різнорідні елементи, що виходять з національної китайської етимології відтворюваного явища, звукову іпостась якого автор моделює співвідносно з європейськими формотворчими нормами. Однак, підкреслимо, що первинна природа музичного та позамузичного ряду диктують і особливу, неповторно-унікальну художню образність “Танцю ліхтарів Дракона” – п’єси, в якій з величезною силою вперше постають національні сакраментально-релігійні символи у сфері академічної скрипкової культури[14].

Таким чином, вже у скрипкових п’єсах, написання яких припадає на зрілий китайський період, Ма Сіцонг демонструє інтенсивну зрощеність національного та європейського мислення, а типи програмності, застосовані композитором

[14] Релігійно-обрядова тематика вирине у китайській музиці вже наприкінці XX ст. у творчості композиторів «нової хвилі» і стане одним зі знакових вимірів авангардових пошуків [237]. Варто підкреслити, що Ма Сіцонг піднімає дану образну сферу ще у 1950 р. В Рапсодії «Новый танець Дракона» у 1997 р. Сюй Чанцзюня для симфонічного оркестру з народними інструментами виявляється самостійність двох площин: рух самого дракона і реакцію глядачів, тобто, дану тенденцію в китайській музиці Ма Сіцонг випередив майже на пів-століття.

дозволять яскравіше виділити рівні співвідношень класично-академічних елементів західного типу та своєрідності східного звуковідчуття. Багатство, оригінальність, нетиповість ладо-гармонічних, тематичних, метро-ритмічних характеристик скрипкових творів Ма виходять насамперед з китайської музики, що є основоположним чинником, до якого автор уже достосовує у вельми специфічний спосіб європейські моделі та закономірності. Намагання відшукати гармонійну рівновагу у сфері тембральної та технічної виразовості також дають цікаві результати. Кожна з п'єс Ма Сіцонга демонструє різні сторони буття китайського народу, достойна увійти та збагатити світовий скрипковий репертуар сучасних музикантів. І пейзажна колористика "Пісні пастуха", і лірико-психологічна витонченість "Колискової", і картинно-жанрова природа "Гірської пісні", і яскрава фольклорно-звукописна канва "Весняного танцю" чи епічний розмах всенародного обрядодійства у "Танці ліхтарів Дракона" виказують не лише віртуозне володіння Ма Сіцонгом скрипковими ресурсами, а й репрезентують його як національного художника, які спостерігаються чи не у всій жанровій мистецькій парадигмі митця. Зокрема, наступним етапом дослідження пропонується розгляд чотирьох програмних скрипкових сюїт, які принесли митцеві заслужену світову славу.

2.2. Специфіка програмності у сюїтах для скрипки Ма Сіцонга.

У XX ст. в музичній культурі спостерігається не лише значне зацікавлення жанром сюїти, а принципи сюїтності набирають нових модифікованих форм і видів. Будучи етимологічно циклічним багатокомпонентним твором, сюїта належить до "форм інструментальної музики, яка складається з кількох, переважно констрастуючих між собою, та об'єднаних єдиним художнім задумом" [151, С.3]. Початково сюїта була тісно пов'язана з танцювальною музикою, хоч з часом набрала нових рис, що вийшли за межі суто танцювальних жанрів (хоч до сьогодні існує стійко закріплена сюїта в балетних жанрах, а також пов'язана з театром програмно-театральна сюїта). З давніх часів у танцювальних культурах Сходу також існував принцип поєднання різнохарактерних та різнометричних

танців (поважного танцю-походу і швидкого жвавого зі стрибками), що об'єднувалися у циклічні композиції, наприклад, арабська науба. Не менш цікавими та інтригуючими є циклічні інструментальні композиції в Китаї. Ще з давніх-давен в первісній обрядовій китайській культурі встановилися розлогі танцювально-хорові композиції, пов'язані зі збором урожаю чи жертвопринесенням духам. Не менш давньою є і складна система придворних ритуальних танців, основи якої збереглися в древніх трактатах, а значення танцю було сформульоване Конфуцієм в наступній сентенції: “Танці клали перед очима те, що слова виливали в серце” [328, 329, С.171]. У величній історії Китаю танці стали вираженням всієї філософсько-світоглядної системи, яку за допомогою жесту і руху в інструментально-хоровому чи вокальному супроводі часто викладали у формі циклічних композицій, які демонструвалися при дворах. Так, в часи династії Тан налічувалося більше 60-ти великих складних танцювальних композицій [337]. Народні ж обрядові танці також, зберігаючи свою етимологічну локальну колористику та музичні особливості, вплинули на розвиток інструментальної культури. Ма Сіцонг, як творець перших інструментальних сюїт виходив частково з західних традицій, однак, будучи блискучим знавцем давньої музики Китаю, спирався і на багатий історичний досвід та традиції власної культури. Навчаючись у Франції та переймаючи особливості західної культури, композитор звертається до жанру Сюїти, який і сформувався у Франції у XVI ст., активно поширюючись впродовж XVII-XVIII ст. по всій Європі, набираючи при тім характерних національних особливостей у різних країнах. Будучи первинно жанром ансамблевої інструментальної музики, композитори творили сюїти і для окремих інструментів, в тому числі – для скрипки. Так, найвищим ступенем розвитку барокової сюїти вважаються інструментальні композиції Й. С. Баха, які в XX ст. стають джерелом для інтенсивних неокласичних пошуків в творчості багатьох композиторів у сфері скрипкової музики, наприклад, Сюїти М. Регера. З іншого боку – в добу класицизму сюїтність кореспондує з іншими жанрами і формами, проникаючи навіть в сонатно-сифонічні цикли (так, моцартівські симфонічні серенади та касації часто будувалися за сюїтним принципом).

Окремим різновидом стає тип програмної сюїти, яка тісно пов'язана з циклізацією як питомо характерним явищем романтичної доби. Програмність передбачала той чи інший тип циклу, залежно від ідейно-образного змісту. Наприкінці XIX ст., очевидно, в зв'язку з інтенсивною діяльністю національних шкіл, а також все більшим зацікавленням музикантів розширенням геокультурних музичних вражень, часто орієнтальними, виникає низка різнонаціональних переважно жанрових сюїт, назва яких висвітлює певну географічну область чи регіон, музична культура якого демонструється крізь призму сюїтності[15].

Фактично, в XIX ст. усталюються провідні типи програмності (за А. Мухою): а) узагальнено-емоційна, або психологічна програмність; б) жанрово-характеристична програмність, для якої характерним є прийом жанрової конкретизації. Тут джерелом програмності є танцювально-пісенні жанри (часто фольклорного походження), зразки культової музики, характерні жанрові ознаки яких використовуються в інших творах; в) картинно-образна програмність. Такий тип програмності властивий творам, в яких втілюється один образ або комплекс образів дійсності, які не змінюються суттєво протягом всього його сприйняття. Це картини природи, народних святкувань, музичні зображення окремих об'єктів неодухотвореної природи, портретні музичні замальовки. В них часто використовуються прийоми звуконаслідування, звукозображальності [134]. Тут варто згадати і фундаментальні праці на цю тему С. Людкевича [119]. Специфіка даної програмності, яку Л. Кияновська визначає як фольклорну у XX ст. набуває нових смислів, кристалізуючись з етнографічного типу фольклорно-жанрового чи картинного типу, характерного для романтизму, у неофольклорну програмність. Так, для програмної музики XX ст. найбільш відповідною є поляризація понять "традиційне - експериментальне", виразно окреслене вже на рівні самої програмної назви. "Роль проґрами у перцептивній діяльності, а також у творчому процесі, вельми неоднозначна, її кореляція з музичною образністю має широкий діапазон – від стислої інформації про предмет, прототип твору до

[15] Наприклад, "Чеська сюїта" А. Дворжака чи "Алжирська сюїта" К. Сен-Санса, "Бергамаська сюїта" К. Дебюссі. У цих сюїтах важливим чинником є фольклорне начало, яке, часто лучиться і з необароковими тенденціями. Так, однією з перших зразків даного симбіозу в європейській музиці стає "Українська сюїта у формі старовинних танців" М. Лисенка.

«взаємознищуючого зв’язку», який служить утворенню пародійних, символічних чи експресивних асоціацій. Тому проґрамний жанр, попри багатовікову традицію свого існування, дотепер залишається одним з плідних імпульсів, що стимулюють композиторський пошук” [97, С.38]. Властиве музичному мистецтву XX ст. звернення до попередніх епох - музика зі знаком “нео”, очевидно торкнулася і сфери програмності. Прийом “перегуку епох”, зазначений в назвах творів цього спрямування спрямовує увагу в певне асоціативне русло, виявляє стильовий контраст за часом виникнення, національними, стильовими ознаками музичної мови. Яскравим прикладом є “Бразильські бахіани” Е. Вілла-Лобоса, які виявляють програмність, базовану на співставленні різних композиторських постатей чи фольклорних традицій. Л. Кияновська в окрему групу виділяє твори, що базуються на “взаємодії двох віддалених часових (або національно-культурних) пластів” [96]. Якщо програмність у типі взаємодії часових пластів виступає на інформативному, експресивному та символічному рівні, то у творах з екзотичною тематикою, зазначеною програмою, насамперед вражає прагнення композиторів до глибинного відчуття іншого світогляду, використання музичної мови, драматургічних засад, властивих тій чи іншій, “чужій” музичній культурі. Характерним для музики XX ст. є і суміщення різних неєвропейських культур. Так, романтична картинно-зображальна програмність знайшла своє продовження в імпресіоністичній програмній музиці, для якої властиве не просто розкриття, а виявлення внутрішньої форми зафіксованого в програмі явища, предмету чи навіть стану. Якщо в романтиків зовнішній світ завжди мислився як резонатор внутрішнього світу, то імпресіоністи намагаються висвітлити суть явища. Продовжує своє існування і традиційно-романтичний тип програмності, який грунтується на синтезі мистецтв, де словесна програма спирається на літературно-сюжетні, міфологічні, фольклорні або картинні джерела, а музиці властива романтична стилістика з її особливою семантикою, яка у XX ст. виступатиме в якості неоромантичної тенденції. Саме такий, визначено національний тип програмності буде чи не найчастіше фігурувати в жанрах сюїти чи поеми. Широке контекстуальне поле жанрових різновидів сюїти було

представлене українським дослідником Я. Олексівим [142][16]. Вищенаведені тенденції спостерігаються і у скрипковій музиці. Серед національно-зорієнтованих сюїт, в яких композитори зверталися до місцевих регіональних особливостей фольклору назвемо ряд яскравих зразків: “Єврейська сюїта” Е. Блоха, “Народна іспанська сюїта” М. де Фалья, “Румунські народні танці” Б. Бартока, “Провансальска сюїта” Д. Мійо, “Лашські танці” Л. Яначека, “Румунські рапсодії” Дж. Енеску. В історії китайської скрипкової музики особливе місце займаюь сюїти Ма Сіцонга.

Перу композитора належить Суйюань-сюїта (Внутрішня Монголія), написана у 1937 р. Саме цей твір, на думку багатьох дослідників, знаменує початок національно вираженого стилю композитора. Вона базується на фольклорних зразках північної провінції, населеної монголами (хоч відчутні і кантонські впливи – рідної провінції композитора), і має три частини: 1) “Епіка” або “Рапсодія” Epic 史诗 – Maestoso, a-moll / Allegro, C-dur 4/4; 2) “Ностальгія” або “Туга за рідним краєм” Song of Nostalgia 思乡曲 - Andante cantabile, e-moll; 3) “Степовий танець” (“Танець на межі”) Dance Beyond the Frontier 塞外舞 - Allegro vivace, a-moll. Принагідно зауважимо, що музика 2 частини сюїти “Ностальгія” стала надзвичайно популярною в Китаї, переростаючи в буквальний хіт, приносячи Ма всенародну любов і визнання.

Наступною скрипковою сюїтою стала тричастинна Тибет-сюїта (вона має також жанрове визначення поеми[17]), хоч за своєю будовою виказує всі ознаки

---

[16] Неофольклорно-імпресіоністичними є “Сюїта про Леммінкяйнена” Я. Сібеліуса з літературною програмою на сюжети з епічних оповідей “Калєвали” зі знаменитим “Туонельським лебедем”, фортепіанний цикл “Іспанські п’єси” І.Альбеніса (“Арагонеса”, “Кубана”, “Монтаньєса”, “Андалуса”), М. де Фальї “Ночі в садах Іспанії”, “Індійська сюїта” С. Скотта, “Архаїчна сюїта” А. Онеггера Ранні сюїти Б. Бартока продовжують традиції романтизму (так звана вільна сюїта з глибинною образною, тональною, жанровою, індивідуалізацією частин). У “Танцювальній сюїті” (1923) семантичні звороти угорських, румунських та арабських мелодій є основою для оригінального тематизму. Імпресіоністичні тенденції присутні в “Impressioni dal vero” Ф. Маліп’єро, неокласичні тенденції відображає цикл М. Равеля “Tombeau de Couperin” (1917), в якому особливо переконливо відтворено ритмічні і структурні особливості, властиві французьким танцям XVII– XVIII століть. Романтичну стильову лінію, збагачену імпресіоністично-сецесійними засобами використову.ть українські композитори: “Українська сюїта”, “Лемківська сюїта” В. Барвінського, “П’ять народних пісень” Г. Верьовки, “Хлопська сюїта” для фортепіано з оркестром З. Лиська, оркестрова “Українська сюїта” М. Колесси, “Польська сюїта” (1961) та “Слов’янська сюїта” (1966) Б. Лятошинського. “Цікаво, що етнічне начало у сюїтних циклах постає як домінуюче у найсучасніших композиціях, з глибоким зануренням у стилізацію та глибинну фольклорну стихію при модерності виразових засобів, створюючи подвійний ефект так званої паралельної драматургії, наприклад, “Старовинні танці Верховини” Є. Станковича (2002) ” [142].

[17] Однак, в світовій практиці жанр поеми є одночастинним, тому за структурою “Тибет” Ма Сіцонга тяжіє до жанру сюїти.

сюїти. Після перебування Ма з фольклорною експедицією в Тибеті у червні 1940 р., де він мав змогу ознайомитися з місцевим фольклором та звичаями, композитор написав музику до документального фільму про життя тибетців, на основі матеріалу якої була невдовзі написана “Тибетська сюїта” у 1941 р. Увагу митця до національних джерел особливо підтримував його близький друг, музикознавець Лі Лінг. В цій сюїті постають образи життя та культури мешканців тибетського нагір'я, їхнє релігійне життя, обряди тибетських лам, традиційний танець меча з містерії Цам. Крім тибетських сакрально-релігійних наспівів та бойових танцювальних ритмів, Ма пропонує власне бачення індійської музики. Будучи чутливим на яскраві мистецькі враження, Ма неймовірно захопився оригінальністю та самобутністю Тибету, що втілилося у частинах циклу: 1) “Легендарна розповідь” Legend Telling – Andante maestoso, e-moll 4/4; 2) “Ламаїстський монастир” Lamasery – Andante maestoso, quasi una Marcia funebre, B-dur 4/4; 3) “Танець з мечами” Dans of Sword – Presto, a/e-moll 6/8.

Обидві сюїти (Монголія і Тибет) є тричастинними і зорієнтовані на специфічну динамічну композиційну прогресію: а) поважно і швидко; б) повільно-лірично або містично; с) швидко-моторно. Образний світ сюїт відповідає і картинній пейзажності, і жанровій характеристичності, і національно-легендарній тематиці, тобто, Ма намагається “схопити” найбільш сутнісні ментальні особливості тієї чи іншої провінції, моделюючи світоглядно-мистецькі засади не лише буття посполитого середовища, але й відтворити державницько-історичну вісь, яскраво втілену в музичній культурі китайців.

Жанр сюїти знову з'являється у творчості композитора вже після еміграції, коли він відвідав у 1968 та 1972 рр. Тайвань. Так, у 1973 р. постають дві скрипкові сюїти – Амей-сюїта та Гаошань-сюїта. Ма дотримується іманентних принципів у підборі музичного матеріалу, використовуючи фольклорні елементи обраних народностей та етнічних груп, що пов'язане з його власними мистецькими уподобаннями. Амей-сюїта має 5 частин і виходить з музики та звичаїв тайванських аборигенів, хоч назви п’єс мають узагальнений характер: 1) “Весна” 春天 Moderato, D-dur 6/8; 2) “Самота” 寂寞 Andante, fis-moll 4/4;

3) “Гірська пісня” 山歌 Allegretto, 2/4 a-moll; 4) “Місяць-Сонце” 月亮 Andantino, 4/4 e-moll; 5) “Танець людей з гір” 山地舞 Allegro, 3/8 h-moll.

Шестичастинна Гаошан-сюїта теж виходить з фольклорних первістків етнічної тайванської групи, назви її частин такі: 1) “Жертвопринесення” (Офіра) Sacrifices 祭祀 (Andante) 6/8; 2) “Напій” Drinking 飲酒 (Allegro giocoso) 3/4; 3) “Очерет” Reed 蘆荻 (Allegretto) 2/4; 4) “Бойовий танець” Battle Dance 戰舞 (Allegro) 3/4; 5) “Викликання духів” Calling Back Spirits 招魂 (Lento) 4/4; 6) “Танець доброго урожаю” Dance of the Good Year 豐年舞(Allegro giocoso) 2/4.

Якщо перші дві сюїти мали по три розгорнені, складної форми частини, то тайванські сюїти відрізняються більшою компактністю та ґравітують до виходу композитора за межі піднесеної романтично-імпресіоністичної палітри, натомість виявляють тенденцію до більш графічного, концентрованого неофольклорного бачення. У сюїтах 40-х превалювала жанрово-імпресіоністична програмність з елементами символізму, вирішена в романтичному ключі, то у двох останніх автор виявляє більш сучасне мислення. Безперечно, що в Амей та Гаошан-сюїтах відчутний вплив великого “нео-архаїста” І. Стравинського (“Весна священна” якого свого часу підкорила молодого Ма в Парижі), Б. Бартока, а навіть пост-авангардних течій (американських мінімалістів). Добірки колоритних примітивів, вишуканих у своєму простому та незвичайно цікавому тембрально-фонічному, ладо-гармонічному вирішенні зі спробою осмислення глобальних етнологічних архетипів буття дозволяють провести паралелі з Дж. Крамбом, Е. Картером, О. Мессіаном, у просторі ж азійської культури – з Т. Такеміцу. Саме жанр програмної скрипкової сюїти дозволяє окреслити і визначити провідні парадигматичні концепти творчого “Я” композитора, його духовно-етичні та естетичні пріоритети, що втілюються найбільш адекватно і повнокровно через рідний для композитора інструмент – скрипку, яка стає основним мірилом творчих потенціалів та ідей Ма Сіцонга.

2.2.1. Синтез китайського і європейського у Суйюань-сюїті

Перша сюїта Ма ознаменувала одну з тривких тенденцій в становленні

китайської скрипкової музики – поєднання національного і європейського. Цікаво, що звернення до фольклору в китайському скрипковому репертуарі з перших кроків було пов'язане не лише з опорою на музику найчисленнішого народу Китаю – ханьців. Серед перших національно забарвлених творів одними з найбільш талановитих і яскравих виявилися ті, які спиралися на музичний фольклор малих народів Китаю. Наприклад, п'єса Сянь Сіньхая "Червоний колос" створена на основі казахської пісні (серед населення Китаю казахи складають близько 1,5 млн. чоловік), а також сюїта Суйюань-сюїта і Рондо №1 Ма Сіцонга[18]. Автор зазначав: "Під час написання цих двох творів я отримав величезний досвід роботи з народними піснями, що істотно вплинуло на мою подальшу композиторську творчість" [225, С.175]. У Суйюань-сюїті Ма використав кілька цитат: це "Кандинський романс", монгольські пісні "Скачки на міських стінах", "Веселкова сестриця". Як свідчить Ян Лухуай, "Ма Сіконг в різних північних районах країни зібрав величезну кількість народних пісень, після чого почав вивчати способи надання національного характеру грі на скрипці" [225, С.63].

Перша частина сюїти "Рапсодія" складається з двох розділів, контраст яких зумовлений зміною характеру руху (Maestoso і Allegro non troppo). В даному випадку Ма використовує романтичну жанрову модель Ф. Ліста, апробовану ним в "Угорських рапсодіях". Кожен з розділів має експозиційний та розвиваючий фрагмент, причому в розвиваючих фрагментах контрастні тематичні елементи спочатку по черзі варіюються, а потім поєднуються одночасно. Перший розділ (Maestoso) - епічний вступ, побудований на контрасті двох тематичних елементів: А – величного рішучого ходу подвійними і потрійними нотами — акордовими послідовностями (тт. 1-3) і В – блискучих пасажів-brylliant 32-ми (тт. 3-4)[19].

[18] Північно-китайська провінція Суйюань була місцем компактного проживання монголів на території Китаю. З 1954 р. вона увійшла до складу автономного району Внутрішня Монголія. В даний час монгольське населення Китаю налічує близько 6 млн. чоловік. Створені в 1937 р Рондо No1 і сюїта "Внутрішня Монголія" відрізняються зрілістю композиторського письма та відкривають у творчості автора період використання національних мотивів. У них він не тільки розкрив можливості скрипки як європейського інструменту, але і за допомогою народних ладів і ритмів, оригінальних модуляцій, фактури акомпанементу і прийомів гри продемонстрував глибокі знання в області традиційної музики, зразки якої часто записував, проявивши себе і у аспекті фольклористичної діяльності.

[19] Перший елемент відкриває слухачеві лаконічний образ суворого монгольського степу. Другий із "зависанням" скрипкових пасажів на верхніх звуках - відображає картину співів прекрасних птахів в суворих степових умовах. (НП №5). Лаконічна відповідь фортепіано (А1, 5-7тт) переводить скрипкову розповідь в c-moll, в якому контрастне чергування початкових елементів (А2: 8-10 тт; В: 10-11 тт) повторюється в більш складних технічних умовах (майже відсутня гра на відкритих струнах). Друга фортепіанна відповідь (А3, тт. 12-15) містить перехід в Es-dur, в якому і починається другий розділ, що розвиває фрагмент 1 розділу "Рапсодії". У розвиваючому фрагменті

Другий розділ (Allegro non troppo) заснований на темі народної пісні з повіту Кандін в провінції Сичуань під назвою “Кандинський романс”. Неважко помітити інтонаційну спорідненість теми другого розділу з початковою епічною інтонацією “Рапсодії” (висхідний діатонічний трихорд в діапазоні кварти). Як і в першому розділі, в Allegro non troppo розкривається ідея варіювання, характерна для жанру рапсодії. Але якщо в Maestoso варіювання викликало “вибухове” розширення фактури з широким застосуванням європейських прийомів, то у другому розділі ритмо-інтонаційне варіювання тяжіє до народного стилю[20]. У цьому також вбачається втілення жанрових принципів рапсодії: від повільного і стримано-суворого через рухливе моторно-танцювальне - до швидкого і віртуозного.

Друга частина “Ностальгія” 思乡曲 - **с**умна і протяжна, заснована на мелодії монгольської народної пісні “Скачки на міських стінах” або “Кінь на стіні” (НП №6). “В ній розповідається про тугу людини, що живе далеко від рідного краю, за його рідними і близькими. Автору дана тема була особливо близька, адже він довгі роки провів за межами Китаю”, – пише дослідник Му Цюанджі [130, С.39]. Тут варто зробити спростування: Ма Сіцонг емігрував аж у 1967 році, тобто, подібно до ностальгії С. Рахманінова, яка відчутна в дуже багатьох творах, написаних задовго до розлуки з рідною землею, є радше проявом мистецького передчуття.

“Туга за рідним краєм” написана в складній тричастинній формі з серединним тріо, де 1 частина (a-moll, Andante cantabile) являє собою просту тричастинну форму, 2 частина (E-dur, Piu mosso) – Тріо в простій двочастинній формі, а 3

діапазон скрипкових прийомів розширюється: з'являються флажолети, чергування подвійних і одинарних нот, а також елементи ритмічно диференційованого двоголосся (16-17, 28-30 тт). Різноманітність застосованих видів скрипкової техніки свідчить не тільки про фундаментальні знання автором виконавських можливостей скрипки як концертного інструменту, а й про стилістичні орієнтири, який висловлюється в даному фрагменті виключно на мові європейського романтизму. Завершується перший розділ “Рапсодії” ефектним діалогом двох основних тематичних елементів.

[20] Так, перший тематичний елемент другого розділу “Рапсодії” – С (37-40 тт) варіантно повторюється в другій 4-тактовій фразі – С1 (41-44 тт). Подібним чином варіюється і другий елемент тематизму (D: 45-48 тт; D1: 49-52 тт). У другій темі другого розділу – Е (61-64 тт); F (65-72 тт), Е1 (73-76 тт) метод варіювання на деякий час відходить на другий план, поступаючись місцем точним повторам. Даний драматургічний прийом служить зміцненню цілісності форми, виявляючи діалектичну єдність тематизму і його розвитку. Структурно другий розділ “Рапсодії” організований подібно до першого розділу Maestoso: за експозиційним епізодом починається розробковий, в якому варіюються всі тематичні елементи. При цьому самі методи варіювання, якому піддаються 1 і 2 теми другого розділу, істотно відрізняються. Перша тема, вже всередині себе несе ритмо-інтонаціоні варіанти, в даному випадку розвивається “по вертикалі”, тобто в сторону фактурного розширення. Друга тема має “горизонтальний” розвиток заснованому на віртуозному обігруванні шістнадцятими пентатонного тематичного остова.

частина (a-moll, Tempo I) проходить як скорочена реприза 1-ї частини. Характерною особливістю є безрепризність простої тричастинної форми в експозиції 1 частини, завдяки якій створюється ефект чергування трьох тем в народному дусі, і тим самим продовжується послідовне втілення принципів рапсодії, заявлених в першій частині сюїти. Тему, що лежить в основі головної теми - мелодію монгольську народної пісні, Ма цитує в дещо зміненому вигляді (НП № 6). Як зазначає Цуй Хун, “композитор з метою посилення сумного настрою вніс невеликі зміни в ритм першого такту і мотив третього такту”, пропонуючи виконувати цю сумовиту тему (sul D), враховуючи м’ягкість і матовість тембру цієї струни” [321, С.93]. Друга тема (тт. 17-25) вносить деяке пожвавлення завдяки висвітленню ладового колориту (C-dur) і появі синкопованих ритмічних фігур. Початковий щемливо-сумний музичний образ видозмінюється в третій темі (G-dur): мелодичний розвиток досягає максимального діапазону, а статичний акордовий супровід поступається місцем м'яким фігураціям тріолей вісімками. Тріо (E-dur) малює безтурботну картину світлих спогадів про рідні краї. Даний розділ характеризується появою комплексу виразових засобів європейського музичного романтизму. Скрипкове двоголосся викладається терціями і секстами, їх безтурботний рух переривається лише затриманням кварти до терції всередині D (такт 53). Романтичними засобами вирішений і фортепіанний супровід Тріо. Делікатні гармонічні фігурації 16-ми, які немов переливаються, нагадує дзюрчання струмка, а невеликі фактурні доповнення в верхньому регістрі - щебет птахів. Тонічний органний пункт надає гармонічному розвитку відчуття умиротворення. Стилістично Тріо другої частини сюїти Ма нагадує початковий розділ Фантазії для скрипки і фортепіано Ф. Шуберта. Ще одна паралель з музикою романтизму постає щодо структури даного Тріо. Завдяки протяжності переходу до репризи всієї частини (63-75 тт.) Тріо розімкнуте, приклади чого в європейській музиці зустрічаються ще у Бетговена (3 частина 5-ї симфонії), але особливо часто – у романтиків. “Зависання” скрипкової мелодії на високих звуках g-gis-h у третій октаві підкреслює виразне значення переходу до репризи як епізоду розчинення,

зникнення світлих спогадів. Скорочена реприза “Ностальгії” представлена лише однією першою темою експозиції, за якою слідує невелика кода, інтонаційно близька третій темі. Примітно, що мелодію Коди “Ностальгії” Ма Сіцонг пропонує виконувати тільки на нижніх струнах “соль” і “ре” (sul G, sul D), як і на початку, в завершенні п’єси даний прийом пов'язує скрипкову гру з виконанням на ерху, дві струни якої також налаштовують в квінту. “Ностальгія” - принесла Ма Сіцонгу всенародну славу (темою є монгольська пісня “Кінь на стіні”) - написана в т.зв. китайському ліричному стилі (впровадив у 1-й китайській симфонії Хуан Цзи), де мелодія будується на підсилених афектах (“слова-копії”) у партії скрипки, що проводить її ковзаючими штрихами на одній струні. Варто підкреслити, що цю народну пісню виконували на “скрипці з головою коня” *mǎtóuqín,* схожій на віолончель.

Третя частина “Степовий танець” 塞外 舞曲 – активна запальна картина, що передає народну радість (НП №7). Її будова - це чергування колективної танцювальної феєрії (Allegro vivace) і двох ліричних сольних епізодів Meno mosso, які можна охарактеризувати як жіночі соло. Даний драматургічний контраст втілений в незвичайній структурі. Ван Йіна визначає форму “Степового танцю” як подвійну 4-частинну, підкріплюючи таку дефініцію детальним аналізом кожної з частин [307, С.39]. Очевидні зв“язки з поширеною інструментальною традиційною китайською 8-ми складовою формою «бабань», яка виступає у Ма Сіцонга в розширенні (не 8 долей = 8 фраз, а в проекції на цілий твір). Тут відчутні і елементи рондоподібності – однієї з улюблених форм композитора (Ма є автором чотирьох віртуозно-концертних Рондо). Характерною рисою п'єси, крім повільних розділів, є інтонаційна спорідненість тематизму[21].

У Суйюань-сюїті можна відзначити два протилежних стильових вектори, що визначають її художньо-драматургічну концепцію. З одного боку, тематизм сюїти

[21] Так, початкова тема розділу А складається з коротких пентатонних фраз (9-17 тт) і їх варіантів (18-42 тт). Наступний віртуозний розділ В пронизаний стрімкою пульсацією 16-их, що істотно динамізує звучання. Китайські дослідники відзначають інтонаційну спадкоємність частин А і В. Дійсно, початковий інтонаційний зворот [c-g-f-g-c] з розділу В (44 т) розвивається з пентатонного трихорду a-e-d з розділу А (15 т). До цього спостереження необхідно додати походження похідного мотиву повільного розділу З - h-d-e у 73-74 тт. від початкового трихорду d-h-a (10 т), взятого в оберненні. Саме така висхідна трихордова інтонація пов'язує не тільки розділи фіналу сюїти, але і всі частини твору між собою. Джерелом лейтінтонації служить перший тематичний елемент першої частини, закріплення ж мотиву відбувається в другому розділі першої частини, і у другій частині - “Ностальгія”.

(за винятком Тріо II частини) яскраво національно забарвлений, чому слугують і окремі прийоми гри: гліссандуючі прикраси, піццікато на двох струнах і т.д. На особливу увагу заслуговує прийом гри на одній струні, який наближає тембрально скрипку і ерху. Національний колорит виявляється і у звукописі (запальний танець у Фіналі) і у передачі емоційно-виразних станів (глибока печаль II ч.).

З іншого боку, цілісний композиторський задум реалізується відповідно до європейської логіки розвитку музичного матеріалу. Європейське мислення автора проявляється також в інтонаційних арках всередині частин і між ними. Гармонічна мова сюїти, ясно виражена в формах акордового і фігуративного фортепіанного супроводу, також демонструє європейську функціональну логіку (окремої згадки заслуговують паралелі з тонічними органними пунктами в стилістиці Ф. Шуберта і Р. Шумана). Найбільш яскравим епізодом європейських впливів є Тріо “Ностальгії”, де всі музичні компоненти “європеїзуються”, втілюючи типово романтичний стан спогадів про минуле. Поєднання яскравого колориту народної музики і досконалості композиторського письма зробило Суйюанську сюїту невід'ємною частиною китайського скрипкового репертуару. У рейтингу “Шедеври китайських композиторів XX століття” 1992 р. вона увійшла в першу трійку серед творів для скрипки (разом з його ж Тибет-поемою і скрипковим концертом “Любов метеликів” Чень Гана і Хе Чжаньхао) [332]. Частини сюїти нерідко виконуються на різних концертах як самостійні номери. Особливо ж широкою популярністю користується знакова, що стала гімном мільйонів китайських емігрантів, “Ностальгія”.

2.2.2. Втілення релігійно-обрядової концептосфери у Тибет-сюїті

Однією з монументальних композицій 40-х рр. стає Тибет-сюїта, яку автор також називав “Тибетською поемою”. “Музичні твори Ма цього періоду підтверджують його прихильність до написання нової музики з давніми китайськими елементами”, – зазначає Чінг-Чі Ліу [220, С.75]. Ксіа Сю, ще одна дослідниця творчості Ма Сіцонга, пише у “Постскриптумі” до скрипкових творів

композитора: “Вважаючи, що мелодична ідея народної пісні є душею композиції, Ма Сіцонг надавав першочергового значення тому, як ставитися до розкриття автентичного матеріалу. Він відчував, що треба знайти дух і колір головного мотиву, і тоді поєднувати його з власним музичним стилем; музика, складена без цього процесу, призводить до відсутності у творах ведучого начала китайської музичної традиції” [286, С.109]. Одним із таких синтетичних творів, в якому гармонійно поєдналися колорит національних сегментів з західними принципами, є Тибет-сюїта - надзвичайно складна віртуозна композиція, яка демонструє неабияку технічну спроможність скрипкового виконавства. Блискучий концертуючий виконавець, Ма продемонстрував у цій сюїті високу майстерність, а її музичні вартості однозначно заслуговують на входження у світовий репертуар.

Перша частина “Міфи, Духи і Божества Тибету” має два розділи, перший з яких – вступне Andante maestoso (39 тт) та основна частина Allegro moderato (110 тт) яскраво контрастні між собою, вони передають поетичну пейзажистику Тибетських гір. Перша – їх величну загадковість та стрімкість, друга – живописує побут корінного населення високогір'я. Вступ Andante maestoso міг би трактуватися як окрема частина, настільки разючим є контраст з подальшим Allegro moderato. Вирішений засобами яскраво романтичної семантики у Вступі відчувається симфонічний розмах[22]. Після величного фортепіанного вступу (Розділ А, Maestoso), скрипка соло починає свій натхненний монолог, вторячи інтонаціям Теми1, яку умовно можна назвати “Темою Гір” (НП № 8). Наступною фазою розвитку – Розділ С – стає проведення модифікованої “Теми Гір” подвійними нотами у скрипки на *pp* з ремаркою misterioso, таємничість якої підкреслюється тремолюючим тремтінням на *ppp* ряду акордів у фортепіаній партії, миготіння яких досягається і за рахунок тонкого нюансування неакордовими звуками. Так, до e-moll$^5/_3$ додається VI ступінь c, у D-dur$^5/_3$

[22] На тремоло глибоких басів на домінантовому звуці h (основна тональність e-moll) стрімкими акордовими послідовностями фанфарно-рухлива цілеспрямована висхідна тема дослівно “здіймається” в намаганні осягнути вершину (амбітус теми простягається від h контроктави до h першої), здобуваючи на *f* певну висоту, зупиняючи розвиток мелодичним обігруванням у малій октаві, даючи свого роду відповідь-загальмування стрімкій темі (1-4 тт). Характерними деталями стають секунди за рахунок додавання септім до акордів та дуже несподіваний гармонічний нюанс – у 4 такті на тлі органного гудіння октави (тремоло) h-moll з'являється акорд B-dur, при цьому одночасно накладаються h і b, що можна трактувати як застосування бітональності, дисонанс якої “вирівнюється” появою H-dur – мажорної домінанти до e-moll, розв'язання в тоніку якого відбувається між 4-м та 5-м тактами.

“блимає” VI ступінь h та нонакордовий звук e, що вцілому створює враження містичної невизначеності і загадковості. Нанизуючи епізод за епізодом, в яких монотематичні зерна (за принципами лістівської поемності) модифікуються, набираючи нових рис та якостей, автор творить справді поемну розповідь. У Розділі D (con bravura) з відчутними рисами легендарної героїки, яскравими вибуховими всплесками і динамічними спалахами від *p* до *ff* у партії скрипки, застосовуються різноманітні прийоми у веденні акордів та подвійних нот (змінними паралельними 5 і 6), наслідуванням ерху з бурдонним остінатним повтором нижнього звуку, трелей, мордентів і навіть поява 64-х тривалостей у 23 такті. Гармонічна мова виказує балансування між мажорними та мінорними нахилами, хоча тут превалює поліакордика та біладовість, спричинена накладаннями. Так, гармонічна траєкторія цього розділу має такий вигляд: a-moll/ C-dur | F-dur/a-moll | C-dur | D-dur | As-dur/c-moll | d-moll | As-dur /c -moll | as-moll | Ces-dur/es-moll | c-moll/Es-dur | Ges-dur | C-dur | B-dur | A-dur | i, на мою думку, підпорядкована не стільки логіці функційних чи ладових співвідношень, як слугує для відтворення візуальних вражень від краси й величі Тибетських гір. Невипадково кульмінаційною зоною стає Розділ E (Grandioso). Фактично, тут відбувається синтез та екзальтована динамізація попередньо викладених синтагм, які композитор приводить у ще вищу зону напруги (НП № 9). Заключна ж фаза Вступу отримує нове фактурне оформлення: це низхідні октавні послідовності тріолями у партії фортепіано, які спадають “сніжними лавинами” на відстані 4-х октав, опісля яких скрипка, неначе відлуння, відповідає лише вібруючими переливами повітря (на *ff* фортепіано, скрипка відповідає *pp),* хоч підключається рвучкими акордами до початку партії фортепіано (на початках падінь). Тональна сфера зміщується в поглиблений бемольний ряд: c-moll, g-moll, Es-dur, As-dur, f-moll, f/As, as-moll, e-moll, а віртуозні орнаментальні пасажі солюючої скрипки, здається, сягають свого апогею. Оригінальність композиції полягає у зображенні екзотичного для європейської культури високогірного Тибету, який, неначе магніт притягував багатьох митців, а у скрипковій музиці - це чи не єдиний твір подібного типу.

Другий розділ I частини – Allegro moderato за розмірами перевищує перший майже втричі (110 тт) і побудований на квазі-автентичних наспівах тибетців, які композитор переважно піддає варіантно-варіаційним видозмінам, застосовуючи характерний для сюїт принцип нанизування. Розділ має чітко структуровану за допомогою реприз 8-ми частинну контрастно-складову форму (при цьому слід зазначити, що кожен епізод двічі повторюється, що наштовхує на думку про колінно-танцювальну структуру, яка найоптимальніше відповідає етимологічній природі жанру сюїти), що знову гравітує до 8-ми складової форми “бабань”. У Розділі А (1) автор проводить мелодію в китайському дусі (пентатонний нахил, розвиток невеликими фразами), характерною рисою якої стає здрібнення сильної долі, а “зчіпленість” інтонацій надає їй в'язкості та контамінальної остінатності за рахунок дублювань останнього та першого звуків кожної фрази. Тристадіальна будова мелодії вкладається у експозиційний, розробково-варіантний та кульмінаційний-заключний 8-такти. Характерні підскоки, пунктирні ритми та синкопи “натякають” і на танцювальну природу цього музичного матеріалу. Проста, “ненадумана” гармонізація в порівнянні зі Вступом гравітує до зображення життя посполитого люду - поєднання натуральних тризвуків наділене особливим шармом “наївної простоти”[23].

У Розділі В (2) piu Allegro автор активно застосовує стаккатну техніку навпереміну з плавними мелодичними інтонаціями при веденні смичка, хоча переважаючим фактурним засобом стає рух стаккатними 16-ми, що нагадує письмо Б. Бартока з його “Румунських танців”. Розділ С (3) Vigoroso має рішучий, навіть героїчний характер, що досягається у скрипковій партії на *ff* постійним чергуванням мотивів подвійних нот і акордового викладу. Розділ D (4) Meno mosso - контрастний ліричний відступ. Тиха динаміка – *p*, розспівні мотиви-погойдування у партії скрипки, секундові апподжіатури в мелодичній лінії, низхідні арпеджіо ангемітонними послідовностями на фоні висхідних натуральних тризвуків a-C-D у партії фортепіано змінюються накладаннями

[23]Гармонічна послідовність 1 фрази: [e, h_7, e, D, e, C, D_7, G, e, D, a_6, D, $G^6/_4$, e_6, a, G_6, e] у ладо-тональному ступеневому вимірі демонструє преваляцію медіантових **III** та **VI** (3 акорди), натурального **VII** (3 акорди); субдомінантової групи – **IV, II** (3 акорди) з семиразовою участю тоніки (**T**) і однією мінорною домінантою (h-moll$_7$) **T - <u>Vmin</u>$_7$ - T - VII - T - VI - VII$_7$ - III - T - IV$_6$ - VII - III$^6/_4$ - T$_6$ - IV -T - II$_6$ - T.**

акордів a-moll/C-dur та терцій c-e/b-d з заключною розрядкою у другій вольті на зменшеному fis-a-c передують Розділу E (5), Tempo I – своєрідній динамізованій Репризі, де початкова мелодія твору проводиться подвійними нотами з додаванням прикрас (аподжіатурні тріолі). Автор застосовує ефект відлуння, повторюючи після проведення на *f* кожної фрази її відголоски на *p*. Розділ F (6) piu Allegro завершує цю колоритну частину моторним стаккатним насиченим рухом, мелодико-інтонаційний комплекс якого ретранслюється з другого розділу B з виразним висхідним мелодичним ходом у партії фортепіано: g-a-c, який ще раз підкреслює ідею сходження, адже практично всі теми твору спрямовані у висхідному напрямі. Так, завершуючи першу частину сюїти "Легенди, Духи і Божества Тибету", Ма, створюючи яскраво-живописну картину, перекидає арку до початку твору. Танцювально-моторний сегмент (як і в попередньому розділі) удекоровується новими деталями (більш яскраво виділені синкоповані елементи, з'являються двохоктавні аподжіатури в партії скрипки, на розширення коди працює повторюваність невеличких фраз, поглиблюються динамічні контрасти, немовби імітуючи ефект відлуння з попереднього розділу). Дріботіння 16-ми у скрипковій партії на *pp*, створює враження шарудіння, яке поступово крещендує, виводячи заключний цілеспрямований висхідний пасаж по звуках тризвуку a-moll з VI підвищеним fis: a-c-e-fis у e-moll. Осягаючи останню вершину fis^3, скрипка на *ff* бере заключний акорд – це S_7 (a-c-e-g) з треллю на верхньому звуці, додаючи в останній аподжіатурі нонакордний звук h (a-c-e-g-h), завершуючи цілість коротким, взятим на *pizzicato* тонічним акордом e-moll.

Так, перша частина Тибет-сюїти вносить нові риси у стилістику і у трактування великих форм. Загальна двочастинна конструкція тяжіє до внутрішньої 8-частинності, у першій з яких – це поемне нанизування щоразу нових епізодів, проте, зі збереженням монотематичних зерен, які у кожному новому епізоді набирають нових рис за рахунок варіативності. У другій більш видимою стає проекція куплетності (A+B+C+D+E+A1+F+B1) з ознаками репризності (тричастинність), крізь які прозирає 8-ми частинна "бабань". Форми другого порядку надають музиці Ма множинності семантичних значень,

дозволяючи більш інтенсивно апелювати до художньої уяви слухача при охопленні музичним взором звукової візуалізації далекого і загадкового Тибету.

Друга частина “Ламаїстський Храм” – одна з найцікавіших у даному циклі. Використання композитором імітації храмових буддійських барабанів, гонгів (малих і великих), дзвонів та труб створюють надзвичайно цікаве тембрально-колористичне поле для звукопису високогірного храму, сповненого для мандрівників незбагненною містикою і загадковістю. Однак, одним із головних виразових чинників у цій частині стає ритм (НП № 10). “За допомогою використання ритмічних моделей композитор може відтворювати і змальовувати різні емоційні настрої і стани, а також - сценічні локації. У Lamasery Ma використовує ритм для змалювання декорацій Буддійського храму” - пише скрипаль Ван Цянь у виконавських рефлексіях [308]. Обраний композитором автентичний ритмічний малюнок (одна четвертна нота, дві вісімки, четвертна пауза і чотири шістнадцятих) стає свого роду лейт-зерном твору. Спочатку комбінація повторюється впродовж 15-ти тактів ostinato (розділ А), і відновлюється через один розділ А1 у фрагменті А2 (29-42 тт), зрештою, він стане основоположним у заключному розділі частини, де починаючи з Репризи А (86-119 тт) утримуватиметься до закінчення. Остінатне утримання однієї ритмічної фігури надає цій частині відчуття медитативної зосередженості, а повторність нагадує проспівування мантр, монотонне читання молитовних текстів (його характерні риси подано у роботі О. Гомбоєвої “Музыкальное мышление в ламаистском ритуале” [59]). Хе Ляндзи вважає, що цей ритмічний малюнок “допомагає змалювати картину пейзажів території Ламаїстського храму” [317, С.31]. Однак ремарка автора “Andante maestoso, quasi una Marcia funebre” наштовхують на певне уточнення програми, очевидно, композитор намагався відтворити похоронний або інший, сакраментально значимий обряд буддійських монахів, натякаючи на песимістичний стрій емоційного пульсу твору. Початковий мелодичний хід скрипкової партії [es-f-a-b] стає другим лейтмотивом п'єси, а його постійна повторність та подальший скупий розвиток з обов'язковим поверненням до первісного мотиву, створюють враження зацикленості, перебування у

медитативному стані. Зауважимо, що це щойно 1940 рік, і подібного типу музичне мислення стане прерогативою в останній третині XX ст., тобто, Ма Сіцонг, звертаючись до художнього втілення образу Тибету, саме в цій п'єсі передрікає новаторські тенденції, які виринуть і в західній культурі. Екзотизм у скрипковій музиці був найяскравіше представлений творчістю К. Сен-Санса, хоч інші композитори також зверталися до азійських тем, однак музично-виразові засоби, покликані до створення східного колориту вносили радше номінально-екзотичну ноту, симулюючи орієнтальне враження за рахунок окремих виразних деталей. Така органічна єдність та спроби втілення найбільш відповідного даній геокультурній зоні звукового оформлення у скрипковій музиці спостерігається чи не вперше. Звісно, взоруючись на неофольклорні пошуки Б. Бартока, І. Стравінського, Л. Яначека чи представників французького орієнталізму (починаючи від Л. Деліба чи Ж. Бізе, а особливо на близького його духові К. Дебюссі, Ма Сіцонг, позбавляючись екзальтовано-одіозного та зачаровано-захопливого “штучного і чужого” (за Е. Саїдом) орієнталізму, надзвичайно просто і природньо поринає у музичну культуру тибетського високогір'я, демонструючи не лише картинно-жанрову пейзажистику, а крізь призму музичної матерії виходить на рівень світоглядно-ментальних засад, особливостей світобачення.

Так, перший розділ А (1-42 тт) “Ламаїстського храму” має три майже рівновеликі підрозділи: а (1-15 тт) + а1 (16-29 тт) + а2 (29-42 тт), побудовані на коливній “Темі Мантр”, яка надзвичайно тонко і вишукано варіюється, наслідуючи принципи монотонного співу тибетських монахів. Два крайні розділи мають теж остінатно-варіативну природу за рахунок вищезгаданої ритмоформули тибетського барабану та дуже плавно і дискретно видозмінених басів (гонги і дзвони). При цьому у середньому розділі а1 на перший план виходить скрипкова імпровізація, де медитація набуває інтенсивнішого характеру (з'являються широкі стрибки, деталізована орнаментика, ковзні хроматичні зсуви і підйоми, зрушення динаміки до *mf і f*, між тим як а1 проходило на *pp*; а2 повертається в зону *p,* проте зі збільшенням частоти динамічних приливів дослівно на кожний мотив, наприклад, у тт. 33-37.

Оригінальною і самобутньою є гармонічна мова цієї частини, де чи не вперше “заіскріли” відчутні хроматизми через півтонові ковзання (особливо в акордиці) – риси не характерні для китайської музики, зате більш типові для індійської[24]. Як зазначає Ксіа Сю: “Ма використовує елементи індійської музики - зменшені 7-акорди та дисонансні акорди, імітацію дерев’яної риби-дримби (драмблок), підвісних дзвонів і гонгів для створення містичної загадкової атмосфери” [295].

Друга частина п'єси (Розділ В) проходить в G-dur і наближається до народної пісні (проте, композитор, записуючи народні тибетські пісні не вказує обраних першоджерел чи їх елементів). Хоча і надалі зберігається неквапливе, медитативне споглядання храму, ракурс якого зміщується з G-dur в F-dur. Тут, окрім витонченого ладо-гармонічного моделювання, вносяться нові “оркестральні барви”: імітація ударної групи урізноманітнюється у фортепіано, натомість у скрипковій партії з'являються щораз нові орнаментальні прикраси та ламані арпеджіо по різних інтервалах, сповнені хроматизмами та зб., зм. інтервалами, що створює текучу, ладово невизначену музичну тканину. Легкість ковзаючих пасажів на *pp,* які різноспрямовані та мають різну довжину, немов смуги диму розносяться по фактурі. Різким контрастом в останньому підрозділі В (тут також є 3 підрозділи) у 77-84 тт раптовим динамічним спалахом вриваються грізні висхідні акорди у фортепіано з першої частини сюїти. Вони важко (pesante) йдуть на глибоких тремоло басів, в той час як скрипка виголошує палкий монолог-appassionato, однак досить швидко тамує динаміку до *pp,* здіймаючись розлогим пасажем до найвищої точки b^3. Цей момент стає вододілом між розділом В і динамізованою Репризою А1, де скрипка продовжує медитувати, а монотонні ритми барабанів з дзвонами (тепер згори) щораз більше віддаляються, неначе поринають у безкінечність, гублячись у хмарах високогір’я на *pppp* (НП №11).

Третя частина сюїти “Танець з мечами” – це традиційний для далекосхідних та центральноазійських регіонів вияв ментально-національних змагів у бойових мистецтвах, досконале володіння якими може відтворитися і за допомогою

[24]Наприклад, коливання між g-as, d-es, (тобто в головній тональності B-dur це понижені VII і IV); наприкінці a1 з'являється виразний As-dur$_7$ (14 т.); енгармонічні заміщення в тризвуку C-dur – c-fes-g (20 т.); акорди нетерцевої будови: [as-ces-es-ges] as-moll'ний$_7$ або [b-des-f-as] b-moll'ний$_7$ (25-26 тт.); зіставлення es-moll$_7$ і F-dur$_7$, низка зменшених (f-a-ces-es), чергування енгармонічних септакордів H-dur [ces-es-ges-b] з Es-dur $_7$ [es-g-b-d] (38-40 тт.).

музики. Будучи видовим символом культури, бойові танці отримали окремий високий статус у пластичному мистецтві Сходу. В даній ситуації – танець з мечами у традиціях Тибету відкриває найбільш сакраментальну релігійну театралізовану містерію тибетських монахів Цам[25]. Ця розгорнена композиція, загальні обриси якої вкладаються у складну репризну 3-частинну форму, наділена небувалою енергетикою, заряд якої здавалось би невичерпний. При цьому композитор співставляє два типи викладу в солюючого інструменту не лише фактурно, але й динамічно: перший акордово-октавний на *f,* другий з невеликих мелодичних поспіво на *p*. Цей контраст стане одним з рушіїв драматургічного процесу. Ма використовує дуже багато варіантів октавної, акордової, поліфонічної техніки подвійних нот (паралельне ведення голосів змінюється наслідуванням ерху – з утриманим остинатним бурдоном у нижньому голосі, рух паралельними октавами тощо). При цьому вражає багатство штрихової техніки, яка й візуалізує багатство бойових прийомів у цьому танці. Бурхливо-імпульсивний розділ А змінюється новим витком – розділ В (він проходить в тональності D-dur – мажорній S від початкового a-moll) та є вдвічі уповільненим (у розділі А рух переважно відбувався вісімками у розмірі 6/8) – тепер мелодичні послідовності рухаються чвертками з крапкою, між якими є доволі багато залігованих. У партії фортепіано з'являються низхідні арпеджіо вісімками (нагадування про розділ А), які затримуються кількома акордами. Співставляючи динаміку і статику, Ма розтягає зону цієї "зупинки" на 53 такти (77-130 тт). Характерним прийомом тут знову стає імітація гри на ерху – ковзання одним пальцем при відтворенні мелодії (171-177 тт), взяте з народного виконавства. У новому розділі А1 (131-170 тт), початок якого знаменується у скрипки на *f* разючими октавами, відбуваються

[25] Цам – урочисте релігійне служіння, яке щорічно відбувається на відкритому повітрі в буддійських монастирях (дацангах) на територіях Забайкалля, Монголії, Тибету і походить від давніх шаманських практик, згодом Цам стало важливою буддійською містерією. Монастирський Цам довго приготовлюється, щоб показати присутність божества на землі і віддалити злих духів (шімнусів). Це велика танцювальна пантоміма, яку виконують лами, одягаючи маски докшитів і разом з шанакамі (ламами-споглядальниками без масок, але у відповідному вбранні), здійснюють коловий релігійний танець, жестикулюючи руками. У танцювальній пантомімі може бути 4-5 до 108 учасників. Згідно буддизму – Цам є засобом просвітління, заспокоєння і нейтралізації злих духів; підготовкою людини до смерті. Починав містерію танець з мечами у виконанні мирян (це були юнаки – претенденти в монастир), за якими слідували танець чорних шапок (монахів), танець з барабанами, танець чітіпаті (хранителів кладовищ), далі танець звірів і птахів (олень, як, лев), завершуючись танцем вартових сторін світу (4 або 8 посвячених). Закінчувався Цам умертвінням лінга – сили зла, паперову або фігуру з тіста (паперове зображення спалюють, а фігуру з тіста розсікають на непарні частини) знищують [92].

синтетичні поєднання найрізноманітніших елементів з попередніх розділів. Структуру А+В+А1+Кода, композитор повторить двічі, не відмовляючись від подальших варіативних змін, а загалом - частина має складну, з рисами рондальності і танцювальної куплетності-колінності, 8-частинну форму:

А + В + А1 + С + А2 + В2 + А3 + С2

Наприкінці твору ця динамічно відкрита архітектонічна побудова вражає не стільки видозмінами самого музичного матеріалу, як колосальною штриховою технікою, яка ставить її у ранг віртуозних композицій, вирішених Ма Сіцонгом воістину з симфонічним розмахом (НП №12). С. Прокоф'єв, Б. Барток, П. Гіндеміт, проявляючи урбаністичні, технічно-перверзійні елементи у своїй музиці, іноді порівнюються у володінні найвищої технічної досконалості - одним з символічних вимірів якої є унікальне мистецтво конг-фу.

Розділ 2.2.3. Роль базису аборигенних етнокультур в Тайванських сюїтах

У 1968 р., на другий рік після того, як Ма Сіцонг оселився у США, його запросили відвідати Тайвань. Окрім сеансу запису та відвідування концертів, Ма виступав на центральному телебаченні Тайваню і познайомився з різними групами аборигенів - місцевого тубільного населення. Композитор описав ці події в своєму щоденнику: "19 квітня, п'ятниця (озеро Сонце-Місяць). Ми сьогодні гастролювали на озері Sun-Moon Lake[26], доїхали на машині та плавали на човні з великим задоволенням. Нам також сподобалося населення Гаошань (аборигени), які багато співають і танцюють. Я одягав їх традиційний одяг, і вони сфотографували мене. Люди Гаошаню є багаторасовими: тут є представники голандського, японського та філіппінського походження. Їхні очі і носи гарненькі" [301, С.290]. Ма не вказував назви племен, до яких належали аборигени, ні не описував деталей співів та танців. Повернувшись до США, Ма Сіцонг закінчив тайванські скрипкові сюїти майже одночасно у 1973 р..

Композитор будує цикли за принципом нанизування-в'язанки на основі архаїчних наспівів і ритмів. Це символістично-психологічні настроєві зарисовки

[26] Озеро Сонце-Місяць знаходиться у внутрішній провінції Нанту, розташованій в центральному Тайвані. Територію довкіл національної мальовничої зони озера Сонце-Місяць населяє плем'я Тао, що є "найменшим корінним населенням Тайваню" (це група, що налічує трохи більше п'яти сотень членів)

узагальненого: “Самотність” (Амей-2), “Очерет” (Гаошан-3) і локально визначеного плану: “Сонце-Місяць” (Амей-4) - назва високогірного містично-лікувальної сили озера Тайваню; відтворює первісні колективні календарно-обрядові дійства закликання весни, засівання, обробки чи збору врожаю, риболовлі: “Весна” (Амей-1), “Танець людей з гір” на пісню аборигенів про рибальство “Міфотінг” (Амей-5), “Напій” (Гаошан-2), “Танець доброго врожаю” (Гаошан-6); первісних мисливських, бойових танків: “Гірська пісня” (Амей-3), “Бойовий танок” (Гаошан-4) чи сакрально-релігійних з елементами містицизму обрядодійств: “Офіра” (Гаошан-1), “Викликання духів” (Гаошан-5). “Лише в “Гірській пісні” я повністю цитую автентичну пісню аборигенів, вносячи незначні зміни. В інших частинах я комбінував характерні мотиви, намагаючись відтворяити загальний стиль музики Amei” - писав Ма Сіцонг [301, С.211]. Розглянемо кожну з образних ліній в обидвох сюїтах.

Амей-сюїта відкривається п’єсою з обрядовим характерним спрямуванням - закликання весни та відтворення ранньовегетативних обрядів. “Весна” є яскравим зразком нових підходів до звукопису. П'єса вирішена в специфічній куплетній формі, де перший заспів і приспів (А+В) дотримуються збереження утриманої фактури фортепіано (яка “працює” на ідею остінатності), а другий куплет (А1+В1) стає наступною фазою варіантного розгортання цілого.

А = 5 тактів; тонально визначений D-dur з лідійським IV (gis) – *зі знаками при ключі*
В = 9 тактів; низка відхилень та модуляційних переходів-співставлень - коливання між акордами– D-a-fis-gis-fis-D– **без знаків при ключі.**
А1= 5 тактів; тонально визначений D-dur без лідійського IV (g) – *зі знаками при ключі*
В1 = 9 тактів; низка відхилень та модуляційних переходів-співставлень - коливання між акордами– D-a-E-a-E – **без знаків при ключі.**
А2 (С) = 5 тактів + 2 такти заключення - тонально визначений D-dur з лідійським IV (gis) – *зі знаками при ключі*, наприкінці з використанням співставлень h-E-h-E-D/h-fis-A-D.

Такий тонально-драматургічний план (чергування фрагментів зі знаками і без) створює враження гармонічного “блимання-мерехтіння” з дещо стриманою ладо-гармонічною нюансировкою, хоч ведуча лінія скрипки наділена доволі широким мелодичним диханням та свободою розгортання. На утриманому баркарольному супроводі (6/8) сольна партія відразу бере розгін на нону - перші чотири ноти руху по тризвуку з ноною (d-fis-a-e) стають провідним мотивом-закликом

“Весни”, завершуючись у скрипки акордом d-gis-a-e, де в первинне сполучення двох квінт “вмонтовується” висхідна м.2, надаючи мелодичній лінії особливої характерності[27] (НП №13). І у скрипковій, і у фортепіанній партії необхідно проявити неабияку гнучкість і плавність, а також ритмічну збалансованість у різноакцентованій музичній матерії, щоб досягти спільного ефекту. Поєднання природних флажолетів зі штучними вимагає плавного перетинання струни та дуже гнучкого переміщення лівої руки. Цікавим ефектом є використання композитором октавних апподжіатур, які відповідають широкозакроєним мелодичним ходам (перший хід на нону, а у 10-12 тт - кульмінаційний підйом у скрипки до *f* - розгін мелодичної лінії сягає 2-х октав: від e^1 першої до e^3). Ведення ж мелодії у скрипки паралельними квартами надає оригінального звучання. У 20-21 тт (розділ В1) автор використовує скрипкове двоголосся, при якому здрібнений мотив 16-ми у 2 октаві поєднується з остінатними ходами з опорою на звуці “a”, немов підкреслюючи домінантовість, проте, відсутність знаків дає тризвук a-moll, а вкраплення “fis” нагадує про основний D-dur, хоч вцілому для композиції превалюючими будуть біладові та бітональні накладання і несподівані співставлення, логіка яких криється у ладовій структурі та автентичних принципах тайванського фольклору. Навіть закінчення цієї свіжої, сповненої щирих і простих відчуттів колоритних переливів весняної природи, п'єси завершується у скрипковій партії на II ступені октавою e-e та A-dur`ним$^5/_3$ з останньою вісімкою в басу “d”, що лише нагадує про головну тональність.

У “Гірській пісні” з Амей-сюїти Ма знову занурюється у автентичну традицію, саме в цій частині присутня народна пісня про вилов риби амейців - “Міфотінг” (НП № 14). Її основними характеристиками стають ангемітонні послідовності невеликих мотивів (більшість з яких оліготонічні); несподівані

[27] Згодом поєднання невеликих ангемітонних поспівок з амбітусом на кварту і терцію створюють “первісний” колорит (мотиви викладені 8-ми і 16-ми обігрують різні ступені ладу). Цікавими є і штрихові ефекти, коли в одному мікроструктурному мотиві застосовується pizziccato і arco. Завдяки ж фразуванню, між фортепіанною та скрипковою партіями витворюється своєрідна поліметрія (НП № 18), якій слугує і ефект геміоли, що виникає в 3, 8, 17, 22 та 31-му тактах. Щоб підкреслити ці точки ритмічної акцентуації, важливим є правильний вибір штриховки смичка, зміну якого доречно проводити кожні дві 16-ті ноти з додаванням акцентів. Розокремленість двох паритетних ліній простежується у фактурному, ритмічному плані, а й динамічно: фортепіано декрещендує до *pp*, у скрипки — яскравий динамічний підйом до *f* (10-12 тт). Флажолетна техніка застосована з елементами подвійних нот і у першій октаві на *pp,* що створює цікавий сонористичний ефект у 15-19 тт. (розділ А1). Ця фактурно-мелодична мікро-варіація на тему А, відзначається проникненням у партію фортепіано характерної ритмічної фігури зі скрипкової партії зі здрібненням слабих долей та розбіжним рухом правої і лівої руки.

зупинки та оспівування довільних ступенів ладу; неспівпадіння акцентуації за рахунок апподжіатур (автор вписує їх у основний мелодичний рух); остінатна повторність; використання флажолетів у поєднанні з “чіпними” струнами (імітація ерху); гра паралельними квартами; використання специфічних прийомів народної поліфонії. Основним ефектом цієї п'єси стає відлуння, яке досягається за рахунок повторів-відголосків у партії фортепіано мелодичних елементів партії скрипки. Більш детально цей твір розглянено в контексті вирішення перцептивного простору у Розділі 4.3. Втілення музичних образів через первісні примітиви та робота з ними мінімалістичними засобами покликані відтворити нові обшари звукових середовищ, наприклад, общинного типу музикування (за А. Аляб’євою), в пошуках витоків антропосу, які криються в глибинах первісного мислення (за К. Леві-Стросом), виходячи на рівень загальних архетипів.

Вегетативна тематика народної обрядовості яскраво представлена у “Танці Доброго Урожаю”, яка завершує цикл Гаошан-сюїти. Урочисто-гімнічна маршоподібна з пунктирним ритмом тема в світлому A-dur підкреслено рівномірним акордовим аккомпанементом, а гучна динаміка та характер Allegro giocoso в розмірі 2/4 нагадують про святковий настрій. Застосування невеличких підголоскових підспівувань та пасажів, які постійно супроводжують розвиток мелодичної лінії, відтворюють невибагливі народні інструментальні награвання (пасажі скрипки, побудовані на пентахордових послідовностях не виходять за межі октави). Другий мотив починається з октавного ходу на звуках е-е, вступні ноти якого є заспівом-окликом “гей-гей”, характерним для тайванського фольклору. Від нього починається і початковий розбіг скрипкового пасажу, та низхідна ангемітонна пентатонічного нахилу невибаглива мелодія, що нагадує трудові пісні, зіткані з невеликих повторних поспівок, які комозитор подає у варіантній манері. Цікавою деталлю цієї теми є тип двоголосся у партії скрипки, коли почергово нижня або верхня утримана нота стає бурдонним звуком, імітуючи гру на ерху. Ще одна примітна ознака другої теми — змінна метрика, при якій нерівномірно чергуються розміри 3/4 та 2/4, що надає їй особливого автентичного звучання (НП № 15). Перша маршово-гімнічна тема спирається в

основному на T-D функції з використанням DD (dis), то друга трудова-жіноча (теситурний та мелодико-ритмічний аспект дозволяють провести таку аналогію), прикрашена більш вишуканими гармоніями:

E-dur (cis_7)-A-dur (fis_7)-E_6-fis_7-fis/A-cis-E_7-fis_7-cis/E (у 20-24 тт)

Ладова шкала тут не перенасичена, більш щільна, а лідійський нахил, який з'являється у 22-23 тт надає цілому дитячої простоти[28]. Друга тема змінюється маршово-гімнічною, яка проходить тепер у D-dur, а після її короткого викладу (6 тактів) композитор поєднує дві теми, застосовуючи прийоми сонатної розробковості (сумування, дроблення, мотивна робота тощо). Інтенсифікуються різноманітні скрипкові прийоми, серед яких виділюється підголоски у поліфонізованій фактурі, дрібна моторна техніка. У 67-68 тт, де композитор використовує синкопований ритм у супроводі та новий поділ ♩ .+♩ ., у скрипкової партії є три площини: (1) основну тему в першій октаві супроводжує (2) нижній аподжіатурний секундовий хід двох 16-х в малій октаві та доповнює (3) двоголосний бурдонний мотив з фіоритурами у 2-й октаві (НП № 16). Завершуючи тубільне свято урожаю блискучим висхідним ламаним пасажем на фоні скандуючих акордів у партії фортепіано (подібно до лістівських апофеозів), скрипка "злітає" у височінь, завершуючи цілість трикратним утвердженням пунктирної інтонації у осяйному A-dur. Низхідні пасажі по звуках [cis-a-fis-e] [gis-e-cis-h] [h-a-fis-e], останній з яких зводиться у арпеджіато перед фінальним звуком "а" - центральним звуком всієї системи Гаошан-сюїти, завершують свято.

Оскільки аборигени часто садять просо для виготовлення вина, пиття сакрального "вогняного напою" є частиною посполитого життя і не лише тубільців [3]. Темп Allegro giocoso визначає веселий, жартівливий характер п'єси "Напій", основою якої стає специфічно деформоване моторно-танцювальне начало, застосовуючи поліплощинність для створення колоритної жанрової сценки. Основну ставку автор робить на метро-ритмічні збої синкопованої у різних варіантах фактуру (з пропущеною або залігованою сильною долею),

[28] Модуляція в 30-31 тт приводить до домінуючого E-dur з подальшим поверненням до A-dur та підкресленим високим лідійським IV ступенем (dis). Цікавий модуляційний перехід відбувається у 42-47 тт:H-dur-E-dur-H-dur-e-moll-g-moll-D-dur з міксолідійським VII пониженим до-бекаром, який висвітлюючись в дієз плавно переходить в A-dur.

змінну метрику (3/4 на 2/4, причому доволі неорганізовану), ефекти притупування-пританцьовування у партії скрипки тощо. Стійкий D-dur у супроводі (хоч при ключі стоїть три дієзи, що вказує на A-dur), однак з оригінальними хроматичними та альтерованими ступенями (dis-I↑), якщо ж трактувати звукоряд від A, то опора на субдомінантову сферу не залишає сумніву у проекції бітональних стосунків, тим більше, що ця 2-частинна композиція закінчується на чистій октаві “d-d”, прихоплюючи попередньо тризвуки a-moll і D-dur. Очевидно, цей ефект покликаний передати не лише втрату ритмічної координації, але й тонально-гармонічної. Відтворюючи народні веселощі аборигенів, автор підкреслює їх широкими стрибками в дві октави у партії фортепіано, а ритмізована в'юнка примітивна мелодія 16-ми у скрипки нагадує безупинність руху perpetum mobile, які переважно побудовані на варіативній повторності. Вирішена у гучній динаміці, п'єса експонує яскраве ударне начало в партії фортепіано (це стосується скандованих акордів вісімками у 19-26 тт). У цьому ж фрагменті на *ff* скрипкова партія проводить головну танцювальну тему на октаву вище, а імітація рухів танцівників — плескання в долоні, приспівування та притупування на нелексичних складах, що властиве багатьом пісням аборигенів із текстом, таким як “in hai on” - підкреслює фольклорист Мінґ Джінґ Чіу [267, С.41]. Ударним елементом, первісною ритм-машиною стають репетитивні квінти в басу фортепіано, які зберігаються практично впродовж цілого твору. Цікаво, що головний мотив нагадує початок української жартівливої пісні “Дівка в сінях стояла”, оскільки низхідна кварта і поворотний рух на терцію догори з подальшою “дрібушкою” якнайкраще передає власне дансантний настрій. Застосовує композитор і різкі рішучі акорди у партії скрипки, які наголошуючи сильну долю, все одно розходяться з фортепіанною партією. Виникають образні порівняння: груповий танець, відтворений у кількаголосній партії фортепіано, яка також диференціюється на окремі підгрупи-площини, і сольний танок, вирішений віртуозними засобами, всіяний, окрім дрібної моторики, рясними апподжіатурами (нижні, і верхні, і вузькі, і широкі - більше октави, а навіть двоголосні, наприклад, квінти у 19, 35, 38 тт); акордами,

репетиціями, гліссандо одним пальцем, елементами бурдонного двоголосся (подібний тип зустрічаємо у другій темі Інтродукції I частини Концерту для скрипки з оркестром F-dur) з застосуванням і натуральних струн (A і D), і опори на хроматичних звуках fis і cis. Якщо ж врахувати постійну аритмічність - і в середині фортепіанної партії (синхронізація якої можлива лише при застосуванні акцентуації), і стосовно партії скрипки, яка "виплітає" власні візерунки рівномірними 16-ми, однак з доволі химерним групуванням, подекуди гальмуючись четвертями або вісімками з апподжіатурами, то постає гіпер-віртуозна мініатюра, яка демонструє пропорцій симетрії та асиметрії ладо-ритмічних архетипів [85]. Експресивність образу досягається постійним збудженням: і потрійним переносом теми щоразу на октаву вище (1, 2 і 3-й октавах), і динамічним ущільненням, врешті, гра poco accelerando подвійними нотами від 39 т. до кінця - це способи, якими композитор передає безупинно зростаючу напруженість дійства.

Продовжують архаїчно-обрядову лінію у цих сюїтах твори, що торкаються і первісної мисливської обрядосфери — це примітивні бійцівсько-мисливські танці [19, 27, 28]. Так, "Гірський танець" - ритмізована моторна п'єса у h-moll на 3/8 стає яскравим динамічним фіналом Амей-сюїти. Однак, для цієї етнічної групи - амей такий ритм не є типовим, адже усі танці переважно квадратної метрики, хоч, пружний ритм і пентатонічна мелодика часто зустрічаються у танцях Амею [267]. Це чи не єдина п'єса, яка проходить у гучній динаміці, а сподвижний синкопований ритм поєднаний з оригінальною акцентуацією та специфічна будова відтворюють тубільний примітивний танок (детально ритмічне моделювання цієї п'єси розглянено у Розділі 4.2). Зазначимо, що ритмо-мелодична формула повторюється 8 разів (вкотре асоціації з формою "бабань") у різних варіантах: від різних звуків, з роширенням або скороченням фігуративного елементу, з усіченням "застиглої" ноти, орнаментуванням, випущенням окремих сегментів тощо. П'єса ділиться на 4 танцювальні тури (коліна), де відтворено яскравий сольний танець горян, який асоціюється з первісними сценами полювання. Ремарка apassionato підкреслює напругу та інтенсивний емоційний

тонус даного танку. Постійно змінне сольне начало імпровізаційної партії скрипки проходить на тлі утриманого ритмізованого супроводу “оркестру” і загальної “танцювальної групи”. Рівномірне тупотіння ногами (імітація ударних інструментів) і верхній голос партії фортепіано при підтримці остінатного ритмічного пульсу в басу надають цій п'єсі дещо агресивного характеру. Автор вкотре користується аритмічними прийомами, які по-суті і становлять базову основу твору. Абсолютно автономні площини соліста та поліфонічно наповненого супроводу (імітація контрастних груп танцівників і оркестрантів) створюють яскраву різнопланову картину первісного танку. Постійне ж неспівпадіння акцентуації вимагає від виконавців неабияких зусиль.

Сповнений граничної інстинктивної напруги “Бойовий танок” з Гаошан-сюїти відрізняється ще більш жорсткою манерою викладу. Задаючи центробіжну вісь “а”, на якій вибудовується метроритмічна основа тривожного барабанного дробу в басах, партія фортепіано з відлуннями на слабу (третю) долю 7-акордів викликає відчуття особливої агресивності. На його фоні скрипка буквально скандує ритмічну фігуру барабанного бою різкими двоголосними мотивами, немов наносячи числені удари противнику. Композитор намагається відтворити первісну, аборигенну картину нічим і ніким нестримної емоції жорсткої битви чи полювання. Така трактовка скрипки - як образу фовістичної сили, сповненої нагромадженнями дисонансних інтервалів на єдиній остінатній ритмоформулі - передає межову напругу боротьби за життя, боротьби зі смертю. Ма Сіцонг трактує цей первісний танець як гіперемоційну психологічну драму критичних станів людини, що намагається осягнути вищий агон, проявити найбільшу сміливість, тренуючись у ньому до справжнього бою. Варіантно-варіаційний метод подачі єдиної ритмоформули, урізноманітненої за кожним проведенням, що відповідають фазам бою та, ймовірно, зміною зброї чи видів боротьби (перша: 5-17 тт, друга: 18-35 тт, заключна третя: 36-44 тт) розгортають картину надзвичайної сили і напруги (НП № 17). Тональність “Бойового танцю” - це знову поєднання мінорних та мажорних нахилів, однак в даній ситуації превалює

оперування дисонанами[29]. Однак, європейські принципи та ладо-тональні закономірності “працюють” у даних творах Ма Сіцонга доволі номінально, оскільки ладові аборигенні чи китайські структурні звуковисотні чи модальні системи дозволяють на зовсім нові пропорції та співвідношення, як і вцілому оригінальне ладове мислення [253, 288]. Так, тонікальність може почати існування в любій точці цілого, відштовхуючись від довільного ступеню того чи іншого звукоряду, які, переважно не перевищують пентахорду, а частіше є дво- чи трихордовими послідовностями [84]. Іноді мінор і мажор існують одночасно, створюючи дисонансні співзвуччя. Наприклад, таке зіткнення трапляється, коли VI_7 мажору і мінор з'являються разом на *ff* в тт. 20-21 - це поліакорд [fis-a-c-cis-e], в якому суміщаються A-dur+a-moll+fis-moll (НП № 18). Поліплощинність утримується за рахунок синкопованого остінатного мотиву у партії фортепіано з постійними інтервальними та гармонічно-функційними зміщеннями та остінатного репетитивного мотиву у скрипки (дві 16-ті +вісімка), який змінюється за рахунок агогіки, акцентуації, штрихів (переноси ліги у фразуванні) тощо. Мікро-ритмічна формула-лейтмотив переважно викладається двоголосно з активним приміненням бурдонного типу, хоч вражає багатство запропонованих композитором інваріантів для скрипкової партії, в якій “програються-відпрацьовуються” всі можливі бойові прийоми, що і було головною метою ритуальних бойових танків (за В. Тернером [185]). Так, послідовність повторних сегментів у попарних інтервальних співвідношеннях засвідчують план драматургічного розвитку: *секція 1*: ч.8-м.3 / *секція 2:* в.6-ч.5/ *секція 3:* сумування попередніх / *секція 4:* в.3-зб.4/ *секція 5:* ч.1-ч.1/ *секція 6:* повтор секції 4 + ч.4-ч.5/ *секція 7:* м.3-ч.4 і т.д.. Поступово додаються практично всі інтервали, що нагадує використання Ма Сіцонгом принципів комбінаторики — однієї з нових композиторських технік XX ст.. Зазначимо, що у другому розділі превалюють складені інтервали, які виходять далеко за межі октави, особливо 4, 5, 6-деціми, які доводять силу і широкий діапазон бойових вмінь. Рушійний ритм, на репетитвній основі якого моделюється примітивна поспівка з застосуванням виразово-агогічних та

[29]Так, автор вводить у примітивні скандовані формули ряд хроматичних звуків: b, cis, fis, gis, три з останніх свідчать на користь однойменного A-dur, а “b” — можна трактувати як ознаку фрігійського мінору з II↓.

штрихових засобів стають основним зерном п’єси, яка відтворює бойовий танець аборигенів - важливий ритуал, який виконують воїни, перш ніж йдуть на полювання чи у веденні міжплеменних воєн. Очевидні зв’язки з неоархаїкою та фовізмом, що вирішуються засобами примітивно-наївного мистецтва [185].

Лірико-споглядальна сфера, представлена в сюїтах, виявляється теж на новому рівні. П’єса “Самота” з Амей-сюїти - одна з ліричних перлин Ма Сіцонга (НП № 19). Чудова мелодична лінія скрипки у fis-moll ведеться на струні “соль” (sul G) на *p i* починається з типово романтичного ліричного інтервалу м.6 (cis-a) з висвітленням у 4 такті звуку ais, що відтворює міноро-мажорну ладову барву у грі з Fis-dur’ом. Основу мініатюри складають кілька аріозно-промовистих фраз скрипки, які вкладаються всього у 22 такти і створюють враження кількох поетичних інструментальних рядків (аналогія ліричного вислову у вишуканій компактній формі нагадує з одного боку ліричні мініатюри Ф.Шопена, з іншого — традиції китайської поезії та каліграфії [336, 174, 149]). Відчуття безвиходу, покиненості підкреслено остінатністю у фортепіанній партії, де впродовж усього твору утримується репетитивна фігура обернень в октаву щошістнадцятки звуків cis (1-6 тт), fis (7-11 тт), cis (12-19 тт) і a (20-22 тт), яка асоціюється з тріольною фігурою 1 частини “Місячної сонати” cis-moll Л. ван Бетговена (на цю аналогію наштовхує і початковий звук твору cis). Семантика розбитих-роздрібнених хитаннями октав створює відчуття пустки, глибокої самотності. Монолог скрипки, наділений романтичними злетами динамічних хвиль (підйом на октаву теми у другому розділі форми та хід виразними секстами вниз нагадує кульмінаційний спад на кшталт мелодизму в П. Чайковського), позначений винятковою експресією. На його тлі фортепіанна партія веде три паритетні лінії: 1) вищезгадана пульсація октав (на думку спадають і знамениті барокові фігуративні остінато, утриманість яких і мала на меті передачу “закованих” у тугу почуттів) опиняється посередині 2) виразної басової мелодичної лінії, контрапунктом до якої виступає 3) верхній голос, де імітуються висхідні мелодичні поступенні ходи басу. Ма Сіцонг застосовує тут приципи лінеарної

контрастної поліфонії з вкрапленнями імітаційних прийомів[30]. Така поліплощинність дозволяє створити емоційно насичений багатогранний художній образ, а утримані ч.5 в басах (після емоційно схвильваних м.6, які вторять скрипковій партії — епізод на *f* подвійними нотами у 14-му такті) створюють враження порожнечі. Ці квінти, застосування яких композитор починає з 17-такту до закінчення твору у 22 такті (g/d перша з них одиноко з'являється передвісником ще у 4-му такті, далі це d/a, h/fis, fis/cis) творять чи не єдиний у творі прообраз гармонічного басу. Зрештою, ходом з м.6 у ч.5 (fis/d-fis/cis) композитор завершує цю сумну історію самотності. Вишукана поліфонічна фактура включає також імітаційно-підголоскові моменти (у 10-11 тт у ф-но партії стає добре видимим підголосок скрипкового соло), хоч вцілому розосереджену підголосковість автор вирішує засобами аугментації - метро-ритмічного розширення. Основною виконавською складністю стає автономність скрипкової та фортепіанної партії, тому для відтворення художньої ідеї потрібно не лише впевнено вести власні лінії, не ігноруючи зустрічні майже невидимі мелодичні взаємозв'язки, які виникають між двома інструментами. Незважаючи на те, що динаміка фортепіано на початку є більш виразною за рахунок густішої фактури, а скрипка працює винятково на струні “соль”, що дає відчуття флажолетної імітації, одночасно створюючи ефект напруги і відстороненості, необхідно досягти адекватного динамічно-акустичного діалогу заради обраної композитором ідеї. Хоч у нотному тексті обидві партії - і скрипкова, і фортепіанна рухаються немовби паралельно у плані динаміки, однак досягнення тембральної поліфонічної єдності становить виклик у даній п’єсі. Вона перегукується зі знаменитою “Ностальгією” зі Суйюань-сюїти, однак, вислів почуттів у “Самоті” постає у більш відвертому, концентровано-загостреному вигляді. Туга за рідним краєм після пережитих трагічних подій, обертається для композитора у вимір філософсько-медитативної площини, не позбавленої, проте, інтенсивної

[30] Як відомо, Ма Сіцонг ще в пору свого навчання у Янко Бінненбаума активно студіював давні поліфонічні техніки, елементи яких дискретно застосовував у різних творах. В даному випадку – афектовані почуття самотності співвідносні з ренесансно-бароковими модусами теорії афектів і цілком виправдані та дієві у даній художній концепції. Окрім того – тип контрастно-стрічкового чи поліплощинного багатоголосся є не лише прерогативою академічної музики (цей тип фактури став одним з провідних у музиці XX ст.), але й чи не всі традиційні автентичні культури користуються саме такими методами у первісних поліфонічних формах особливо інструментальної та вокально-інструментальної музики.

емоційності, якою наділена скрипкова партія. Тут виникають аналогії з фактурними вирішеннями С. Рахманінова (Етюд-картина a-moll), однією з провідних образних сфер якого була власне ностальгія. Тягучі баси, обігрування ритмічного пульсару та сповідально-монологічна промовистість скрипки нав'язують і до специфіки тембрально-сонорної імітації щодо народної манери виконання співу соліста у супроводі примітивного ансамблю інструментів, хоч тут відсутній яскравий автентичний колорит за рахунок уникнення ангемітоніки та пентатонізму[31]. Проте, композитор не зобов'язаний дотримуватися стисло фольклорних принципів, тому ця п'єса є блискучим зразком поліментально-філософського бачення композитором ідеї самотності, одного з архетипних станів людської душі, що дозволяє розглядати дану композицію як зразок високого і добірного синтезу у вияві світового, національного та локального начал.

Медитативно-споглядальна лірика пронизує п’єсу “Сонце-Місяць” з Амей-сюїти. Під час візиту на Тайвань Ма Сіцонг побував на озері Сонце-Місяць в провінції Нантоу, споглядання дзеркальної поверхні якого сприяє осягненню душевної рівноваги і спокою[32]. За своїми обрисами озеро являє собою величезне сердце, яке переходить у серпоподібний водний видолинок, тобто, одна його частина нагадує Сонце, інша Місяць. Під кронами дерев, над його берегами, у дрібнолисті гігантського бамбука є і величний храм Конфуція, вхід до якого стережуть два грізних леви. Багато легенд і переказів створено довкола цього унікального озера.[33] Територія, яка оточує озеро, населена народністю Тао -

[31]Зрештою, ця п'єса, подібно до інших починається на одному звуці, а закінчується на іншому (що є характерною рисою музики Амею). Як зазначає Мінг Джин Чи, “Самота” у даному циклі становить своєрідний виняток. У своєму дослідженні тайванського фольклору Лу пише про те, що у даних народностей вкрай рідко використовуються як опорні звуки f і h, тому вибір тональності та часте використання цих звуків в “Самоті” не є характерним для музики Амею, адже п'єса вирішена у fis-moll. У ході багатьох досліджень фольклористів зафіксовано, що жодна музична композиція Амею не закінчується повторно на тонічному чи початковому звуці, тому виняткова “Самота” може бути сприйнята як інноваційний композиторський експеримент Ма Сіцонга” [267].

[32]Це високогірне озеро, розміщене в центрі острова на висоті 748 метрів над рівнем океану. Біля озера розміщене село культури аборигенів Формози (інша назва Тайваню). Автентична назва Жіюетань — озеро Сонця і Місяця. Воно зачаровує своєю красою і в сонячний день, і місячної ночі. За площею це унікальне озеро займає 600 гектарів, лінія берега простягається на 30 кілометрів.

[33] Легенда говорить, що в давнину у цій водоймі проживало подружжя двох злісних драконів. В якийсь момент їм захотілося проковтнути сонце – дракон-самець, а самка – проковтнула місяць. Все поглинув морок, висохли дерева, птахи перестали співати, земля не давала жлдного врожаю і люди почали голодати, а дракони в воді заради забави перекидались сонцем і місяцем, як мячиком. Та знайшлася одна хоробра пара – хлопець і дівчина, які вирішили врятувати людей: заховавшись у печері, вони підслуховували розмови драконів і взнали, що ті найбільше бояться золотих ножиць і сокири, котрі зберігалися як реліквії під горою Алішань. Подолавши дуже важкий шлях, хлопець і дівчина, переборовши дорогою численні випробування і небезпеки, добрались до гори, відкопали сокиру і ножиці, вбили драконів, потім проковтнули очі вбитих драконів: хлопець - самця, дівчина - самиці, превернулися

одним з племен тайванських аборигенів. Отож, дана п'єса присвячена одному з найбільш приголомшливих природних скарбів Тайваню і становить унікальну живописну звукову картину. Вона побудована на близькій до автентичних джерел наспівній мелодії, яку неспішно веде скрипка, партія ж фортепіано — живописує і створює атмосферий звуковий ландшафт, який з одного боку пов'язаний безпосередньо з відчуттями водяного плеса озера, з іншого — виходить на філософсько-світоглядну модель єдності всесвіту у концептуальному нерозривному єднанні Інь та Янь, Сонця і Місяця, дня і ночі, життя і смерті. Так, партія фортепіано наділена двома рівнозначними площинами: оригінальним фігуративним перебором 16-ми секстолями із зударенням-повтором 4-5 звуків та глибокою висхідною хвилею в басах (немов зачерпування життєдайних глибин) та накладеним висхідним поступенним підголоском-відгомоном в октаву. Це фактурне вирішення зберігається впродовж першого розділу А, хоч композитор не дотримується строгої остінатності (вже в кінці 4-го такту Ма розвертає підголосок у низхідному керунку, а далі пропонує прості одноголосні широкі арпеджіатні послідовності спочатку по 4, а далі по 6 звуків, завершуючи цей розділ “доспівуванням” партії скрипки). Примітним є використання мелодичного мінору з підвищеними VI, VII (cis, dis). Сонячні промені (низхідні фігурації секстолями), що спадають на водяну глибінь беруться від різних звуків: h (e-moll), fis (h-moll), dis (H-dur), cis (fis-moll), h (h-moll), h (G-dur), h (E-dur/e-moll). Гра однойменними мажорними та мінорними нахилами створюють разом з фігуративним елементом характерну для Ф. Шопена, К. Дебюссі атмосферність та просторовість у фортепіанній тембралістиці. Скрипкова ж партія веде неспішну мелодію-роздум, в якій вчуваються ангемітонні звороти, а ковзання-гра одним пальцем мелодичної лінії нагадує виконавські прийоми та звучання такої рідної для комозитора китайської скрипки ерху. Друга половина п'єси (10-22 тт) — неначе зворотня сторона медалі: фігурація секстолями, розбиваючись на дві площини, тепер спрямована догори і обігрує висхідні квартолі низхідним

у велетнів і повернули сонце та місяць на небо! Вони прожили довге життя, а після смерті перетворилися на дві гори, які й досі носять їх імена, а озеро, відповідно, отримало назву "Озера Сонця і Місяця". Як правило, купатися в озері заборонено, але у Свято Середини Осені тут влаштовується фестиваль плавунів, в якому беруть участь десятки тисяч людей.

октавним відгомоном. Мелодія скрипки переноситься на октаву догори з 10-го такту, а загально-фактурний стрій передає гру променів місячного сяйва над водою, яке завершується кількаразовими розливними арпеджіо, в яких автор застосовує і квінтолі, і секстолі, а також пентатонний нахил, особливо у двох заключних арпеджіо. Ще однією характерною деталлю твору є застосування автором невеликого метричного усічення з 4/4 на 2/4, що відбувається у 4-му та відповідно у 11-му такті при повторі мелодії і відповідає автентичним параметрам застосованої мелодичної побудови. П'єса викликає асоціації з витонченим китайським живописом веньженьхуа, концептосфера якого обертається довкола стихій води і повітря, а мінімалізм засобів викликає навіть точково-пуантелістичну манеру письма.

Світ імпресіоністично-символічного звукопису з екзистенційно-споглядальною лірикою постає у "Очереті", де автор апелює до одного з прадавніх природніх музичних інструментів — очерету. Ймовірно, що для Ма Сіцонга це був перегук з дебюссівським "Сірінксом", проте, вирішує композитор даний образ надзвчайно дискретними мінімалістичними засобами (НП № 20). Головним виразовим елементом п'єси є чергування штучних та натуральних флажолетів у партії скрипки, яка осягає тембрально-сонорну барву давніх флейт, звучання природніх очеретяних сопілочок[34]. Тут фактурно-тембральний чинник стає ведучим виразовим засобом, адже утримання флажолетного звучання створює медитативну вісь цієї мініатюри, а гра між тональними центрами надає живопосної невизначеної акварельності. Навіть закінчення цієї мініатюри символічне: взятий через флажолетну низхідну тріоль e-gis-e звук "a" згасає впродовж 4-х тактів, творячи по-суті лонгу, на фоні якої у партії фортепіано обігруються коливання між октавами a^1-a^2 і прімою e, закінчуючись неповним

[34]Неспішно-невибагливу мелодію скрипка немов висвистує на *p і pp*, створчи особливу повітряну атмосферність звукообразу, перцептивний простір якого виповнює і партія фортепіано. Написана в D-dur, ця п'єса знову починається не від тоніки, а на порожній квінті a-e в малій октаві у партії фортепіано, де автор використовує коливання ч.4 і ч.1, довільно чергуючи низхідні і висхідні відлуння, чим досягає об'єму і просторовості. У плані ладо-тонального вирішення - автор вкотре залишається у сфері балансування між тональними центрами (A-dur, D-dur, E-dur, e-moll/G-dur, E-dur, A-dur, D-dur). Використання досить примітно звуку gis, що ґравітує до лідійського ладового нахилу у D, однак, у A — це органічний тон — натуральний ступінь, а ладо-тональні акварельні "розмитості" за рахунок лінеарних поєднань фактурних площин, які немов існують кожна сама по собі — рух паралельним двоголоссям в басу рівномірними половинками та коливання-відлуння у правій руці створюють фактурно-просторову звукову картину очеретяної музики, яку виповнює ніжними флажолетами партія скрипки.

акордом зі звуків головної тональності a-d, так і не даючи остаточної відповіді, залишаючись у природній стихії вічно змінного і залежного від подувів вітру очеретяного звуку. Додамо, що визначений темп Allegretto не слід розуміти занадто буквально, адже поетика цієї п'єси та милування флажолетно-невагомим звуком скрипки вимагає більш повільної версії, що допоможе досягти необхідного сонорного ефекту, який передбачає вслухання в красу природних звуків. Це вимагає гнучкості та великої рубатної свободи у веденні флажолетів та делікатного володіння смичком. Більше того, фортепіанна партія вимагає від піаніста надзвичаної чутливості, щоб збалансувати над-тиху динаміку між обидвома виконавцями. Ма Сіцонг використовує знову перенос музичного матеріалу на октаву догори при другому проведенні теми для витончення, осягнення атмосферності, первинного космізму, який супроводжує людину своїми звуками спокон віків (характерним прийомом живопису веньженьхуа є “розчинення” перспективи вдалині). Такий філософський концепт викликає і специфічну побудову мелодичної лінії, яка зіткана з невеличких примітивних поспівок найбільш відповідних дитячим приспівкам (в яких, як відомо, зберігаються найдавніші моделі звукових реліктів людства) і не претендуючи на вигадливість, залишається у первозданній наївній простоті і вищій досконалості.

Сакрально-релігійна тема становить одну з найбільш інспіруючих образних сфер Ма Сіцонга. Так у п’єсі “Офіра” відтворюється екзотичний обряд жертвопринесення духам. Ритуальна жертва є важливою подією для аборигенів, оскільки вони проводять різні жертви для різних цілей (для збирання врожаю, полювання, риболовлі, висіву насіння тощо) [27, 29, 233]. Медитативно-становий модус твору досягається за допомогою остінатного повторення-заклинання розмірених послідовностей у фортепіанній партії, комплекс елементів яких доволі складний[35]. П’єса має три етапи розвитку музичного матеріалу, які вкладаються у

[35]У розмірі 6/8 рівномірні чвертки припадають на сильну долю в басу, а чергування інтервальної послідовності ч.5 (e-h - затакт) / ч.1 (a) /м.3 (d-f) /м.7 (a-g) /ч.5 (e-h) у лівій руці проектують натуральний звукоряд: d-e-f-g-a-h з додаванням звуку c у правій руці, імітуючи рівномірні акордові “удари”. Але у співвідношенні до басу вона постає як синкопований утриманий рух завдяки залігованим нотам. Другий мікро-кластерний акорд “a-h-c” створює специфічний ефект дзвоніння. Композитор у прагненні передати атмосферу обряду використовує паралельні семантичні ряди різновеликих амплітуд коливань, однак, обмежених сакраментальною медитативною статикою. Автор дотримується наскрізної драматургії, адже форма неспішно розгортається, вторуюючи обрядовому дійству. Спочатку зорієнтована на a-moll (1-20 тт.), після “висвітлення” однойменним мажором, музична матерія до кінця

наступну послідовність: 1) імпровізація на темі підголоску з цікавим нисхідним квазі-глісандовим спуском 16-ми у 22 т., що нагадує ковзний лад, в той час як у фортепіанній відбувається чергування оркестрово-дзвонових та підголоскових елементів; 2) кульмінаційна зона твору (30-37 тт), де на найгучнішій динаміці у цій п'єсі (*mf)* фортепіано секвенційно розробляє головний мотив підголоску з характерним періодичним низхідним ударом в басах на слабу долю (ніби удари низького барабану, гонгу чи дзвону), скрипка ж, знову імітуючи ерху за рахунок утриманого бурдонно-остінатного e^2, накладає на цей звук обігрування початкової теми заклинання, використовуюч при тім розширену апподжіатуру до кожної четвертної ноти, завершуючи це шаманське соло-промову паралельним двоголоссям, рухаючись спочатку секстами, а далі паралельними квінтами, наслідуючи шаманський горловий спів. Спільний амбітус скрипкової і фортепіанної партій сягає тут 5 октав, що надає цілому об'ємної просторовості, важливості, всеохопності обряду жертвопринесення [36, 105, 140, 277, 282]; 3) останнє сольне мелодичне проведення 2 теми-підголоску на октаву вище в A-dur, створює ефект репризності, хоча вцілому проектується і куплетна форма:

Заспів (1-9 такти) Приспів (10-16) Заспів (17-20) Приспів (21-29) Заспів (30-37) Приспів (37-42)

Вона накладається на тричастинність, що дозволяє говорити про застосування форм другого і третього порядку (не забуваймо про двочастинність, яка витворюється за рахунок співставлення двох фаз: a-moll і A-dur), а також про наскрізність драматургічного розгортання образної подієвості провадження первісного обряду. Нова візуалізована сцена завершення обряду постає у фіналі. У партії фортепіано утримано виразний остінатно-повторного низхідного мотиву у правій руці, в той час як ліва зберігає мотив підголоску, тритонова (зб.4) висхідна інтонація відтворює небувало поважне звертання до містичного

п'єси зберігає гравітацію до A-dur. На фоні подвійних коливань у партії фортепіано скрипка починає речитатив, що імітує промову-заклинання, творячи третій ряд монотонії. Граціозна нота або аподжіатура - звук a^2 у скрипковій партії служить рушійною силою твору. Після хорового-фортепіанного 2-тактового програшу-підголоску скрипка знову повертається до початкового скандування звуку a, творячи динамічну квазі-репризу (17-20 тт), попередньо вводиться звук cis як ознака мажорного висвітлення. Паралелізм поліфонічних ліній творить нові ладо-гармонічні нетипові сполучення: у перегрі-підголоску від накладання мелодичних ліній твориться початкова секунда e-f, яка розряджається у поліакорди нетерцевої будови: [c-e-f-h+a-c] → [g-c-e-f-a-d], які, фактично є стисненими у вертикаль звукорядами a-h-c-e-f (1) і c-d-e-f-g-a (2). Другий є накладанням C-dur$^6_4$'у і d-moll$_6$. Вкраплення в ладо-гармонічну вертикаль хроматичних тонів та їх балансування з натуральними ступенями cis-c (8 такт), fis-f (13-14 тт.) та побудова перегри-підголоску на ході c-fis (а ці ступені в a-moll є III і VI підвищеними, що є мало типовим для європейської системи), вони однак, готують майбутню A-dur'ну фазу розвитку цілого.

божества, низхідні ж спади імітують поклони чи припадання до землі перед тим, кому приноситься офіра. Завершує “Офіру” фортепіанна постлюдія (43-48 тт), де поступово розбалансовується ритуальна концентрація, адже висхідне прохання розширюється до 2-октавних послідовностей, імітуючи аугментоване арпеджіо в триголосному консонантному викладі (децімами з дубльованою октавою), а у басах поволі аугментують низхідні поклони, врешті розчиняючись-знемагаючи у *pp* на поліакорді fis-cis-a-e, витвореному лінеарним голосоведенням з двох чистих квінт. Вони обіймають мажорний та мінорний контент довкола основної вісі твору — звуку “a” з висхідним велико-терцієвим виміром (A-dur) та низхідним малотерцієвим (fis-moll), немов підкреслюючи архаїчність та давність паралельно-змінних ладів (НП № 21).

“Викликання духів” № 5 з Гаошан-сюїти - одна з найзагадковіших скрипкових п’єс, оскільки автор вирішив втілити музичнимими засобами унікальний таємничо-містичний обряд. На думку видатних антропологів Л. Леві-Брюля [105] та К. Леві-Строса [106, 107] саме в цих обрядах зосереджене надприроднє в первісному мисленні, тут формується архетипниа символіка. Повільне Lento, пронизане з одного боку медитативною споглядальністю, з іншого - включає чимало інтригуючих драматичних моментів, якими супроводжуються подібні обряди. Композитор, застосовуючи мінімалістичні тенденції творить мініатюру, в основі якої характерна для Ма Сіцонга поліплощинність кількох образно-тематичних ідейних комплексів[36]. Спроба охопити філософсько-релігійний концепт аборигенів Тайваню, концентруючи його вихідні позиції у невеликій скрипковій мініатюрі — завдання дуже нелегке. Які ж музичні сегменти застосовує композитор для втілення такої неординарної теми? Насамперед, це кількаплощинна драматургія, яка покликана відтворити процеси сугестії (навіювання), синестезії (задіяння всіх органів чуття), трансової медитації [20]. Розглянемо кожен з її сегментів. Першим — базовим компонентом

[36] Загалом п'єса є двочастинною, і подібно як в інших творах тайванських сюїт, у першій частині відбувається експозиція матеріалу, у другій (яку можна трактувати як другий варійований куплет) — мелодичний матеріал переноситься на октаву догори, проте, драматургічний розвиток за рахунок постійних змін у виразовій сфері тяжіє до наскрізності. Таким чином, композитор прагне поєднати статику і динаміку в одному, що є доволі складним завданням, особливо зважаючи на втілення такої екзотичної тематики.

(найглибшим) є партія басу у фортепіано, яка експонує сакраментальний хід у великій октаві d-f-d-f-gis рівномірними половинками з прикінцевою четвертиною. Це площина мірного архаїчного заклинання (тут суміщається ангемітоніка і розширені ходи на зб.2), якому вторить верхній голос власною лінією: a-b-a-b-cis, де задіюється малосекундовий хід з використанням зб.2. Разом вони творять інтервальний діатонічний ланцюжок з ч.5-ч.4-ч.5-ч.4.-ч.4, однак остання квінта "gis-cis" взята з віддаленої тональної сфери. Композитор тричі повторює це "магічне заклинання" в басах, накладаючи на нього в правій руці фортепіано синкоповані акордові віддзвони з апподжіатурами від двох звуків, які творять мікропласт коливних м.2 (a-gis). Остінатні повтори акордів з чергуванням t_6 d-moll (f-a-d-f) і cis-moll$_6$ (e-cis-gis-e), творячи ще один малосекундовий схил у верхньому голосі (f-e). На відстані з апподжіатурними схлипами вони творять розосереджене коливання 2-х м.6, які дещо не вписуються в узвичаєні примітивні канони первісної музики. Однак, цей обряд, пов'язаний з потойбіччям задіює в художній уяві митця і хроматику, причому півтоновий тонально-акордовий зсув між d-moll і cis-moll є доволі неорганічним і створює похмуре, дивне враження, а статика і повторність лінеарних площин ще більше поглиблює моторошну картину спілкування з невідомим (НП № 22). Специфічним є вибір метро-ритмічної системи, яку застосовує Ма Сіцонг: безупинне чергування щотакту 4/4, 2/4, 3/4, які у системі координат пропорцій часу відтворюватимуть ідею цілості (4), її половини (2) і три четвертих (3) з поверненням до цілості. Цей сакраментальний метричний пульс не збивається фактично впродовж цілого твору, хоч починаючи з 22 такту дещо перемодельовується, але вищевказаний принцип залишається, створюючи ще одну невидиму площину пунктирного пульсару ([1-2-3-4][1-2][1-2-3], можна його зобразити з виділенням сильних долей: _---/_-/_--). Так автор єднає в одно цілу систему баньші: 2 періодичні метри, де (4) і-бань і-іянь, (2) і-бань сан-іянь і один неперіодичний (3) саньбань.

Очевидна дуже кропітка і детально сконструйована автором експозиція образу-стану викликання духів, де баси "гудуть" заклинання, сакральні інструменти відлунюють їм у аритмічній збивності (з огляду на метричну

пульсацію), і на цьому похмурому фоні розгортається з 5 такту солююча мелодія скрипки. Мелодична лінія розміщена між першою і малою октавами, що надає звучанню “альтового” присмаку, низького грудного голосу (дослівно пригадуються відтворення давніх перуанських магічних заклинань Імою Сумак). Низхідна примітивна поспівка “f-e-d” з верхнім півтоном неначе кружляє по колу, розв'язуючись то у “f” - терцевим ходом догори, то спадаючи на кварту вниз у “a”, постійно зупиняючись-затримуючись на останньому звуці. Трихордовість її будови засвідчує давність самої мелодичної формули, а такий низхідним напрям характеризує чи не всю доцивілізаційну культуру і зустрічається в багатьох давніх етнічних формах[37]. Подальше варіантне розгортання мелодичної лінії скрипки, амбітус поспівок якої не виходить за межі квінти, супроводжується появою нових рівнів фонового матеріалу: це перенесення хоралу на квінту догори на звук “a”, що підкреслює нову тональну барву малосекундових співвідношень a-moll/gis-moll (10-19 тт) з додаванням вісімкових низхідних секундових інтонацій терціями (розробка ідеї спадних секунд), після чого відбувається невеличка 2-тактова перегра. Свого роду “магічне перетворення” відбувається у 19-21 тт: кожна мірна одиниця (четвертинка) ділиться на тріоль, помножуючись на три, що викликає поліметрію і відповідно — поліритмію (НП № 22). Права рука у фортепіано ще відлунює акордами з апподжіатурами на 4/4, 2/4, 3/4, в той час як у лівій руці відбувається повна зміна фактури і метрики на 12/8, 6/8, 9/8. Широкий діапазон, який тепер охоплює партія лівої руки, розділено на дві звуковисотні площини, що імітують коливні, квазі-арпеджіовані ходи поміж трьома октавами, розділяючись на 1) дзвоновий чи гонговий бас та 2) власний одноголосний відгомін, який не співпадає з акордовим відгомоном у правій руці. Ця нова аритмія підкреслює

[37]Тут варто зупинитися на пошуках автентичного відповідника цієї мелодії. Ось що пише про неї Мінг Джнг Чі у етнографічному дослідженні джерел тайванських сюїт Ма Сіцонга: “Я випадково, знайшов підказку у дослідженні поліфонічної музики етнічної меншини в Тайвані та Фуцзянь-Реа фольклориста Ціань Лю. П’ята частина сюїти Гаошана, “Викликання духів” - “Calling Back Spirits” схожа на пісню Amis 老蕃祝割粟之歌 (Пісня Урожаю). За словами Лю, ця музика вперше з'явилася в книзі Куросави, де вона мала англійські та японські назви. На прикладі Куросави текст написаний японськими складами катакана, і позначений як робоча пісня. У прикладі Лю цей текст написаний англійськими літерами. Обидва тексти представляють лише вимову, а не подано перекладу або опису. Лю зазначив, що в 1925 році Ichijō Shinzaburō (條慎三郎) вперше записав музику “Old Man Song for Millet Harvest” в області, відомій сьогодні як Le Ho Li, розташований в місті Юлі, Хуалянь. У прикладі Шінзабура назва пісні アミ族蕃謠歌曲 . На жаль, запис цієї пісні відсутній, тому ніхто не може знати, чи переписана музика точно відображає виконання пісні. Навряд чи Ма Сіцонг знав про це походження вихідного матеріалу, що ліг в основу “Викликання духів”, оскільки назва, яку він дав, не стосується змісту традиційної пісні взагалі”[267,C.78-80]. Проте, частково до японського типу інтонацій належатиме хід у партії скрипки у 13-14 тт.

існування двох паралельних світів, в той час, як у партії скрипки (вона повторює варіант свого співу-заклинання на октаву вище з ремаркою dolce) з'являється двоголосся (спочатку “зчеплене” ч.5 “a-e” у 25 такті, а з 28 по 30 тт ведеться дуже коротка розмова в два голоси). У магічному колі 4-2-3 з множинністю невидимого світу 12-6-9 відбувається цей жаданий діалог. Винятковість даного моменту Ма Сіцонг підкреслює взнесенням партії фортепіано у правій руці (акордові віддзвони на 2 октави догори) і щораз глибше занурення додолу коливань у лівій руці (обігрування квінт і кварт доходить до великої октави), які врешті намагаються злитися у 33 такті хоча б ритмічно. Це низхідні тріолі ламаних арпеджіо в басу по тризвуку b-moll з зачіпленим звуком “gis” + тріоль без сильної долі у правій руці по тризвуках d-moll, A-dur з останнім збільшеним тризвуком “c-eis-gis”, який підкреслює нереальність, фантастичну містику події. У цій кульмінаційній зоні крім 4, 5 (взятих і у мелодичному, і у гармонічному варіантах) з'являються виразні інтервали м.6 та в.6. Не забуває композитор і про зб.2 як ознаку фантастичних невідомих істот і світів (зрештою, використовує і збільшений тризвук). Так, скрипка опиняється в оточенні “піднебесних віддзвонів” та “глибинних басів”, здобуваючи можливість омріяного діалогу з царством духів-предків. У заключній фазі п'єси (з 34 т) скрипка і фортепіано повертаються до початкового стану, та ліва рука фортепіанної партії йде в здрібнених розмірах 12/8, 6/8, 9/8, наочно - це сумуюча реприза, на закінчення якої скрипкова мелодія возноситься у третю октаву, долаючи b на h (37-38 тт), зависаючи-розчиняючись (композитор виставляє після закінчення твору фермату) в умиротвореній сексті a-f (38-40 тт). На її тлі фортепіано “додзвонює” акордами між d-moll і cis-moll, завершуючи цілість власне акордом цієї тональності, яка демонструвала від початку твору “іншість”, унікальним доторком до якої можна вважати цю скрипкову спробу відтворення трансового дійства [20].

У тайванських сюїтах Ма Сіцонг демонструє нові риси не лише стилістично-виразового порядку, але і нову образно-змістовну сферу, занурення в глибини появи перших світоглядних і релігійних уявлень, де адаптуватиме первісні общинні типи музикування, архаїчні пражанри вегетативних та мисливських

обрядів, шаманістичних ритуалів у вимірі універсальних для людства архетипів, прокладаючи шлях від фольклоризму до неоархаїки, неоміфологізму, ґравітуючи до мінімалістичних тенденцій, намагаючись відшукати в первинних формах ті імпульси, знайти опору і коріння, з якого постає і весь інтелектуальний світ, вся невичерпна духовна істота сучасної людини.

2.3. Впровадження елементів уйгурського макаму в Сінцзян-рапсодії

XIX ст. для європейської музики у вияві її жанрового наповнення стало часом значних відкриттів, переосмислення вже існуючих музичних видів та появи нових, в основі яких не лише власне музичні, а іноді іншомистецькі за походженням види. Серед них рапсодія – жанр, появу якого пов'язують з ім'ям угорського композитора Ф. Ліста, хоча вперше цей термін застосував Х. Шубарт стосовно власних п'єс. Ф. Ліст, очевидно, був знайомий з творчістю чеських композиторів першої половини XIX ст. – В. Томашека та Я. Воржишека, серед творчого доробку яких зустрічаються інструментальні рапсодії. Та популярність жанр рапсодії все ж здобув завдяки творчому насліддю угорського композитора – його 19 угорських рапсодій та "Іспанська рапсодія" для фортепіано стали зразками для наступних опусів даного жанрового визначення і з музичної сторони[38]. Значний національний підйом, який в історії прийнято називати "весною народів", боротьба за власну національну самобутність загалом характерна музичному мистецтву XIX ст. Жанр рапсодії став одним з музичних виявів національного, в якому композитори засобами музичного втілення творили образ складного шляху здобуття національної свободи, права на існування всіх націй, зрештою, позиціонували власну національну самоідентичність. До такого прочитання жанру, а також специфічної епічної манери викладу спонукала і назва – "рапсодія", що походить від назви народного співця – "рапсода", а, отже, її художній зміст розкриватиме епічну образну сферу у розповідній манері викладу.

[38]Джерелами музичного наповнення лістівських угорських рапсодій став стиль цигано-угорського музикування, що в своєму природньому середовищі супроводжував танці в угорських містах і селах в час рекрутських вербувань (звідси і назва стилю – "вербункош"). Важкі умови служби у війську, де солдат віддає власне здоров'я, життя і час не на службу власній батьківщині, а на догоду монархічному абсолютизму тогочасних імперій, стає знаряддям, що поневолює інших, чи нищить незгодних – ще одна з причин появи такої жанрової образності рапсодій. Мелодика і манера виконання стилю "вербункош" вражають своєю гіперекспресивністю, неймовірною напругою і болем, адже стали символом однієї з найтрагічніших сторінок історії Угорщини.

У творчості Ф. Ліста рапсодія отримує і специфічні музичні ознаки, що виявляються на всіх рівнях музичної мови. Це, насамперед, двочастинність, де перша частина – повільна, розповідного характеру (у Ф. Ліста її музичним джерелом є угорський танець “лашан”), друга – швидкий пристрасний танець “фрішка”. Такий підхід до побудови не є новим для європейської музики. Парне поєднання повільної та швидкої частини властиве європейській танцювальності ще від епохи Середньовіччя (танцювальні пари “павана-гальярда” тощо), але власне в епічному аспекті застосування цього принципу поєднання частин стане характерним після Ф. Ліста для багатьох музичних творів, у яких переважатиме епічний виклад, а образно-художній зміст буде пов’язаний з трагічністю описуваного. “Вербункош”, що сформувався насамперед як циганська культура скрипкової виконавської традиції, завжди вражав своєю віртуозністю, а одна з ознак стилю – гра на межі віртуозності, чи, швидше, за межами людських можливостей – це надзвичайно швидкі темпи, дуже важкі технічні прийоми, часто карколомні трюки, які здійснюють виконавці в часі гри, став рисою і жанру рапсодії в академічній музичній культурі. Наголосимо, що поняття рапсодичності є характерним і як епічний вид висловлювання у багатьох культурах Сходу.

У європейській музиці даний жанр не обмежився лише фортепіанним виявом, але отримав своє прочитання в оркестровій і скрипковій літературі. Серед найвідоміших рапсодій слід назвати твори Й. Брамса, Б. Сметани, М. Лисенка. Оркестрові рапсодії у своєму творчому доробку мають М. Равель, О. Глазунов, Е. Ляльо, Б. Барток, С. Рахманінов, В. Барвінський, а знаменита “Рапсодія в блюзових тонах” Дж. Ґершвіна стала візитівкою американської культури. Жанр рапсодії у скрипковій літературі відомий творами М. Равеля (“Циганка”), Е. Ляльо (“Норвезька рапсодія”), А. Хачатуряна (Концерт-рапсодія для скрипки з орекестром), Б. Бартока (Рапсодії для скрипки з фортепіано) тощо. В українській музиці відомими є скрипкові рапсодії М. Скорика. Зрештою, власне цей жанр впродовж XIX-XX ст. став своєрідним національним виразником музичного “Я” того чи іншого народу.

Синцзян-рапсодія D-dur Ма Сіцонга написана у 1954 і є концертним

віртуозним твором, в якому композитор-скрипаль використав всі доступні виконавсько-віртуозні засоби для втілення об'ємного концертного епічного китайського прочитання жанру рапсодії. Зберігаючи жанрові канони, композитор структурує даний твір як складну двочастинну форму, сполучену на засадах темпового контрасту, характерного для рапсодії. Перша частина Andantino починається з декламаційно промовистої мелодії скрипки, що розвивається на акордовому супроводі фортепіано, виклад якого нагадує звучання дзвонів (квінтові тремоло). Мелодична лінія скрипки з її виразною декламацією наслідує тут манеру співу епічних виконавців середньоазійської традиції, а саме – традиції мукаму – епічного жанру, відомого з доби Середньовіччя [18, 44, 196, 197][39]. Поступовий розвиток скрипкової партії щораз більше ритмічно дрібниться, що дозволяє композитору створити ефект поступового пришвидшення темпу, тоді як тремолюючі акорди фортепіано зберігають початкову темпоритміку. Віртуозні гамоподібні скрипкові пасажі наприкінці повільного розділу, викладені 64-ми, стають свого роду каденцією першої частини твору та готують до сприйняття нового розділу (НП № 23).

Злиття в єдине ціле частин за рахунок поступового пришвидшення темпу нівелюється новим типом викладу у другій, швидкій частині Allegro giocoso, а вододілом між ними стає короткий фортепіанний програш, який апелює до народних награвань (використання перегри як цезури між основними частинами характерне для чи не всіх відомих традиційних музичних культур). Ритмоформула, запропонована у фортепіанній перегрі, стає провідною і в партії скрипки, яка ніби підхоплює новий настрій, проте вже через кілька тактів відбувається метрична зміна. На користь контрасту між частинами працює і метр – початковий розмір 2/4 у швидкому розділі змінюється на 6/8 у партії фортепіано та 3/4 у партії скрипки, така поліметрія створює мерехтливу ритмічну тканину цілого, адже делікатне суміщення внутрітактових акцентів в одночасному

[39]Джин Цзе характеризує музику цього регіону: "Уйгурська меншина мешкає у Сінцзян-Уйгурі. Це автономний регіон у північно-західній частині Китаю. Уйгури люблять співати та танцювати на фестивалях та у часи дозвілля ... Витончені уйгурські пісні та танці дуже популярні у всьому світі ... тип традиційної уйгурської музики відомий своїм рясним змістом, барвистими мелодіями та різноманіттям музичних структур ... Уйгурський Макамат внесено у скарбницю ЮНЕСКО, ці твори відомі своїми прекрасними мелодіями, жвавими тонами та простими, але рясними формами вираження, у світі ... його називають "східним дорогоцінним каменем". [237, С. 91]

звучанні обох партій стають однією з умов сонорного звучання фрагменту. Проте, за кілька тактів композитор вирівнює акцентну метрику на засадах розміру 3/4.

Танцювальна мелодика, оптимістичний настрій першого розділу другої частини, а навіть вітаїстичність, змінюється новим розділом у fis-moll. Він має вступну частину, яка побудована на акордах домінантової сфери без терцієвого звуку, на тлі яких скрипкова партія створює специфічну ауру передзвону подвійними нотами у високому регістрі. Єдність форми, а, швидше, своєрідний місток до першої – повільної частини, створює і квазікаденційна кінцівка розділу, яка своїм викладом нагадує аналогічну кінцівку повільної частини.

Наступний розділ окреслений тональністю G-dur і демонструє акордове дзвоніння у партії фортепіано та специфічну сонорику у скрипковій партії, яка досягається викладом мелодичної лінії паралельними квартами (НП № 23а). З часом кварти “розсипаються” розкладеними акордами в широкому розміщенні, які у скрипкових дводольних пасажах співдіють зі секстолями у фортепіанній партії. Доволі об’ємний фортепіанний вступ, невелике сповільнення темпу (meno mosso) вже знаменує собою тип розгортання скрипкової партії у даному розділі, який є фактично вступом до наступного, написаного в домінантовій тональності (A-dur). Гамоподібні пасажі на відстані октави залишаються без супроводу і буквально перестрибують в партію скрипки разом з поверненням початкового темпу allegro.

Після вступу у виклад скрипки повертається танцювальність, яка, поступово, за рахунок втрати гостроти ритму і використання однакових дрібних тривалостей у скрипковій партії, розкручує мелодичну лінію і зупиняє її в кульмінаційній точці. Підкреслений гучною динамікою кульмінаційний епізод, підготовлений партією скрипки, залишається тільки у фортепіанній партії, де знову з’являється дзвоновість. Нова домінантова тональність A-dur стає ознакою наступного розділу, вирішеного у тихій динаміці, танцювального за своєю суттю, в якому мелодична лінія апелює до початкового розділу другої, швидкої частини рапсодії. Характерно, що окрім тихої динаміки, нової тональної сфери, вододілом стає і темп vivace, а поступове ущільнення ритмічних модусів доходить до рівномірного

руху 16-ми, характерного для техніки французьких імпресіоністів. На тлі синкопованого ритму фортепіано скрипка з меж тихої динаміки виходить на рівень *ff* – фактично даний розділ є центральною кульмінацією рапсодії, яка, відділена від наступного розділу черговою фортепіанною перегрою, в межах якої відбувається зіставлення тональностей A-dur і Des-dur, сповільнення темпоритміки і повернення до тематичного матеріалу, повільної частини рапсодії.

Хоча композитор власною ремаркою лише дещо знижує загальну швидкість темпу (poco sostenuto), проте, укрупнення тривалостей, їх уніфікація, відкривають нову сторону задекларованого художнього образу, який, наче танок шамана, поступово набирає обертів аби, будучи у трансі, подолати силу земного і відкритися для світу невидимого. Тематизм, та образність рапсодії, апелюють до образної сфери, задекларованої жанровою визначеністю, що пов’язана з бажанням забуття, виходу за межі нестерпно прикрої реальності. Ще в межах Des-dur композитор починає новий етап розвитку музичної тканини, в якому повертається швидкий темп Allegro molto, а розвиток скрипкової партії представлений ритмічною дімінуцією початкової теми повільної частини, що зливається з наступним епізодом в E-dur – фактично каденцією до наступного розділу, в якому через цілу серію модулюючих побудов утверджується основна тональність твору D-dur. У темпі presto повертається початковий тематичний матеріал швидкої частини рапсодії. Композитор використовує у швидкій частині рапсодії складну тричастинну форму, де третя частина є варіантом першої, а калейдоскопічна послідовність елементів, властива першій і другій частині швидкого танцю дещо нівелюється за рахунок єдиного темпу та тональності. До кінця твору відбувається поступове ритмічне та темпове ущільнення музичної тканини, на користь якого працює і метрична перемінність (коливання між дво- та тридольністю, з поступовим утвердженням дводольності) та prestissimo у коді – творять блискучий віртуозний фінал рапсодії (НП № 23б).

Примітною є назва рапсодії “Синьцзянь”. Очевидно, композитор тут звертається до музичної традиції народу уйгурів, що мешкають у цьому регіоні КНР. Самобутня нація, відмінна від далекосхідних, яка своєю етнічною і

культурною поставою належить до середньоазійських народів, має власні давні музичні традиції. Серед них – 12 мукамів – цикл музично-поетичних творів, виконуваний сазандарами – народними співцями-професіоналами, що належить за версією ЮНЕСКО до нематеріальної спадщини людства [197]. Ця унікальна музично-поетична творчість, очевидно, не залишила осторонь і китайського композитора, а епічність, як провідна ознака жанру рапсодії – сприяла вибору власне такого музично-образного змісту. Адже, саме у 1950-1957 рр. китайським фольклористом Ван Тунши був записаний кашгарський цикл мукамів в місті Урумчі з голосів легендарних мукамістів свого часу. Це дуже об'ємний цикл, неперервне виконання якого займає більше доби. Ма Сіцонг був ознайомлений із записами цього монументального полотна уйгурської культури, адже його музичні ознаки можна простежити у Сінцзян-рапсодії .

Композитор не лише назвою твору конкретизував його образно-художній зміст, але й використав цілий ряд ознак, властивий мистецтву макамату та манері його виконання. Це декламаційно-імпровізаційний виклад партії скрипки у повільній частині, мозаїчне укладання наступних розділів, що творить враження квазірондальності, хоч має коріння і в типові укладання форми мукаму з його засадою чергування сталих та імпровізованих розділів. Танцювальна ритміка "квазірефрену" своєю пульсацією та рисунком також виявляє спільні риси з мелодикою традиційної уйгурської танцювальності. Характерно, що кожен з дванадцяти мукамів є фактично циклом розповідних, пісенних та танцювальних творів, об'єднаних на засадах ладотональної єдності. Принцип калейдоскопічності побудови форми рапсодії, що виявляється не лише на рівні мелодичного тематизму, але й тонального плану, цілісність якого досягається утвердженням основної тональності та інтонаційною єдністю впродовж твору. Подібно до макамів, у рапсодії одним з основних засобів музичного розвитку стає метроритмічна розмаїтість – зміна метрики, поліметрія, поліритміка, аугментація, дімінуція, змінні розміри тощо. Дотримуючись типової двочастинності, декларованої у жанрі європейської рапсодії, за рахунок повторення тематизму повільної частини та подальшого матеріалу швидкої (квазіекспозиції), композитор

творить і другий план форми – складну тричастинність, коріння якої теж криються у формі традиційного макаму. Отже, даний твір постає як одна зі спроб осмислення та перетворення однієї з найвеличніших і самобутніх музичних культур – макамату засобами академічної культури.

Висновки до другого розділу

У програмних творах для скрипки Ма Сіцонга спостерігається активний вияв національного начала у контексті апробації жанрів програмної концертної п'єси, рапсодії та сюїти, в яких переважають фольклористичний (Суйюань-сюїта) та жанрово-побутовий ("Колискова", "Пісня пастуха", "Танець врожаю") типи програмності, серед яких особливо виділяється сакрально-релігійна концептосфера ("Ламаїстський храм", "Танец ліхтарів Дракона"). Звернення до автентики локальних геоетнічних культур народів Китаю проектує лінію розширення внутрішньо-азійського контенту у співдії з європейськими традиціями та принципами скрипкової музики, яку автор збагачує за рахунок нових, маловідомих для світового мистецтва звукообразів регіональних культур китайського (кантонського, суйюанського, тибетського, уйгурського та ін.) фольклору. Так, Синдзян-рапсодія постає як одна з перших спроб у творчості китайського композитора осмислення та перетворення вражень від однієї з найвеличніших і самобутніх музичних інструментальних культур – уйгурів, а своєрідна автентична традиція макамату постає у симбіозі віртуозної імпровізаційної рапсодичності та традицій академічної європейської культури. Особливим новаторством відзначаються дві тайванські сюїти — Амей і Гаошан, в яких автор вперше звертається до аборигенної культури тубільних племен Тайваню, виходячи на поставангардні магістральні шляхи розвитку музики другої половини XX ст., впроваджуючи у скрипкову музику ідеї неоархаїки, примітивного наїву, фовізму. З огляду на оригінальність форм і засобів музичного мовлення, демонструючи симбіоз етнолокальних автентичних традицій маловідомих світовій музичній культурі регіонів Сходу з західними принципами скрипкової музики, породжуються такі ж специфічні та своєрідні трактування не лише стилетворчого концепту всього комплексу виразових засобів.

РОЗДІЛ 3. СПЕЦИФІКА НЕПРОГРАМНИХ КОМПОЗИЦІЙ ДЛЯ СКРИПКИ МА СІЦОНГА

3.1. Схрещення у Рондо доеміграційного та діаспорного типів світоглядів

Поняття “рондо” в музичній традиції, і, зокрема, в скрипковій музиці, існує в кількох іпостасях – як жанр, форма і принцип формотворення. Таке поширення терміну пов’язане насамперед з його визначенням: “рондо” – з французької “круг”. Семантика цього терміну дозволяє апелювати до найважливіших уявлень людського мислення, які пов’язані з циклічними процесами довкілля, суспільства, найдавнішою формою вияву людського мислення – колового танцю (за К. Заксом), зрештою, символікою кільця як парадоксу замкненої безкінечності. Кожне з цих визначень, пов’язаних з фігурою круга, отримало власне мистецьке втілення, не лише формуючи різні аспекти музичного поняття “рондо”, але і безпосередні композиторські прочитання в опусах скрипкової музики. Серед них – знаменитий “perpetuum mobile”, що з одиничної авторської п’єси з часом набув ознак жанру та типу формотворення [40].

Джерела музичного жанру “рондо” криються в народній традиційній культурі чи не всіх народів, а його появу в інструментальній академічній культурі пов’язують з французькою хороводною піснею-танцем, для якої характерними є коловий рух та куплетність. Проте, рондо як жанру властиві дещо відмінні ознаки від одноіменної музичної форми [188], про що яскраво свідчить французька інструментальна музика XVI-XVIII ст. Етимологія жанру дозволяє віднести до його предтеч і розмаїті танці, нотні тексти яких збереглися в табулатурах лютневої та органної музики, а також ансамблевій музиці пізнього Ренесансу та доби бароко, де “рефрен” – “приспів” стає сполучною ланкою як в межах окремого твору, так і між п’єсами – прообразами такої частини музичної рондальної форми як “епізод”. Адже, як засада формотворення, “рондо” є насамперед ознакою одноіменної музичної форми.

У скрипковій музичній літературі жанр і форма рондо відомі вже з XVII ст. як самостійні твори (рондо для скрипки і клавіру Й. С. Баха, Дж. М. Бонончіні) і як частини сюїтних циклів (Г. Перселл, Й. С. Бах). В якості самостійної п’єси рондо

зустрічаються і в творчості синів Баха (“Рондо” для скрипки і клавіру К. Ф. Е. Баха). Особливої популярності рондо набувають з другої половини XVIII ст., насамперед у творчості віденських класиків, де виступають і самостійними творами, і частинами циклічних опусів[40]. Найвідоміші скрипкові рондо окресленого періоду, як правило, є заключними, фінальними частинами концертів та сонат В.-А. Моцарта (власне в його творчості рондо стає фіналом скрипкової сонати замість менуету). У формі рондо з зазначенням жанру написаний і фінал скрипкового концерту Л. ван Бетховена, який був у концертному репертуарі Ма Сіцонга. Симптоматично, що у своєму першому концерті композитор застосовує цю форму (Розділ 3.1). Традиція використання рондо як фіналу у жанрі концерту властива і творчості композиторів-романтиків. Це фінали скрипкових сонат К. М. Вебера, Е. Гріга, Й. Брамса. Найяскравішими зразками жанру у романтичному напрямку можна назвати Рондо скрипкових концертів Н. Паганіні, Ф. Мендельсона-Бартольді, Я. Сібеліуса, Е. Лало (5 ч.). Як концертні п’єси в скрипковій літературі рондо представлене Ф. Шубертом (Блискуче Рондо для скрипки і фортепіано, Рондо для скрипки з фортепіано, а також для скрипки та струнного оркестру). Часто виконуваним концертним твором є Рондо для скрипки і фортепіано К. М. Вебера.

Самостійні скрипкові рондо – один з улюблених жанрів і композиторів-віртуозів XIX ст. Серед них найвідоміша – “Кампанелла” Н. Паганіні, фінал його скрипкового концерту, який згодом отримав самостійне життя як віртуозний твір, що є візиткою творчості композитора. Скрипкові рондо стали окремими опусами А. Бацціні, Ш. Данкля, А. В’єтана. Продовжується традиція написання скрипкових рондо і в XX ст., проте, чистий жанр став швидше надбанням педагогічного репертуару (Д. Кабалевський). Окрему групу становлять транскрипції класичних зразків рондо композиторами-віртуозами XIX ст., серед яких - найвідоміше Рондо В.-А. Моцарта G-dur в обробці Ф. Крейслера. Форма рондо у композиторській практиці XIX-XX ст. стала одним з елементів, на основі

[40]Як окрема концертна п’єса рондо відоме у творчій спадщині Й. Гайдна (“Рондо в угорському стилі”). Перу В.-А. Моцарта належить Рондо для Скрипки з оркестром До мажор та кілька рондо для скрипки і фортепіано. Не оминув цей жанр у скрипковій творчості і Л. ван Бетховен. Серед найвідоміших його сольних скрипкових композицій – рондо Соль мажор для скрипки з фортепіано.

яких композитори творять синтетичні жанри, наприклад, “Інтродукція і Рондо-капрічіозо” К. Сен-Санса стала знаковим твором скрипкової світової літератури.

Живучість жанру рондо, а також специфічність рондальної форми, можливості її поєднання з іншими, очевидно, зацікавили і Ма Сіцонга. В китайській традиційній музиці періодичні форми, які наближені до рондальності мають назву «Сюйхуань», які є дуже гнучкими та розмаїтими. “Поява рефрену в них задано не настільки регулярно, їх може бути і кілька, а внутрішня логіка чергувань розділів більш свобідна, несподіваність більш важлива в процесі творчості, ніж заданість. Це характерно для фольклору і акторського виконавства. Адже найважливішою рисою китайського способу мислення є “творчість поступових змін”, яка звільняє від логіки” - зазначає Дай Юй [70, С.21]. Щодо китайської традиції, то свобода каліграфічного письма та поезії проектують імітацію розширеного дихання: “вдиху” - варіанти рефрену; “видиху” - змінні епізоди. Цікаво, що, довільно схрещуючи традиційні китайські (періодичну рондаьну-суйхуань та наскрізно-імпровізаційну баньші-біяньсу) з європейськими, автор шукає точок доторку і ймовірних можливостей синтезу.

У творчому доробку композитора чотири рондо. Перші два – юнацькі, написані в ранній китайський період, позначеного впливом західних тенденцій. Зрештою, його перебування в Парижі було пов’язане і з музичним життям тогочасної культурної столиці світу і, вочевидь, молодому китайському скрипалю запам’ятався успіх знаменитого Рондо-капрічіозо К. Сен-Санса, написаного для юного Пабло Сарасате, з яким Ма Сіцонг належав до однієї виконавської школи А.Марсіка. Перше Рондо d-moll (1937) можна назвати “Молодіжним”, адже, незважаючи на мінорну тональність, твір вирізняється оптимістичним настроєм. Його музичному вислову властива танцювальність, відчутні елементи прокоф’євської урбанізованої механістичності, а світла ліричність мелодичних фрагментів змінюється героїчним епізодом. Цікавою композиторською знахідкою є специфічне переосмилення ладовості в оперуванні мажоро-мінором, поєднаним з пентатонікою. Так, епізоди, сповнені погідної ясної лірики, перебувають в межах мінорних тональностей, тоді як мажорний епізод, написаний в одноіменній

до основної тональності - D-dur, висвітлює суб'єктивну лірику, яка, в процесі розгортання музичної тканини, у партії скрипки переростає у справжню оперну арію з характерною для неї широко закресленою мелодичною лінією белькантового типу. Він після короткого переходу змінюється доволі розгорненим скерцозним епізодом, завершення якого приходить до заключного проведення - повернення рефрену. Загальна структура Першого рондо може бути виражена схемою: A+B+A1+C+A2+D+A, де A — рефрен, внутрішня структура якого має просту тричастинну форму, а розділ C - епізод у одноіменній тональності.

A ***(Allegro)***	***B*** ***(dolce)***	***A1***	***C*** ***(meno mosso)***	***A2*** ***(animato)***	***D*** ***(meno mosso)***	***A*** ***(Tempo I)***
p < f	*p < f*	*f — f*	*p — mf — p*	*f — p — f — p*	*mf — p— mf — p*	*f < ff*
1-74 тт	75-114 тт.	115-147 тт	148-193 тт	194-245 тт	246-302 тт	303-362 тт
d-moll	C-dur/ a-moll	d-moll	D-dur	d-moll	D-dur	d-moll

Рондо № 2 E-dur написане у 1950 р. Його можна віднести до зразків зрілої творчості композитора. Твір вражає світлою фантастикою, ліричною звукописною пейзажистикою. В письмі цього рондо проступають також імпресіоністичні риси: рух паралельними співзвуччями, використання великих 7- і 9-акордів. Тут зустрічаємо і оригінальні джазові елементи. Перший епізод викликає асоціації з джазовою манерою використання акордики. Цікаво, що в межах одного епізоду композитор змикає різнохарактерні образи. Наступний епізод, що слідує після другого проведення рефрену, демонструє китайське втілення пейзажистики, особливого колориту якому надають специфічні розкладені акордові послідовності у партії фортепіано, що створюють враження передзвону. Для цього епізоду властиве і використання діатонічних семиступеневих ладів, що поєднуються з мажорною пентатонікою. Перший розділ епізоду має яскраво лідійське забарвлення, зрештою, він написаний у D-dur, в тім як рефрен проходить у основній тональності E-dur, тобто послідовність розділів будується на принципах співставлення. Другий розділ епізоду - яскравий зразок втілення фантастичних образів, є контрасним до першого не лише загальним викладом, а насамперед зміною темпоритму. Без проведення рефрену у епізоді третій розділ (у As-dur) представляє собою перехідний етап до його заключного розділу,

фактично репризи, і по-суті є ланцюгом модулюючих гармонічних переходів, на тлі яких розвивається швидкоплинна віртуозна партія скрипки. Така конструкція епізоду — квазісонатна — свідчить про специфічне суміщення форм, де ознаками сонатності наділена не ціла форма, а лише її частина. Наступний рефрен повертає до початкового стану, а майже точне проведення рефрену свідчить про присутність у даному творі і складної тричастинної форми.

До жанру рондо композитор звернеться у еміграційний американський період своєї творчості. Третє рондо A-dur написане у 1983 році, вже не буде сповнене світлих ліричних образів, властивих ранній творчості композитора. Провідними тут стануть неоромантичні ностальгічні образи, пошуки філософського розуміння категорії часу, елементи урбаністики, що в сумі творять художній образ самотності. Така тенденція властива творчості багатьох композиторів, життєва доля яких змусила покинути батьківщину і жити у вимушеній еміграції за межами рідної землі. Для даного рондо характерні метричні зсуви, перемінність дво- і тридольності, темпове виокремлення середнього епізоду, мінливість тонального плану (поєднання в доволі коротких часових проміжках A-dur/d-moll/a-moll), насиченість гармонічної вертикалі енгармонізмами — всі ці засоби творять експресіоністично насичену картину. В ньому звукова пейзажистика, властива раннім творам, змінюється мелодизованими речитативами скрипкової партії, творячи на тлі насиченої гармонії фортепіанного супроводу складне фактурне полотно, зовнішня прозорість якого насправді є оманливою, адже послідовне нагромадження дисонуючих співзвуч (середній епізод) надає цілому драматизму. На рівні форми у даному рондо спостерігається специфічне становлення власного типу у творчості Ма Сіцонга: поєднання складної тричастинності з рондальністю.

Якщо Третє рондо виявляє ностальгійні образи, то останнє, хоч і написане у 1980 р., але самим композитором позначене як Четверте, презентує вельми специфічне поняття замкненого кола perpetum mobile, але не як живого руху, а швидше “прикованості” до вічного колового руху, бажання вирватися з якого — абсурдне і приречене на невдачу. Тут композитор користується атональністю, а

тонікальність розосереджена, оскільки ключові знаки зринають у середньому розділі, де спочатку відбувається зсув у бемольні тональності (C-dur/B-dur), згодом, у дієзний A-dur. Композитор у даному рондо дотримується обраної моделі синтезованої форми, що поєдує складну тричастинність з рондальністю. Важливим елементом стає тріольний рух, який постійно присутній у фактурі твору — чи в партії скрипки, чи в партії фортепіано, що власне не дозволяє чітко виокремити з позицій мелодизму окремі розділи форми. На користь контрасту "працює" просторове розміщення — партія скрипки освоює тут мелодичні лінії в межах третьої октави, на тлі яких тріольний рух охоплює доволі значний простір у фортепіанній партії. Цікаво, що рефрен, поданий у C-dur, наприкінці твору приходить до D-dur, який стає фінальним в коді рондо, що нагадує тональні балансування в народних зразках. З іншого боку — втаємничені і загрозливі механістичні рухи, побудовані на одноманітних повторах паралелізмів з хроматичними зміщеннями інтервалів, разюче гострі динамічні контрасти (*p-ff)*, ріжучі маркатні переважно октавні рухи, які підкреслюються штучними флажолетами при перехресних паралельних рядах ч.4, ч.5 зі зм.4, зб.4 - кореспондують з урбанізмом. Загальмована статика нанизаних акордів (теж рівномірних), які через затримання імітують важкі глибокі зітхання у партії фортепіано, на фоні якої скрипка веде таку ж механістично рівну мелодичну лінію, час від часу розливаючись у тріольних пасажах — передають стан плачу. Дисонансна акордика з преваляцією хроматичних альтераційних зсувів немов стримує партію скрипки, яка не може вийти з єдиного "приреченого" руху. Епізод за епізодом нанизуються невтішні стани, і навіть квазі-моторний момент в такому ж квазі-удаваному бітональному поєднанні h-moll і A-dur переходить знову в первинну форму загрозливої тихої механістичності. Не приносить емоційної розрядки і наступний епізод у більш вирівняному B-dur, де на тлі тріольних переливів у фортепіано скрипка веде рівномірними тривалостями ніби-наспівну, але "неживу", позбавлену будь-якої пульсації вузькоамбітусну мелодію, щоправда у 3-4 октавах — як далекий відгомін ліричної теми. Композитор підкреслює різноманітні комбінації розігрування тріольного руху: зміщує долі за рахунок

синкоп, пауз, змінює позиції у супроводі, немов обертаючи неподоланну рівномірність, з якої так і не може “вирватися” до кінця твору. Таке “зачароване” коло дещо нагадує знамените брамсівське скерцо, сповнене гіркого, хоч і драматичної безвиходу. Однак, інтонема “Щедрика” - як символ чужинецької культури, в яку потрапив Ма Сіцонг — стає цементуючою поспівкою цілого. Саме з неї автор починає в басах фортепіано даний твір (НП № 24). Блукаючи, навіть різко перестрибуючи дисонансними акордами (фактично, можна констатувати атональні експресіоністичні перебіги рівнолеглих рядів у партіях двох виконавців), автор відтворює важкий душевний стан. Відтак приходить на пам’ять епізод, коли Ма Сіцонг був замкнений на складі інструментів, піддавався тортурам і знущанням. Зрештою, тональні зблиски консонансних акордів у безкінечному дисонансному русі (очевидна емансипація дисонансності) - це лише зблиски у важкому потоці свідомості, яка перебуває у стадії пастки, з якої немає виходу. Така пермутація блискучих в своїй суті танцювальних рондо у музиці XX ст. перегукується з механістичними образами, позначеними репетитивною повторністю з рисами рондальності Д. Шостаковича, С. Прокоф’єва, А. Шнітке, зрештою, В. Холопова влучно асоціює цю форму з бароковою риторичною фігурою “circulatio” - символом безкінечних мук [188]. Так, урбаністично-експресіонітичне світовідчуття (ймовірно, замкненості в чужій країні, чужому місті, помежи чужих людей) перегукується ще з двома творами еміграційного періоду - Сонатою № 3 для скрипки і фортепіано — чи не найбільш драматичного твору Ма Сіцонга та Сонатою для 2-х скрипок solo.

Щодо типу світоглядних засад, то зміна стилю проявилася вже в Тайванських сюїтах (Розділ 2.3), проте, у жанрі Рондо найбільш зримо постає зміна психологічного модусу — з оптимістичної вісі на депресивно-песимістичну, адже Ма Сіцонг надзвичайно важко переносив еміграцію, хоч в результаті композитор осягне рівновагу. За трьома типами, які виводить Т. Прокопович щодо творчості мистців-емігрантів: *консервуючий* (полягає у принциповому збереженні стилістичних ознак вітчизняного мистецтва минулого, з реставрацією національної традиції); *синтезуючий* (виявляється через модифікацію

національної традиції через перетин актуальних питань національного відродження природнього процесу інтеграції в сучасне соціокультурне середовище; компромісне вирішення питання перебування в іншій країні; одночасну орієнтацію на культуру своїх предків і новонабутої країни (стильовий синтез); *трансформуючий* (повністю змінює орієнтири і полягає в моделюванні абсолютно нових стильових засад) [153, С.9] — творчість Ма Сіцонга виказує орієнтири щодо другого типу. Оскільки митець специфічно реагує на нові умови, хоч і зберігає національну традицію, проте, трансформує її, демонструючи не типові для попередніх періодів творчості новаторські пошуки, які будуть співвідноситися з новим етапом розвитку китайської музики — періодом відкритості, ґравітуючи до тендецій композиторів "нової хвилі" останньої третини XX ст. [70, 207, 331, 332]. Ще більш яскраво діаспорний тип світогляду виявиться у Сонатах композитора.

3.2. Нові тенденції у скрипкових сонатах американського періоду

Ці два твори постали у 1984 і 1986 рр. – майже наприкінці творчого і життєвого шляху композитора. Звернення до даного жанру овіяне гіркотою невідомої долі двох перших сонат автора, які були свого часу розкритиковані китайською владою, засуджені як формалістичні твори, а згодом, ймовірно, знищені в період культурної революції. Ці перші скрипкові Сонати були написані в період активної співпраці з піаністом Гаррі Рудим - однокласником і другом С. Прокоф'єва, під впливом якого і виникли ці композиції, які Ма Сіцонг називав "прокоф'євськими". І хоч даний жанр належить до камерно-інструментальної сфери, однак, дві уцілілі Сонати, одна з яких написана в рідкісному жанровому різновиді - Сонати для 2-х скрипок solo, становлять незаперечний інтерес у контексті дослідження. Камерність і преваляція суб'єктивної вісі щодо концептуального розуміння цього жанру, не обтяженого програмністю, який, власне дозволяє на вираження засобами вільного інструменталізму глибинних світоглядних засад, дозволить глибше зрозуміти і відчути екзистенційну природу творчої індивідуальності Ма Сіцонга.

Соната для скрипки і фортепіано № 3 відрізняється оригінальним вирішенням – вона має дві частини, перша з яких відзначається сповідальністю, глибоко інтимним ліричним началом, навіть медитативністю; друга – активно динамічна, позначена винятковою технічною винахідливістю в плані комбінаторики та тонкою філігранною поліфонічною майстерністю. Унікальним є те, що однією з підкреслених лейтінтонацій твору стає дещо ритмічно видозмінений мотив "Щедрика" М. Леонтовича, який Ма Сіцонг міг цілком адаптувати як одну з улюблених різдвяних пісень американців. В її основі – характерний трихордовий хід, який китайський композитор використовує і в малосекундовому викладі, і, частіше, – великосекундовому як прообраз мажорної моделі. Звісно, що цей архаїчний мотив міг врізатися у слух композитора, адже невипадково "Щедрик" завдяки геніальній обробці М. Леонтовича, не лише облетів цілий світ, а став символом різдв'яно-новорічних свят багатьох країн. Хоч, у більшій мірі, можна припустити, що саме архаїчність, первісна пращурність цього мотиву могла привабити композитора. Двочастинна концепція єднає лірико-споглядальне Moderato і механістично-моторне Allegro. В дусі колискової, що підкреслено баркарольним коливним ритмом 6/8, ясним A-dur, який, проте, сповнений блиманнями неакордових звуків та міні-кластерів, що утворюються через затримання і створює відчуття незвичайного мерехтливого світу виступає одна з ліній Сонати. Кожен акорд у партії фортепіано відблискує від іншого, що нагадує техніку художників-імпресіоністів. Те ж в музиці – не так важливою є барва (конкретний звук), як відблиск від неї (відгомони між звуками). Атмосферність, передзвони-переливи з ефектом занурення дихордових поспівок у акордах партії фортепіано стають тлом для наспівної мелодії скрипки, яка проводить Г. П. Фортепіанні акордові перегуки спочатку ніжно-прозорі, а згодом згущуться та переходять в атональне письмо, на фоні якого скрипка виспівує мелодію. Однією з видових рис є оперування метричними одиницями в загальному потоці тридольності: метром (9/8) і часто чергується між 6/8 та 12/8, що гравітує до традицій французької школи (Скрипкові сонати С. Франка, М. Равеля, Г. Форе), проте, з'являються такі розміри як 15/8, який

перемежовується як п'ятикратне потроєння первинної моделі 3/8. Прикритий затушованим імпресіоністичним флєром, привертає увагу надзвичайно тонкий конструктивізм метро-ритмічного порядку [177, 179], якщо взяти за мірну одиницю тріоль, то побачимо чергування скритої парної і непарної пульсації (1 рядок – розмір 9/8, 6/8, 12/8, 15/8, 2 рядок – кількість тактів; 3 рядок – кількіть тріолей-одиниць, 4 рядок - кількість вісімок (час утримання в одній пульсації):

9 6 9 12 9 6 9 12 15 6 9 15 6 9 15 9 12 6 15 12 6 15 9 15 9 12 15 9 12 6 9 12 15 6 9 6 9 15 9 12
6 1 2 1 1 1 5 2 1 1 2 1 1 6 2 17 1 1 1 1 1 1 20 1 2 1 1 5 1 1 4 4 1 1 3 2 6 4 1 10
18 2 6 4 3 2 15 8 5 2 6 5 2 18 10 51 4 2 5 4 2 5 60 5 6 4 5 15 4 2 12 16 5 2 3 4 18 20 3 40
54 6 18 12 9 6 45 24 15 6 18 15 6 54 30 **153** 12 6 15 12 6 15 **180** 15 18 12 15 45 12 6 32 48 15 6 27 12 54 50 9 **120**

Тобто, спостерігаємо специфічне "перебування" в тріольному безкінечному просторі (Рондо №4), з якого композитор все ж намагається вийти, попри зовнішню елегійність, а вибір фактурно-ритмічного вирішення буде суттєво суперечити цій пануючій тріольності, адже, якщо порахувати кількість доторків-ударів хоча б у партії фортепіано, то Ма Сіцонг оперує числами – 5, 2, 7, 6, 4, які чергуються між собою, творячи хистке, невизначене ціле (НП № 25). Така ж медитативно споглядальна, дещо розмита партія скрипки, яка немовби і веде речитативно-наспівну мелодію, яка постійно губиться в ковзних пасажах, арпеджіато, орнаментованих переграх. До цього слід додати чергування тональних та атональних фрагментів:

A-dur – *aton* – a-moll – *aton* – cis-moll – *aton* – B-dur – Es-dur

По суті, перша частина сонати – це вільний наскрізний монолог, однак, з певними семантичними знаками: квазі-щедрикова поспівка у скрипковій партії, а згодом з'являється лейтінтонація питання чи утримані ковзні перебори, що нагадують чжен. Збивний пульс у партії скрипки (за рахунок затримань) надає внутрішньої напруги, неспокою, дещо конвульсивної збивної мови – особливо в екзальтованих драматичних підйомах. Вражаючим стає епізод Tranquillo у fis-moll на "закованому" рівномірному репетитивному акордовому супроводі, що нагадує драматичні сициліани. Необхідно відзначити, що твір Ма Сіцонга є надзвичайно складним не лише в технічному плані для інструменталістів, але і для ансамблю. Постійне перемежовування складних метро-ритмічних конструкцій, особливо зі здрібнених у найрізноманітніших фасонах та групуваннях мотивів, паритетність і

навіть розокремленість лінійних кількаплощинних вертикальних зон, які напливають одна на одну, немов потоки свідомості, з особливим навантаженням на щораз нові групи 16-х нот в обох частинах вимагає як ритмічної, так і технічної точності у виконанні цього твору. Химерне враження з дисонансними та атональними зсувами творить глибоко екзистенційну, повзучу у внутрішній нестійкості скриту експресіоністичну напругу, яка розрядиться в енергетичній, напористій другій частині на примітивному catabasis – низхідному пентахорді з утриманим бурдоном у верхньому голосі.

Механістичне розкручування у другій частині рівномірно скандованого руху нагадує прокоф'євський урбанізм, а пунктирні ритми, які також стають ембріонами репетитивних зон (в кожного виконавця власні), створюють враження роботи на одному заводі та в різних цехах. Зрештою, тут ще більше відчувається розірваність між фортепіанною і скрипковою партіями, які немов перебувають на різних планетах, до отупіння "товчуть" кожен свої фактично рухові примітиви. Низхідна фраза, яку задала на початку частини скрипка соло, проводиться від різних звуків по три рази при кожній появі ([a, a, a], [c, es, fis], [h, a, cis]), спочатку закріплюючись в основному вигляді, а згодом в інверсії, ретрограді, зустрічних рухах, поліплощинних чи імітаційних накладаннях тощо. Так, у II ч. Сонати проектується і досить вільна рондальність, хоч загалом більше тяжіння відчувається до фантазійної токати, якій передує власне такий же невизначений фантасмагоричний річеркар 1 частини. Саме наявність багатьох поліфонічних елементів, насамперед у стилі лінеарного мислення (першої і другої частин) розкривають високу поліфонічну майстерність Ма Сіцонга. Імітаційні проведення теми catabasis – можуть слугувати прообразом фуги, інтермедії якої, проте, набагато переважують саму тему і зони її побутування: біг, скажена гонка життя, яка рано чи пізно закінчиться покладенням у гріб. Єднаючи кількапорядкові форми (ознаки рондо, фуги, сонати, варіацій), автор вирішує цю 2-частинну Сонату мінімалістичними засобами, що ще більше оголює її глибинну концепцію, адекватну для власне камерного сонатного жанру. В деякій мірі можна навести аналогії першої частини з "Ехо-сонатою" Р. Щедріна, другої — з бартоківсько-

прокоф'євськими моделями, однак з відчутними рисами експресіоністичної загостреності, що відповідала стану композитора.

В іншому світлі вирішена не менш оригінальна Соната для 2-х скрипок solo – практично останній твір композитора, написаний у 1986 р. Ця композиція належить до доволі рідкісних жанрів у сфері скрипкової музики. Якщо соло-сонати для однієї скрипки займають доволі вагоме місце в творчості багатьох композиторів як можливість монодичного висловлювання, починаючи зі знаменитих сонат і партіт Й. С. Баха, а також фантазій для скрипки соло Г. Ф. Телемана, соло-сонат Й. Бібера, І. Хандошкіна, М. Регера, Е. Ізаї, П. Гіндеміта, С. Прокоф'єва, А. Онеггера, Б. Бартока та ін. [136], то подвійні сонати – твори для двох солюючих скрипок явище доволі рідкісне, оскільки демонструє вже тип монодичного ансамблю[41]. Часто даного типу композиції носили яскраве присвятне спрямування. У випадку Ма Сіцонга, цілком ймовірно, що поява дуо-сонати і дуо-концерту для 2-х скрипок були пов'язані з молодшим братом композитора – Ма Сіхоном – одним з найпотужніших скрипалів китайської діаспори у США, який емігрував значно раніше і зробив стрімку виконавську кар'єру на американському континенті.

У своїй останній тричастинній сонаті композитор, зберігаючи дещо наївну простоту і прозорість фактури, вибудовує навдивовижу глибоке, сповнене великої сили полотно. Вражаючим є застосування найрізноманітніших видів техніки, причому у дуетному варіанті, характерними ознаками якого стають і багаті фактурні вирішення – від злагодженого дуетного ліричного співу, речитативних діалогів, поєднання контрастних фактурних площин, змодельованих через розмаїття технічно-виразового арсеналу з відчутним елементом звукозображальних ефектів, напружених конфлітних битв чи густих поліфонічних багатоголосних перебігів. Оригінальними є зміни позиціонування між

[41]Сольні дуетні композиції часто писалися з метою розширення скрипкового репертуару (наслідуючи 44 Дуети Б. Бартока для 2-х скрипок, Ма також створює нескладні дуетні композиції), проте, дуетні соло-сонати передбачали більш складні концептуальні вирішення. Попри значну кількість дуетів найрізноманітнішого плану, сольні дуо-сонати представлені двома циклами по 6 дуетних соло-сонат ор. 3 і ор. 12 Ж. М. Лєклєра. В першій половині XX ст. у цьому жанрі представили: Дуэтну соло-сонату (1915) Е.Ізаї, Сонатіну ор.78 А. Онеггер (1928-29), Сонату in C ор.56 С. Прокоф'єв (1932), Сонатіну ор.221 Д. Мійо (1945). Американець А. Петерсон написав 7 сольних дуо-сонат (1951), зверталися до подвійної соло-сонати в 60-х роках Г. Гурецкі, М. Вайнберг, Е. Дєнісов.

рівноправними учасниками, які приймають і роль солістів на фоні один одного, або ведуть потрясаючі змагання у віртуозній вправності, раптом зливаючись в умиротворених зонах співу чи медитативних роздумів. Велетенський досвід митця – блискучого концертного виконавця і композитора втілився у цьому "прощальному слові", для якого автор обрав дві скрипки, неначе помножуючи передачу естафети в майбутнє, передаючи свого роду послання і заповіт.

Музична стилістика дуо-сонати не переобтяжена, проте, невимовно багата і вишукана. Виникають аналогії з бахівською "Музичною офірою", останніми опусами К. Дебюссі, характерною для пізнього-прощального періоду митців, економією засобів та винятковою майстерністю: сказати кількома словами про найбільші, найважливішв речі. Делікатно і неекспансивно виступає національний компонент, тлом якому слугують різнорідні музичні елементи, а тематичні первістки постають у ролі символічно-семантичних знаків з мінімальною тенденцією до динамічного розвитку, неначе фіксуючись на невидимій вісі часу, який плинно і безупинно перетікає, нанизуючи образи, ідеї, враження, емоції. Тяжіння до мікроструктуралізму виступає у поєднанні графічної вебернівської дискретності з більш тонким, "вологим" акварельним письмом, яке ретушується, змиваючи щораз нові знаки, які то зникають, то знову несподівано зринають у здавалось би вільному потоці думок. Очевидним стає в даній композиції відчуття "потоку свідомості" (при чому в усіх частинах, навіть при гостродраматичних чи апофеозних світляних спалахах). "Прагнення до індивідуалізму, звернення до ірраціональної інтуїтивності, коли емоційна сторона музики асоціюється з перебуванням поза часом і простором" [70] - визначається як одна з типологічних рис китайської музики кінця XX ст., пов'язаної і з типом релігійної свідомості.

Неначе на кіноплівці, композитор у діалозі (ймовірно, самим зі собою, зі своєю скрипкою, зі своїм життям) розсипає грона тем-самоцвітів (між якими чимало алюзій до автоцитат різних творів) з якоюсь особливою невимушеністю і легкістю, про що свідчить прозорість і простота фактурних вирішень. Та вона виявляється оманливою, оскільки за цією вищою простотою виявляється висока майстерність співучасті, співпереживання, співрозуміння та співжиття (і як

завжди у Ма Сіцонга – не лише з людьми чи своїм або чужим народом, але й з природою, довкіллям, всесвітом). Через ідіоматику риторичних фігур прозирає спроба охопити розмаїття світу, пропущеного через особисте, глибоко інтимне та екзистенційне відчуття. Особливою рисою цього твору можна вважати осягнення рівноваги між експансивним та інтенсивним, дійсним та ефемерним, особистим і загальним, прекрасним і потворним, між консонансністю і дисонансністю в їх філософсько-світоглядному значенні. Піднімаючись на такий метафоричний рівень висловлювання, композитор неначе віднаходить ключі мета-мови, знаходячи рівновагу між особистим і загальним, національним і вселюдським, обраючи для свого фінального музичного слова дві солюючі скрипки як вимір одиничності і множинності, монізму й універсалізму людського існування. Так, унікальний жанр сольної дуо-сонати стає виразником для втілення вищої майстерності, множинного відчуття скрипкового космосу митця. Цікаво, що у 1983 р. Тору Такеміцу створює одне з оригінальних полотен для 2-х скрипок solo під назвою “Світанок розгойданого дзеркала”, намагаючись крізь призму монодичного ансамблю втілити концептуальну ідею ковзаючих відображень. У Ма Сіцонга ж проступають теж свого роду відображення, але насамперед — це складний процес напливаючих образів минулого (зони нестійкості, дисонантності, тональної невизначеності), які перемежовуються зі швидкоплинним сучасним (з більш видимими консонансними опорами), в якому, проте, кожен інструмент існує у власному світі-просторі, діалогізуючи з минулим чи візіями майбутнього. Так, у 1 ч. (без визначеного темпу) наскрізним потоком змінюються невеличкі кадри визначених фактруних моделей, які навіть повторюючись, підлягають змінам і трансформаціям. Немов ряд метаморфоз проходить, позначений лише пунктирним ритмом, арпеджіатною перегрою, підголосковими підсвітками, річеркарними хроматизованими блуканнями, нерівномірними пульсаціями, взаємооберненими векторами рухів, то тремоло, то трелями, то простим невибагливим паралельним рухом або імітаційними переплетеннями, діалог, спрямований вцілому до анабазисного напрямку: з мінорної бітональності e/a-moll частина завершується ясним E-dur.

Невеличке Andantino у дзеркальній 7-ми частинній мініатюрній конструкції нагадує метелика, вражаючи своєю наївно-дитячою простотою (D-dur з лідійською квартою), проте, тональні ковзання натякають на ефемерність, примарність (розщеплений-підвищений I, понижений VII [gis, dis, c], які перемежовуються з натуральними), вже у наступному мікроепізоді викликають бемольні зміщення з появою звуків [f, es, b, as, ges], яке несподівано вивершується у a-moll$_6$. Та з цієї хвилевої квазі-опори дві скрипки навпереміну починають "ковзатися" арпеджіованими переливами 32-ми з різними ладо-тональними нахилами дієзного ряду: cis-moll, h-moll, gis-moll, fis-moll, який раптово переходить в Ais-dur, і так само моментально зупиняється на fis-moll$_6$. І саме ця тональність, знайдена поміж кольоровими блиманнями після хроматичних ковзань завершує цю мініатюру, попередньо "зістрибнувши" з Cis-dur через Ais-dur у F-dur (НП № 26). Такі зблиски нагадують гру сонячного зайчика чи легкокрилого метелика, який обрає собі безперешкодно ту чи іншу квітку, неначе за теорією ймовірності, непередбачуваність якої можна порівняти і з людським життям.

Такі ж віртуозні мініатюрні "зблиски" розсіяних невибагливих тематичних зерен, які змінюються щодва-щотри такти стають рушіями фіналу Allegro. Тут дві скрипки неначе ведуть одночасне змагання у лєгатній і стаккатній, штриховій (наприклад, arco і pizzscato постійно чергуються і накладаються навхрест, адже резерв 2-х інструментів дозволяє на винахідливі і оригінальні поєднання), акордовій, пасажній, бурдонній чи флажолетній техніці. Сонорні імітації ударних, духових, струнно-щипкових інструментів вносить яскраві колористично-вишукані ефекти. Така ж зміна мікрокадрів тут стабілізується за рахунок лейтзерна — чотирьох ріжучих акордів рівними четвертинками (піпа-акорди — НП № 26а), які, немов настройка дивного 8-струнного інструменту, задають нові фази розвитку, де вже відомі, але модифіковані елементи поєднуються з новими — ще більш вигадливими і цікавими (дрібна моторика межує з широкими ходами паралельними октавами, регулярність то збивається за рахунок акцентуації та ритмічного дроблення чи аподжіатур, то, навпаки - вирівнюється або переходить

в канонічні доганялки тощо). Ефект гри з випередженнями чи запізненнями в часі, а також несподіване ладо-тональне конструювання, що нагадує вільну мозаїчну техніку, алеаторне розкидання наугад костей (як у В.-А. Моцарта) чи розсипів дорогоцінних каменів (огранка кожного звукового зерна дуже дискретна, графічно окреслена), складання-припасовування днів і ночей, місяців і років, які так блискавично пронеслися — ця підсвідома медитація зринає назовні у розділах Moderato, які лише дещо пригальмовують біжучу доріжку Allegro. Такий тип віртуозності полягає не у гіпертрофованій перенавантаженості — навпаки — у здобутті вищої легкості, безпосередньості, невумушеності при чітко регламентованих, контрольованих принципах алеаторики.

Так, складний філософський концепт вирішується композитором в дусі мінімалізму та наїву, однак при філігранній відточеності найменшої деталі. Тут немає місця щедрим масляним чи розпливчатим акварельним барвам — рівень осяяння, рівень прощального діалогу з минулим, що звернене до майбутнього - переходить в статус досконалої і прозорої графіки двох скрипок, які творять акустичну природу звуковідчуття майстра, який все своє життя присвятив цьому інструменту і намагається неначе передати естафету своєї скрипки-душі — іншій скрипці, з вірою у її подальше життя як єдино-неповторного монічного (в тім - національного китайського) у вселенському універсумі (глобально-світового) буття.

3.3. Роль Ма Сіцонга у розвитку китайських скрипково-оркестрових жанрів

3.1. Концерт F-dur - перший національний концерт для скрипки і оркестру

Звернення до жанру концерту Ма Сіцонга було продиктоване не лише історичними культурними обставинами, адже у першій половині XX ст. китайська скрипкова музика щойно освоювала європейські жанри. Написаний митцем у 1943-1944 рр. концерт для скрипки з оркестром був першим твором китайського композитора у відповідному жанрі. Маючи достатній досвід у композиторській та виконавській практиці (Додаток №2 Хронограф), а безпосередньо скрипковому концерту передувала Симфонія №1 1942 р., Ма Сіцонг створив надзвичайно

цікаве і непересічне полотно, в якому органічно поєдналися китайська національна природа тематизму та засади європейського скрипкового концерту у доволі нетрадиційному трактуванні, оскільки навіть класична жанрова парадигматика сольного концерту підлягала новим ментальним умовам. Маючи колосальний досвід і знання у сфері європейського скрипкового концерту (в його репертуар концертуючого скрипаля входило чимало концертів), Ма не лише втілює різностильові аспекти жанру, але намагається створити автентичне бачення власне сольного скрипкового концерту як виразника особливої китайської культури, що позначилося на інтонаційно-мелодичному, ладо-гармонічному рівнях, суттєво вплинуло на особливості формотворення.

Концерт був написаний в розпал Другої Світової війни, при цьому попередньо Китай пережив японське вторгнення 1937 р., на яке композитор відгукнувся низкою хорів, пісень та кантат патріотичного спрямування. Три частини цього концерту вражають ясністю й оптимізмом, незвичайною натхненною ліричною барвою та активним подвижницьким тонусом. Опора на народні китайські пісні та вцілому яскравий національний колорит музичної мови надають певної смислової значимості не лише як першого китайського твору в даному жанрі, але як оригінального художнього явища у історії розвитку жанру світового скрипкового мистецтва.

Маючи чималий досвід концертної практики і глибокі знання безумовно з історії скрипкового концерту, адже в його репертуар входили і барокові (А. Вівальді, Й.С. Бах), і класичні (В.-А. Моцарт, Л. Ван Бетховен), особливо — романтичні концерти (Н. Паганіні, Г. Венявський, П. Чайковський, Й. Брамс, Я. Сібеліус). І хоч музика Ма Сіцонга відчутно виявляє зв“язок з традицією, у своєму щоденнику (1927) він писав про того, хто володіє найбільшою репутацією того часу — І. Стравінського як речника “Нової музики”: “У Парижі я почув його “Весну священну”, я був шалено радісний. Всі нові елементи приваблюють мене, «старий» стиль вже пройшов, що таке «старий» так чи інакше? Епоха «старого» закінчилася. Бетховен, Моцарт, Шуман, Мендельсон - все в минулому. Наша епоха має велику відмінність від минулого” [238, С.22]. Хоча Ма користувався

традиційними музичними стилями, авангардні музичні ідеї спонукали його до створення і чогось нетрадиційного. З іншого боку, композитор взорувався на досягнення композиторів національних шкіл, передусім російської, як одного з яскравих прикладів встановлення національної музичної ідентичності. В плані музичної мови, особливо багатством і своєрідністю ладо-гармонічного мислення, Ма Сіцонг захоплювався музикою М. Мусоргського (знайомству з творчістю якого китайський митець завдячує П. Оберсдорферу і М. Равелю). Ідея використання автентичних народнопісенних зразків як основи для розбудови власного композиторського стилю активно кореспондували насамперед з принципами М. Мусорського. З іншого боку — китайського митця приваблював і тип романтичного національного концерту, насамперед - П. Чайковського, з Концертом для скрипки з оркестром D-dur якого у полотні Ма Сіцонга є чимало спільного. У той же час, коли російська музика XIX ст. явно залишила відбиток у композиторських пошуках Ма, він рівнявся і на досягнення радянських композиторів[42]. Очевидно, що мета музики Ма впродовж 30-50-х рр задовольняла потреби уряду. Композитор часто використовував музику різних етнічних груп Китаю, що мало продемонструвати єдність країни, яка включає культури багатьох народів. Звідси, можуть виникати вірогідні порівняння з творчістю радянських композиторів. Однією з таких можна вважати лінію Чайковського-Танєєва, яку продовжували В. Шебалін і Н. Мясковський в своїх скрипкових концертах. Проте, найбільш яскравою аналогією постає Перший концерт А. Хачатуряна (1940), в якому продемонстроване вирішення “національної форми на основі “картинного” симфонізму” (за Л. Раабеном). Спираючись на вірменський фольклорний матеріал, композитор вибудовує яскраве, сповнене внутрішньої енергії та колориту полотно. “Залишаючись в межах жанрової тематики, А. Хачатурян зумів підняти її на рівень високого художнього узагальнення, показав можливості фольклорного матеріалу” - писав Л. Раабен [157, С.159]. Дослідник підкреслює,

[42]Для посилення політичних відносин між Китаєм і СРСР, Китай повинен був слідувати радянській соціальній моделі. Патріотизм пропагувався у всіх видах мистецтв обидвох країн. Список композицій Ма (Додаток 2 Хронограф) демонструє велику кількість революційних пісень, хорів, великих хорових полотен з патріотичними текстами, наприклад, кантати “Батьківщина”(1947), “Весна” (1948). Ці популярні жанри мали чітке ідеологічне спрямування і використовувалися з метою служіння державі. Ці процеси детально аналізує Лю Чін-Чі в «Критичній історії нової музики в Китаї» [251].

що суттєвим моментом для національних композиторів 30-40-х рр. було вироблення типових видів мелодизму, використання особливостей ладо-гармонічних, ритмічних, тембральних, виконавсько-технічних характеристик і принципів, що виходили з власних автентичних першоджерел. Опора на народнопісенні і танцювально-інструментальні мотиви диктувала і специфічні типи розвитку музичного матеріалу та формотворчі засади. Так, відповідно до вірменської традиції А. Хачатурян тяжіє до сюїтності, рапсодично-жанрового, а не конфліктно-симфонічного плану, а його скрипковий концерт постав як блискучий синтез народної тематики з класичною драматургією. Подібний шлях обирає і Ма Сіцонг, який, звертаючись до цього жанру, спирається на багаті традиції європейської-західної культури, у синтезі з якими вибудовує оригінальне, сповнене китайського духу та характеру національне полотно.

Активна життєствердна позиція пронизує всі три частини Концерту: 1. Allegro moderato, 2. Adagio, 3. Allegro giocoso. Загальна ідейно-образна концепція твору перегукується з багатьма творами автора, в яких замилування рідним краєм та вияв любові до нього ставить одну з провідних ліній творчості Ма Сіцонга. Це особливо відчутно в низці програмних сюїт та поем, присвячених оспівуванню окремих локальних геокультурних регіонів Китаю, першочерговими у відображенні яких стає інтенсивний пейзажно-пасторальний колорит (що у великій мірі зближає Ма з імпресіонізмом, тенденційно демонструючи тяжіння композитора до принципів імпресіоністичного звукопису К. Дебюссі та М. Равеля), а також лірично-пісенне начало, що виявляється у багатій гамі колористики розмаїтих жанрових різновидів (для Ма притаманний тип об’єктивної лірики, позбавленої важких пізньоромантичних гіпертрофацій, а радше, наближеної до ранньоромантичних взірців або характерних для XX ст. неофольклорних тенденцій, близьких до І. Стравинського та Б. Бартока). Використовуючи цитати народних пісень, композитор не оминає ритмічно активних, танцювальних народно-інструментальних, моторних елементів, які підкреслюють сподвижницько-оптативну вісь композиторського почерку (тут доречні аналогії і з музикою С. Прокоф’єва та представниками французької

“шістки”, в активній фазі діяльності якої китайський композитор навчався у Парижі). Однак, як для митця ХХ ст., Ма Сіцонг має значно ширше коло стилевих пріорітетів розлогої часової перспективи, що в межах неокласичних тенденцій відкривають диспозицію автора до доби бароко чи навіть давніших європейських епох. Автор намагався не стільки “копіювати” європейський взірець концертної сонатності і симфонізму, як переосмислюючи їх принципи, створити власну неповторну модель, співвідносну в більшій мірі з поемністю та сюїтністю, що є співзвучним до засад національного мислення.

Варто зауважити, що з плином часу в зв“язку з забороною імені композитора та затиранням його творчості, вважалося, що першим китайським концертом для скрипки з оркестром є одночастинний твір з програмною назвою «Любов метеликів», відомий у англомовній версії як “Butterfly Lovers ” молодих студентів Чень Гана та Цанг Хао (1959). І хоч цей концерт також пройшов свої кола митарства, однак його сюжетна літературна лінія та інтенсивна звукозображальність щодо любовно-трагічної історії кохання, принесли велику популярність. Та якщо мати на увазі повнокровне тричастинне непрограмне полотно у жанрі академічного концерту, то в китайській музиці саме Ма Сіцонг є його творцем. І якщо “Любов метеликів” це одночастинна поема з вільним розгортанням сюжетної лінії, в якій фокусуються і тричастинність, і сонатність, і рондальність з майже буквальним відтворенням подій, то концерт Ма Сіцонга репрезентує повнокровне симфонічне полотно. Докладний структурний аналіз першого китайського концерту вміщено у Додатку 4 “Аналітичні спостереження над скрипковою музикою Ма Сіцонга” з детальною драматургічно-композиційною схемою 1 частини, в основному тексті дисертації виділимо головні моменти.

В основі концерту — яскравий калейдоскоп інтонаційно-мотивних зерен і тем різної етимології, кожне з яких набирає семантичних лейтзначень, отримуючи в розлогій композиційній картині цілого власну драматургічну лінію, виступаючи у складних подієвих перебігах цього монументально-епічного полотна. Такі можливості надає використана композитором типова концертна форма подвійних

експозицій, перша з яких — оркестрова, яка виконує і функцію вступу. Вже в ній автор закладає три образно-тематичних сегменти (тема-dolce на основі народної пісні про красу рідної землі (1), активно-сподвижна героїчна тема, взята з інструментального вступу до теми-dolce, що наслідує гру народних китайських оркестрів (2) і синкопована моторно-танцювальна тема (3) — всі вони проходять в оркестрі); друга героїко-сподвижна - отримає значення лейтмотиву. У другій фазі вступу, де ведуче начало доручається солюючій скрипці, виступають нові образи — ліричне tranquillo (4) та загрозливо-пунктирна напружена тема (5), яка зміниться виразними утриманими остінатними акордами (6). У сонатному Allegro срипка демонструє яскраву тріольно-моторну енергійну Головну Партію (7), на виклик якої виступлять кілька нових образів: двоелементна тема-espressivo (широкозакроєна віртуозна з виразним форшлагом і спадом на октаву вниз (8) та наївна дитяча пісенька (9), що формують першу Побічну Партію, яка змінюється другою Побічною Партією - розкішною співучою Темою Sostenuto molto cantabile (10). Ця багатотемність, розмаїття образів Інтродукції-Вступу (Allegro moderato) і Експозиції (Allegro) передбачає складний симфонічний розвиток цілого, гравітуючи і до широкозакроєної рапсодичності, адже практично кожна тема отримає в першій частині концерту власну оркестрову чи сольно-скрипкову версію розвитку, хоч особлива роль буде належати другій активно-сподвижій лейттемі, що імітує гру капели, між переграми якої розгортається образно-подієвий ряд.

Не менш колоритною і цікавою в плані побудови постає і Розробка, початок якої оголошує туттійна лейт-тема, а її видовими рисами стають:

- введення мікроциклу варіацій на тему tranquillo (4), яка проходить 4 стадії модифікацій (1 фаза Розробки);
- величний епізод нового туттійного маршово-гімнічного образу ben rytmico (11), що проходить на динамічному накалі, до якого різким контрастом виступає
- квазі-каденційний епізод скрипки-соло con fantasia (12), сповнений високого романтичного ліричного етосу у складній поліфонічній оправі, обрамлений гімном (2 фаза Розробки);

- сумуючий фінал двох образних сфер — гімну ben rytmico і теми tranquillo, які здіймаються у величній динамічній хвилі емоційного підйому (3 фаза Розробки, яка єднає матеріал першої і другої фази).

Активна лейт-тема знову знаменує новий розділ форми - Репризу, декларуючи повернення в головну тональність (F), після якої у “точці золотого перетину” проходить велика сольна Каденція, в якій скрипаль-віртуоз демонструє не лише блискуче володіння технічно-виконавським арсеналом європейської скрипки, але доручає інструменту вишуканий монолог-рефлексію на практично всі теми Allegro, підкреслюючи ідею розлогої епічної рапсодичності, яку митець пропонує у стилі імпровізаційних соло китайських віртуозів-інструменталістів. Тут проступають і ознаки китайського ліричного стилю, адже скрипка в поетично-концентрованому вигляді — натхненно і піднесено проспівує поему рідної землі.

Не знімаючи динамічної піднесеності автор повертає в дзеркальному відображенні у Репризі та Коді спочатку ліричне tranquillo, яке навертає до першої пісенної теми-dolce — гімну рідній землі (пісні-поеми “Ніао Цзин Сюань” 鸟 惊 喧, в якій описується та вихваляється прекрасна земля Китаю), що буквально розквітає у величну оду, яку завершують життєствердні ритмізовані тріольно-пульсуючі акорди Головної Партії.

Проекція лірико-патріотичного епічного симфонізму, який крізь призму жанру сольного скрипкового концерту постає у вимірах одиничного і загального, національного і вселюдського, витворюючи власну картину звукового світу. Володіння Ма Сіцонгом західними досягненнями дозволяють з одного боку — з’єднати багаті західні традиції з ментальним східним звуковідчуттям, з іншого — вільно використовуючи окцидентальні надбання, внести у сферу скрипкового виконавства нову непересічну барву китайської музики. Так, на рівні формотворення, композитор виступає як чутливий індикатор природи рідних музичних архетипів, які згідно тривких національних традицій витворили власну динаміку та стереотипи музичного мислення. Тому, торкаючись принципів формотворення, можна констатувати “зітканість” драматургічно-архітектонічної моделі з багатьох яскравих, індивідуально визначених одиниць, рівноправна

багатотемність яких зміщує модус симфонізму з поля навіть збагаченої діахронії до поліхронії, що приводить до багатства драматургічних вирішень. Автор застосовує і сонатну форму, і рондальність, і варіантно-варіаційниций принцип побудови, і ознаки барокових concerto grosso з чергуванням контрастних туттійно-сольних чи ансамблевих невеликих частин, і рапсодичність, поемність, тобто, оперує кількапорядковими рівнями в сенсі не стільки "переносу" готових західних стандартів на китайський ґрунт, а, радше, перебуває в пошуку-примірянні різних варінтів формотворення для створення національних відповідників. Одним з таких автентичних принципів об'єднання форми можна визначити остинатність-утриманість, яка спостерігається у виконавстві багатьох народних стилів, створюючи і забезпечуючи структурні рамки для імпровізації та розробки музичного матеріалу, який нанизується за сюїтним чи рапсодичним принципом з меншою чи більшою мірою сюжетності або жанрової чи пейзажної картинності, яка з незвичайно проявляється у ліричних творах чи повільних частинах його симфоній та багатьох інших композицій.

У другій частині Концерту Adagio скрипка стає виразником ідейно-образного змісту трагічної кантонської вокальної поеми "Zhao Jun Yuan" 昭君怨, головна героїня якої принцеса Чжао Цзюнь, змушена розлучитися з рідною землею. Живописність, тонка пейзажистика поєднується тут з високо інтенсифікованими лірико-трагедійними почуттями. І хоч риси імпресіоністичного письма і спостерігалися у І частині Концерту, його ІІ частина буквально пронизана ладо-тембральною колористикою, що виходить з пентатонної природи китайської музики та позначена впливами К. Дебюссі. Подібно до дебюссівського "Фавна" цю частину Ма Сіцонг доручає відкрити флейті, яка проводить тужливу пентатонну тему, послідовність звуків якої становитиме п'яти-тонікальну базу для ладо-гармонічного розгортання частини, в якій сольне виразне начало скрипки зодягатиметься в процесі розгортання сумної історії у пишні і мінливі шати, зіткані з переливів між діатонікою, пентатонікою і хроматикою (Додаток 4). Хоч композитор зовні намагається зберегти європейські тональні принципи функційності, на перший план виходять принципи політонікальності. Чимало

дослідників вбачають у цій частині особливий вплив імпресіоністичних засад французької школи, однак, якщо для європейця це були пошуки нових і свіжих звучань, які привносилися з метою оновлення існуючих закономірностей, то Ма Сіцонг виходить з первинної природи національного китайського мислення. Саме ця II частина є яскравим зразком виникнення нового типу гармонічного розвитку, який диктує по-суті драматургічні та формотворчі засади. І хоча динамічна репризна тричастинність неначебто зовні зберігає ознаки тональних опор: A (Es-dur) / B (модулюючі зміни) / A1 (повернення Es-dur з несподіваним завершенням у c-moll) – VI Es-dur головної тональності частини, яка одночасно належить до основного пентатонного концентру цілого Концерту. Сюй Лія порівнює техніку таких тональних співставлень з ранньою модальною музикою Ренесансу [322], підкреслюючи, що у Ма Сіцонга відбувається схрещення німецької традиційно класичної гармонії з французьким імпресіонізмом на основі китайської народної музики, що подібне до мислення деяких російських композиторів, зокрема, М. Мусоргського [184]. Перебуваючи в пошуках власного національного стилю, композитор, спираючись на великий європейський досвід, радше, застосовує лише його сегменти для побудови істинно китайської композиції, базованої на автентичних ментальних засадах. Адже відсутність чіткої тональності є однією з характеристик пентатонічної шкали. Через масштабування п’яти звуків два (і більше – навіть всі п’ять, порівняно з європейською тріадою) тональних центри можуть існувати одночасно. Наприклад, у цій частині використовуються п’ять опор: Es, F, G, B, C, тому і Es-dur, і c-moll можуть трактуватися як тонічні акорди, таким чином музичний розвиток може “модулювати” без традиційних гармонічних переходів, адже вибудовуються нові, співвідносні уже пост-тональній музиці принципи [8, 16, 145, 168, 276, 278].

Активний життєствердний фінал Концерту написаний в одній з улюблених композитором рондоподібних форм, яка у цьому творі укладається в 9-частинну конструкцію. Співставляючи статику і динаміку, Ма Сіцонг використовує два провідних мотиви (коливний остінатно-тремолюючий у дерев’яних духових і

фанфарно-сподвижний у мідних), які впродовж фіналу пройдуть низку суттєвих варіантно-варіаційних модифікацій, привносячи у рондо варіаційність, хоч всі 9 розділів будуть пронизані розробковістю. Автор виказує у зовні сконструйованій логічній моделі імпровізаційні можливості щораз нових обігрувань тем, що назагал створює враження калейдоскопічних, кадрових змін. Тяжіння до мікротематизму, відтак, мікроструктуралізму (композитор залюбки працює з компактними субмоделями-зернами) вкотре вказують на принцип рапсодичності. Швидкоплинні зміни настроїв, образів, ландшафтів, загалом динамічних та інтенсивний перебіг подій відповідає суті віртуозного оптимістичного фіналу, який завершується грандіозною Кодою на тематизмі І частини — темі Землі.

Окремо варто зупинитися на трактуванні скрипки у цьому концерті, у партії якої Ма Сіцонг з істинно концертною екстравертивністю демонструє віртуозні прийоми, серед яких особливо виділяються розмаїття складних пасажів як прозоро-пентатонного (арпеджіо brilliante), так і густо хроматизованого типів, рясна акордова техніка, складні бурдони та не менш вишукане поліфончне двоголосся, вигадливі орнаментально-фігуративні прийоми, штрихова вибагливість тощо. Скрипка, виступаючи у блискучій віртуозній манері, на рівні співдіючи з оркестром, демонструє і тонку ліричну природу інструменту. Тут особливої барви і характерності надають ковзні глісандо, апподжіатури, піпа-ефекти, остінатні і рухомі бурдони, флажолетно-флейтові імітації, словом — весь багатий арсенал новітніх засобів, які Ма Сіцонг активно переймав у народних інструменталістів, що надає свіжого, оргінального саме китайського звучання європейській скрипці.

Працюючи в добре відомому та розвиненому уже впродовж кількох століть жанрі академічної музики – інструментального концерту, авторові вдалося поєднати природу китайської народної музики з європейськими принципами, які, проте, підлягли значній модифікації під впливом національного музичного мислення, адже китайська народна музика не поділяє тих самих концепційно-філософських музичних засад, властивих окцидентальній культурі. Тому музичний аналіз творчості композитора вимагає розгляду з бінарної позиції, яка б

враховувала і була спрямована на два рівнозначні парадигматичні вектори, що репрезентують усвідомлення і китайських, і західних методик, а також визначення рівня їх взаємопропорційних співвідношень, що уможливить більш збалансоване розуміння композиційних засад Ма Сіцонга в цілому.

3.2. Особливості еміграційного Концерту для 2-х скрипок з оркестром

Освоєння нових жанрів у китайській скрипковій музиці триває впродовж цілого XX ст.. Так, будучи творцем першого сольного скрипкового концерту в Китаї, Ма Сіцонг звертається до нового жанру — концерту для двох скрипок з оркестром, який стає першим твором подібного типу в китайській музиці, хоч і написаний в еміграції майже сорок років поспіль після створення першого. Будучи в зеніті слави, перейшовши неймовірно карколомні життєві випробування, опинившись у еміграції, Ма Сіцонг у 1983 р. (за три роки до смерті) створює одну з наймонументальніших скрипкових композицій, яка стає в черговий раз піонером даного жанру в китайській музиці.

Даний жанр у світовій музиці не набрав великого поширення, хоч отримав своє знакове втілення у шедеврі Й. С. Баха — концерті ре-мінор для 2-х скрипок з оркестром. В добу бароко до нього зверталися чимало композиторів (Дж. Саммартіні, Ф. Манфредіні, А. Вівальді, Г. Ф. Телєман, Ж. Аллард), причому трактуючи цей тип дубль-концерту і у якості концертного дуету, і часто у жанрі симфонії-кончертанте з двома солюючими скрипками. Доволі значне число творів цього типу виникає у творчості представників мангаймської школи (К. Каннабіх, К. Штаміц, Й. Калівода, Й. Рейха). Симфонія-кончертанте для двох солюючих скрипок є у В.-А.Моцарта (Concerte für die Violine mit Orchester, Bd.1, № 9), Л. Боккеріні, Ш. Данкля, Дж. Віотті, Л. Шпора та ін.. У XX ст. найбільш примітним концертним твором для 2-х скрипок з оркестром стали Концертний дует Б. Мартіну, Поема № 6 “Amitié” (“Дружба”) для 2-х скрипок з оркестром op.26 Е. Ізаї, “Концерт в старовинному стилі” М. Регера. Часто дані композиції створювалися на замовлення для спільного концерту виконавців. Так, великим успіхом користувався подвійний концерт американського композитора М.

Арнольда, який був написаний для Єгуді Менухіна і його учня — видатного скрипаля українського походження — Альберто Лисого для виступу на Батському фестивалі 1962 року. У сучасній музиці, для якої є характерною особлива пристрасть до експериментарства, в тім — у жанрі подвійного скрипкового концерту виділяються композиції Г. Холста (1951), Р. Дюбуа (1979), М. Терніч (2017), В. Фунг (2019), яка поєднує принципи звучання балійського гамелану з необароковими рисами. Показовим є у плані необарових тенденцій Concerto grosso №1 А. Шнітке чи знакова Tabula Rasa Арво Пярта для 2-х скрипок, підготовленного фортепіано і струнного оркестру. Проте, найбільш наближеним до ідей Ма Сіцонга можна назвати подвійний концерт корейського композитора Юн Ісанга, який зазнав важких тюремних поневірянь та стараннями світової громадськості був визволений і емігрував до Німеччини [210]. Широко розгорнена кампанія у США 1969 р. за визволення цього композитора була такою ж активною як і та, що стосувалася реабілітації Ма Сіцонга.

В контексті створення кількох композицій дуетного плану варто згадати про рідного молодшого брата композитора Ма Сіхона, який ще дитиною емігрував до США, де став одним з найпримітніших скрипалів китайської діаспори. Ймовірно, зустріч з братом після довгої розлуки і митарств, викликала можливість створення цього діалогічного симфонічного полотна, яке вирізняється особливою віртуозністю та складною ідейно-драматургічною концепцією.

Ма Сіцонг, звертаючись до нового жанру, зберігає і вироблені впродовж життєвого шляху стильові пріорітети, виявляючи при тім зовсім нові грані композиторського почерку. Концерт для 2-х скрипок з оркестром, написаний в американський період, пронизаний почуттям ностальгії, хоч зберігає загальний оптативний модус цілого, оскільки в ньому представлене колосальне розмаїття мікротем-інтонацій національної природи, які відтворюють в цілому калейдоскопічний перебіг найрізноманітніших звукообразів, створюючи розлогу епічну картину “далекої недосяжної Батьківщини”. Діалогічність у співвідношенні паритетних голосів двох скрипок підсилюється і оркестральними барвами, і драматургічною значимістю оркестрової партії, яка виступає у

рівноправній симфонічній якості. Напірне та сповнене драматичної сили Allegro risoluto, в якому автор намагається охопити буремний перебіг власних життєвих подій, нерозривно зв'язаних з історією рідної країни, змінюється феноменальної краси звукописним Andantino, вивершуючись, з одного боку об'єктивно рішучим, з іншого – сугестивно суб'єктивним фінальним Allegro. Симфонічний розмах цієї наймасштабнішої серед скрипкових полотен композиції виводить твір у лірико-психологічний, медитативний тип концерту-діалогу, не позбавляючись широкозакроєних рис своєрідної епічності [217, С.114]. Також необхідно згадати, що у концертному репертуарі Ма був подвійний концерт Баха, який він виконував зі своїми кращими учнями. Асоціативне поле цього твору надзвичайно широке, адже уможливлює різні типи міжособистісного спілкування у монологічній, діалогічний та полілогічній якості.

Традиційно зберігаючи обриси сонатної форми у першій частині, Ма Сіцонг, розбудовує багатопланове, концепційно напружене полотно. Тут, на відміну від характерної калейдоскопічної картинності чи сюїтного типу рапсодичності на перший план виходить гостродраматична конфліктність лірико-психологічного плану, що зближає Ма Сіцонга до симфонізму Л. Ван Бетховена, більше - П. Чайковського. Про це говорить одна з лейтінтонацій твору, що уподібнюється загрозливим ударам долі — акордова фігура (ритм теми долі з 5 Бетховена зі здрібненою першою долею та утримана на одному звуці), яка протиставляється початковому наспівному мотиву. Така двокомпонентність, внутрішня конфліктність Г.П. в конценрованому викладі говорить про глибинну внутрішню драму людини, яка веде діалог зі собою, зі своїм щасливим і трагічним минулим, з далекою батьківщиною, з безпосереднім невтішним становищем (Ма надзвичайно важко переживав еміграцію). За словами Квіан Ренканга - "це перший подібний твір в китайській музиці, який представляє розмову людини зі своєю тінню" [273, С.12]. Прихований конфлікт покривається кількома драматургічними лініями, що виражають неймовірну ностальгійну лірику, яка постає крізь призму дуалізму життя, осмислення якого приходить в останні роки життя. Звідси - відчуття певної відстороненості, рефлективності, алюзій і згадок,

що зринають з пам’яті митця. Складні ретяги дуальних поліплощинних ліній, що виявляються і в тональному плані: основними тонікальними вісями стають G-dur і F-dur (остання — тональність першого концерту, який неначе зоріє через океан), адже лише духовним взором можна доторкнутися до недосяжної китайської землі. Діалог між солюючими скрипками та оркестром, внутрішній діалог між двома солістами ведеться дещо приглушено, затамовано, немов довірлива розмова з вірною супутницею життя, концертмейстером-піаністкою Ван Мулі - дружиною чи між дуже близькими людьми.

У двох експозиціях автор обігрує головні лейтінтонації: (1) наспівно-сподвижну (струнні), (2) фанфарно-остінатну (+мідні з литаврами), (3) монологічно-сумовиту (струнні), яка стає відповіддю до двох попередніх та (4) інтонації взаємообернених малосекундових зітхань і прохань (струнні + дерев’яні), на базі яких з’являється (5) моторно-механістична тема 16-х, що репетитивно обігрує висхідні та низхідні ч.4, м.3 і в.2 (скрипки). Оркестрова експозиція Allegro risoluto відразу демонструє доволі інтенсивне зіткнення цих головних ідей, яке на вододілах форми доповнюється ще одним яскравим лейтзнаком — (6) низхідним тремолюючим кластерним акордовим гліссандо, яке загрозливо шарудить на *p*, сповзаючи до коливних дисонансних співзвуч (струнні + фаготи з валторнами, що відлунюють малосекундовим мікрохоралом - (7). На цьому тлі дві солюючі скрипки починають другу експозицію, проводячи в спочатку в унісон попередній матеріал, згодом переймаючи основні мотиви та діалогізуючи з оркестром. Зазначимо, що тут автор не акцентує на цитатному матеріалі, тобто китайська музична мова не пряма, а більш опосередкована за рахунок окремих інтонем, наприклад, пентатонні мотиви з лідійським cis (IV підвищеним), підкреслюють впевнений активний діалог, немов розповідь про життя — згадки з дитинства і молодості. Чималий емоційний напір вирішується компактними мікротемами, що надає певної калейдоскопічності, кінематографічного ефекту досить швидкої зміни кадрів. При цьому спостерігається тотальна розробковість, адже кожне лейт-зерно підлягає щоразу новим видозмінам. Свідченням цьому є розділ Precedente (у ц.60 відбувається

зміна метрики з 4/4 на 9/8), де автор пропонує складний, в стилі річеркару, хроматично заплутаний канон, який ведуть, блукаючи дисонансними сполуками, солюючі скрипки, приводячи розвиток до Побічної партії (НП № 27а).

Ця емоційно підкреслена тема, яку можна трактувати як своєрідне аріозо ерху з плавними широкими верхніми аподжіатурами та низхідними хроматизмами, трелями, пульсуючими зонами тріольного схвильованого руху відтворює власне стан ностальгії, суму, непевності який підкреслюють міноро-мажорні коливання. У дуеті солюючих скрипок — складні переплетення з кратним збільшенням мелодичних ліній за рахунок прихованої поліфонії, а виразним ефектом стають ремінісценсії хоралу та шарудіння струнних. Назагал, всуціль динамічні видозміни музичного матеріалу створюють враження потоку подій, захоплюючи не лише експозиційну зону, але й розробку та репризу.

Окремої уваги заслуговує і сольно-дуетна каденція, яку автор розміщує перед маршово-войовничою кодою 1 частини, де на постійному пришвидшенні та зростанні гучності в супроводі фанфарних окликів та барабанного дробу проходить мілітарна тема quasi marziale. Передуючи військовому маршеві, в Каденції (allero ad libitum) еліміновано не лише віртуозно-пасажні елементи, але і гнучкі хроматизовані канонічні імітації-діалоги подвійними нотами між двома скрипками, які то зливаються в однотипному русі, то ведуть окремі паритетні лінії, роздумуючи над різними лейттемами твору, виводячи індивідуальні варіанти їх прочитань, відходячи в далеку тональну сферу ges-moll. Гіпер-віртуозними хроматизованими пасажами дві солюючі скрипки супроводжують маршову туттійну коду, яка стає продовженням енергетичного накалу, який починається в оркестрі ще з розробки, нагнітаючи у репризі жорсткий напористий характер проведення тем.

Лірико-пейзажне Intermezzo (Andantino) — друга частина концерту — вкотре демонструє тонку імпресіоністичну звукописну манеру Ма Сіцонга. В основі її 3-х фазної драматургічної конструкції - безупинний перебіг швидкоплинних вражень, настроєвих зарисовок, картин природи. Проте, характерний відсторонений флєр, димка (переважає тиха динаміка, делікатні

штрихи, прозора оркестровка камерного плану) створює враження не лише візуальної, але й психологічної перспективи. Головними засобами тут стануть інтонаційно-варіативні обігрування, остінатність утриманих органних пунктів, просторово-фактурних та тембрально-колористичних вирішень, звукозображальні імітації голосів природи (особливо віртуозними стануть епізоди пташиних щебетань, переливів хвиль води тощо). Ведучи неспішний діалог, сольний дует утримуватиме і екзистенційно-індивідуалізоване начало, і підключатиметься в загальну картину пейзажистики, то поглинаючись, то знову виринаючи з неї, що в загальній сумі надає цілому враження віддалення і наближення не лише атмосферно-ландшафтного виміру, але й плані витонченої емоційно-психологічної нюансировки. Це лише відгомони звучань рідного краю, про що говорить далекий дзвін, який символічно вібруючи, звучить на дуже делікатному фоні шелестіння-шепотіння оркестру. Багатство виразових засобів скрипкової техніки в цій частині особливо щедре, а октавні відлуння мелодичних ліній у партіях солюючих скрипок на фоні хоральних мелодизованих акордів та низхідні секвентні побудови, щемні ліричні, пронизані пісенністю моменти ще більшк підкреслюють ностальгічні почуття. Так, завджи яскраво пульсуюча природовідповідна пейзажистика Ма Сіцонга набирає рис елегійно-трагічної, медитативно-споглядальної рефлексії, своєрідної проекції не лише вглиб простору, а й на віддаль часу.

Порожніми квінтами, неначе звучанням народної ерху з переходом в бурдонний квінтовий бас, починає третю частину Allegro перша скрипка-соло, на фоні якої друга скрипка здалеку на *pp* викладає синкоповану танцювальну тему, яку змінює оркестровий пейзаж (педалі хоральних акордів у струнних і валторн). Звертаючись до улюбленої форми багатофазової політемної форми рондо-сонати, композитор розбудовує цікавий та оригінальний фінал. Так, мікротеми поспівок-примітивів (відчутна наївна семантика простих грайливих танцювальних рухів, дитячих ігор, забавлянок чи примовлянь), які експонуються то солістами, то оркестром повертаючи розвиток з філософсько-медитативного споглядання в калейдоскопічну динаміку руху. Ефекти притупувань-плескань елементарних

ритмоформул, репетитивних остінатних пульсуючих фрагментів, перегукувань-перепирань між солістами, оркестровими групами чи soli й тутті, динамічних дражнилок, канонічних доганялок, несподіваних зупинок, змін метрики тощо — все це працює на передачу процесу яскравої дитячо-юнацької гри, все нові етапи оголошує порожніми квінтами перша скрипка. Розмаїття простих і орнаментально удекорованих бурдонів, флажолетів, піпа-ефектів (дріботіння різними пальцями на одному звуці pizzicato), варіантів евристично комбінованих ритмоформул та штрихової винахідливості виказує безперечну висотехнічну майстерність Ма Сіцонга в плані скрипкового виконавства.

Друга каденція (ц.290) відзначається ще більшою віртуозністю. Четвертий раз перша скрипка оголошує низхідним ходом по чистих квінтах [a-e][d-a][g-d] новий раунд гри, який тепер проводитиметься між двома солістами, експонуючи не лише вправність у м’язевій силі руху та вигадливості фігур, а на рівні злитно-роздільного звучання, яке передає укрупненими мазками (рух октавами та паралельними інтервалами різної величини + акордами з урахуванням прихованих поліфонічних підголосків) оркестральність звучання двох інструментів. Приймаючи безпосередню участь в трьох довготривалих фазах складних ігор-змагань, дана каденція (вчуваються і елементи тем I і II частин) є радше відголоском-підсумком після виснажливого фіналу.

Завершує полотно Кода Allegretto (ц. 345) на 3/8, яка продовжує попередню лінію — вітаїстично-оптимістичного спрямування, що втілює мрії та беззаперечну віру в життя композитора. Простий дитячий танцювальний 4-тактовий мотив з прикінцевою синкопою — ясний і радісний, розкручується немов енергетична пружина у партії солюючих скрипок, довкола яких (дійсно, створюється враження танцювального кола, всередині якого віртуозні солісти демонструють свою майстерність) — оркестр створює підтримуючу функцію, заохочуючи змагунів, реагуючи на нові тури, вторячи їм, надихаючи до нових звершень. Так, Ма Сіцонг, хоч і сповна відчув і передав у цьому діалогічно-полілогічному концерті свої ностальгійні незагоєні почуття, все ж апеляція до життєтворчих основ буття, універсалій людства дозволяє віднести це

монументальне скрипкове полотно до кращих здобутків китайської музики як внеску в світову скарбницю звукового мистецтва.

Ця композиція ще в більшій мірі виявляє тенденцію до національної самоідентифікації митця в умовах еміграції. Адже, сповідуючи ідеї етноцентризму, Ма Сіцонг репрезентує феномен китайської скрипки, яка стала виразником національного музичного стилю у світовій культурі, а розглядаючи національний стиль "як типологізовану закономірність мислення, центральним системоутворюючим елементом якого є національна музична мова", за О. Козаренком, який визначає останню, як характерну невербальну знакову систему, "що забезпечує фіксацію–збереження–відтворення– передання (у синхронному і діахронному вимірах) суттєвої для етносу емоційно–образної інформації специфічно-музичними засобами" [98, С.56-57], входячи у величну поліфонію процесів світової культури.

Висновки до третього розділу

Засвоєння європейських жанрів рондо і сонати у скрипковій музиці Ма Сіцонга позначені новими специфічними для східного ментального бачення рисами. Особливо яскраво проступає у цих творах експериментаторське начало, що проявилося в діаспорних композиціях. Порівняно з ранніми рондо (в основі яких — народні елементи), написаними в Китаї – два пізні, а також сонати засвідчують нові тенденції, пов'язані з трагічним еміграційним світовідчуттям автора, який відходить від стислого фольклоризму, ґравітуючи до експресіоністичних, урбаністичних тенденцій, подекуди вестернізації. Спостерігається оперування сучасними композиторськими техніками: серійністю, атоналізмом, метро-ритмічною комбінаторикою, сонористикою, застосуванням лінеарних поліфонічних прийомів тощо. Переосмислюється імпресіоністична площина, яка переходить у сферу суґестивно-станового рефлексивного концептуалізму, посилення філософського споглядання, які протиставляються інтенсивам механістично-урбаністичних елементів, що підкреслює трагедійність, антиномічність останнього періоду творчості та дозволяє на базі даних жанрів простежити суттєві видозміни композиторського мислення, пов'язані з

материковим та діаспорним типами звуковідчуття.

Розглядаючи жанр концерту у творчості Ма Сіцонга слід зазначити, що два твори: Концерт F-dur і Концерт для 2-х скрипок G-dur з оркестром є першими зразками даних жанрів у китайській скрипковій музиці. У Концерті F-dur проявляється органічне взаємопроникнення національних китайських та європейських традицій, симбіоз яких творить оригінальне музичне полотно. При загальних обрисах та дотриманні концепту концертності Ма Сіцонг вільно трактує форму твору на кількох рівнях. Характерна багатотемність, множинність образно-тематичних лейтмотивів надає цілому характеру рапсодичної поемності, в якій присутні риси рондальності, поєднані з варіаційними методами. Симфонічний розмах еміграційного концерту для 2-х скрипок з оркестром - наймасштабнішої серед скрипкових полотен композицій Ма Сіцонга, переводить жанр у лірико-психологічний, медитативний тип концерту-діалогу, не позбавляючись широкозакроєних рис епічності. Ця композиція ще в більшій мірі виявляє тенденцію до національної самоідентифікації митця в умовах еміграції. Преваляція національних джерел в поєданні з європейськими тенденціями жанру сольного концерту створили прецедент до появи даного жанрового різновиду у китайській академічній музичній культурі, своєрідність якого не залишає жодних сумнівів у власній самоцінності та оригінальності.

РОЗДІЛ 4. СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ СКРИПКОВОЇ ТВОРЧОСТІ МА СІЦОНГА В КОНТЕКСТІ ДІАЛОГУ НАЦІОЦЕНТРИСТСЬКИХ ТА ПОЛІКУЛЬТУРНИХ ВЕКТОРІВ

4.1. Кореспондування стилетворчих засад митця з художньо-естетичними напрямками та композиторськими техніками XX ст.

Сформувавшись в національних традиціях у прогресивній та освіченій родині високих посадовців Китаю, Ма Сіцонг з дитинства був ознайомлений і зі зразками західної культури (вдома грали на фісгармонії, на патефоні слухали платівки з європейською музикою). Потрапивши у Францію, Ма поринає в бурхливе мистецьке життя першої третини XX-го століття. Навчається у професора скрипки Пауля Обберсдорфера (учень школи Марсіка, перша скрипка Grand Opera, близький друг М. Равеля), а також займається в класі єврейсько-турецького композитора Янко Бінненбаума, який дав молодому китайцеві ґрунтовну базу композиторської техніки, особливо прививаючи любов до давньої поліфонії, зокрема, Й. С. Баха. Разом з тим багатообіцяючий музикант захоплюється творчістю К. Дебюссі, яку детально вивчає. Свого роду потрясінням стала для Ма і “Весна священна” І. Стравинського, яку він почув в Парижі. Будучи докладно ознайомленим з західноєвропейською музикою та виконуюючи як скрипаль твори А. Вівальді, Й. С. Баха, В.-А. Моцарта, Н. Паганіні, Г. Венявського, П. Чайковського, П. Сарасате, К. Сен-Санса, а також своїх сучасників — М. Равеля, Ф. Крейслера, Б. Бартока, С. Прокоф’єва, Ма Сіцонг виробляє власний композиторський стиль, в якому поєднує європейські елементи з рідною китайською музикою. Цікаво, що на початку своєї композиторської діяльності в Китаї він зазнає критики щодо захоплення європейською музикою та складності музичної мови. Проте, високого художнього смаку, вимогливості та професіоналізму, прогресивності Ма не позбудеться, сповідуючи високо-етичні мистецькі ідеали. Твори Ма Сіцонга відзначаються яскравою художньою образністю та новими рисами, співвідносними з музикою XX ст.. Про свої захоплення К. Дебюссі, І. Стравинським, Б. Бартоком, С. Прокоф’євим та іншими митцями композитор підкреслював у своїй

“Автобіографії”, праці “Мій композиторський досвід”, виступах, тощо [259]. Зазначимо, що в Європі навчалися також композитори Тян Сяолінь (1912-1949) і Сан Тун (1923-2011), які активно засвоювали авангардові техніки і намагалися їх впроваджувати, зберігаючи при опору на китайську традиційну культуру, звертаючись до образів рідної історії[43].

Майже всі дослідники підкреслюють наближення до французької школи імпресіоністів, представником якої і був композитор, виявляючи прагнення до ясної, відточеної форми, прозорої звукописної фактури і витонченості образного змісту. Все це в поєднанні з традиційною для китайської музики пентатонікою, що породжує за рахунок фактично п’яти тонікальних центрів багатство тональних інваріантів, які викликають своєрідне колористичне ладове блимання, нагадує про стиль французьких імпресіоністів. Паралелі з творчістю К. Дебюссі і М. Равеля виникають у “Колисковій” , яка визнана першим професійним китайським твором для скрипки, де гра світлотінями спостерігається в гронах делікатних акордових комплексів, нанизуванням кластерних поліакордів, ладовою мінливістю. Ця п’єса незвичайної краси і вишуканості написана на тему маминої колискової, оправлена у м’ягкі та барвисті гармонії, виказує шляхетну композиторську манеру митця, яку й почерпнув у французьких імпресіоністів. “Пастораль” Ма Сіцонга єднає і характерні європейські риси пасторальності, а специфічний колорит досягається ладо-інтонаційними та мелодико-ритмічними особливостями китайського народно-пісенного контенту в поєднанні з агогічною нюансировкою (рясні трелі, аподжіатурні форшлаги, паралелізми). Загалом ясний і погідний характер цієї мікро-сюїти, зітканої з невеличких колоритних фрагментів, дозволяє зарахувати її до взірців імпресіоністичного звукопису, однак, викликаного власне китайською пейзажистикою. Зазначимо, що паралельно композитор працював над дивовижно вишуканим у плані виразових засобів вокальним циклом на слова китайського символіста Го Моруо “Після дощу”: шість пісень на слова Го Моруо” (雨后集 After The Rain (Six Songs, words by Guo Moruo).

Незвичайно цікавим у плані специфічної концептообразної сфери є “Танець

[43]«Церемоніальна музика для конфуціанського храму»《孔庙大晟乐章, 1939》Цзяна Веньє (1939), натхненна ідеями Конфуція та музикою двірцевих ритуалів [70, С.10]

ліхтарів Дракона”, який передає перебіг одного з найважливіших релігійних обрядів китайців. Ця віртуозна концертна п’єса чи не найяскравіша серед творів Ма Сіцонга. Звукозображальні ефекти, пластика руху Дракона з яким танцюють дужі мужі, що імітують занурення і виринання, піднімають важке багатометрове тіло божества на високу гору, символізуючи запоруку щастя в Новому році. Всередині Дракона, зробленого з кольорових паперів чи квітів палають ліхтарі, осяваючи зсередини божество, решта ж — освітлюють його шлях. Великий середній розділ рапсодичного плану Meno mosso є перебігом імпресіоністичних вражень від власне самих драконових вогняних ліхтариків. Розкішна звукописна картина розгортається перед слухачем, візуалізуючи сяючого різними кольорами дракона та від тисяч повітряних світел, які плавно здіймаються в небо.

Не менш яскраву пейзажистику зустрічаємо у скрипкових сюїтах, фрагментах рондо. Поєднання наспівності та звукописної акварельності за рахунок ладо-гармонічних барв характеризує одну з найвідоміших композицій митця - “Ностальгію”. Цей твір приніс справжню народну славу Ма Сіцонгу, адже у ньому поєднана розповідь про тугу за далекою вітчизною у чудовому звукописному, майже візуально зримому пейзажі рідної землі, любов і пієтет до якої композитор проніс крізь все життя. Тему природи можна назвати одним з мегатекстів картини світу митця. Навіть у далекій Америці, Ма Сіцонг вилиє свої почуття у неймовірної краси та досконалості повільній частині Adagietto величного Концерту для 2-х скрипок з оркестром, в якій превалюватиме уже рефлективно-споглядальний тип подачі музичного матеріалу, що тяжіє до медитативного типу висловлювання, огорненого димкою згадок, візій, мрій про недосяжну батьківщину.

Часто ладо-тональні акварельні “розмитості” реалізуються за рахунок лінеарних поєднань фактурних площин. Тонка символістчо-імпресіоністична манера звукопису вирізняє п’єсу “Очерет” з Амей-сюїти. Рух рівномірними половинками паралельним двоголоссям в басу та коливання-відлуння у правій руці створюють фактурно-просторову звукову картину очеретяної музики, яку виповнює ніжними флажолетами партія скрипки, яка намагається зімітувати один

з природніх музичних інструментів — очерет. Ймовірно, що це для Ма Сіцонга був перегук з дебюссівським “Сірінксом”, проте, вирішує композитор даний образ дискретними мінімалістичними засобами, ґравітуюючи до символізму.

У творчості композитора спростерігаються і символістичні риси, які проявилися особливо в пізньому періоді. Найяскравішим зразком можна вважати сповнену складних психологічних перебігів Сонату для 2-х скрипок solo, яка перегукується з подібним твором Е. Ізаї [271]. Глибоко символістичними ідеями пронизана п’єса з Амей-сюїти “Сонце-Місяць”, написана під впливом сакраментального озера у високогір’ї Тайваню, яке славиться своїми чудодійними властивостями та огорнене містичними легендами. Відштовхуючись від всесвітньовідомого “Місячного сяйва” К. Дебюссі з “Бергамаської сюїти”, яке стало по-суті революційим кроком у музичній пейзажистиці та загалом новим імпресіоністично-символістичним розумінням природи, перед Ма Сіцонгом постало ще складніше завдання: з'єднати воєдино Сонце і Місяць, так як вони поєдналися у світобудовній системі Тайваню, уособленням чого і стала назва унікальної краси озера. І якщо люди приходять до цієї священної води за умиротворенням, то після пережитих потрясінь, ймовірно і для Ма Сіцонга воно стало рятівним у реабілітації та відновленні психічно-душевної рівноваги після пережитого в концтаборі. Символістичні елементи знаходимо і в раніших композиціях, зокрема, в Тібет-сюїті при зображенні величного ламаїстського храму, де композитор задіює імітації буддійських релігійних інструментів (труб, ударних і дзвонів), молитовних співів, промовляння мантр тощо, творячи глибоку змислово-філософську картину вражень від високогірного монастиря. Оперування темами-символами спостерігається у останньому американському Рондо №4, де поспівка “Щедрика” М.Леонтовича постає як символ інонаціональної чужинецької культури, в якій змушений був перебувати Ма Сіцонг, (ця тема зустрічається і у 2-частинній еміграційній Сонаті №3). Не менш символістичними (на межі мінімалізму) виступають такі п’єси з тайванських сюїт як “Самота”, “Офіра”, “Очерет”, “Викликання духів”.

Та особливо відчутними у Ма Сіцонга є неофольклористичні тенденції, що

виходить з базисних опор, переосмислення і способах опрацювання національних первістків. Захоплення творчістю Б. Бартока, яке виказував сам композитор, співзвучність ідей щодо трактування фольклору у академічній сучасній музиці дуже яскраво виступають у скрипкових творах Ма Сіцонга (подібний підхід до народних джерел є і в українських композиторів: В. Барвінського, М. Колесси, М. Скорика). Наприклад, бартоківська “бомбастика” (термін В. Барвінського) і чіткий ритмічний пульс на 6/8 у партії фортепіано співвідносяться з такими ж, неначе вигостреними, лапідарно-точними фразами скрипки, в партії якої переважають чіткі, рубані інтонації, октави, різкі динамічні контрасти, покликані відтворити картину бою у “Танці з мечами” (фінал Тибет-сюїти). Віртуозна галерея бойових поз і вмінь розкривається у темпі presto, змінюючи, немов кадри з кінофільму один етап бою за іншим (тут однозначно відчутний вплив кіномузики, створеної Ма Сіцонгом напередодні скрипкової сюїти). Цікаво, що у партії скрипки перемежовуються і звукозображальні (імітації бойових кличів, помахів мечів, що передаються узагальненими інтонаціями — найрізноманітнішими варіантами гармонічних та мелодичних октав) і суто танцювальні — на мелодичні поспівки вокально-інструментальної традиції. Подібні ефекти зустрічаються в багатьох скрипкових творах композитора, особливо у фінальних частинах концертів, а також у п’єсах “Гірська пісня”, “Весняний танець”. Скрипкові сюїти зі сфокусованою географічно-локальною програмністю теж виказують яскраві риси неофольклоризму. І якщо в “Ностальгії” з “Монгольської сюїти” переважає дух імпресіоністично-медитативної лірики, то у її фіналі - “Танець на межі” (“Степовий танець”) інтенсивно відчутне бартоківське начало. До цієї яскравої неофольклорної сфери відноситься і “Танець людей з гір” (Амей-сюїта), “Бойовий танець” (Гаошан-сюїта). При цьому спростерігається оновлення скрипкових виконавсько-виразових прийомів, адже, Ма Сіцонг, подібно до Бартока надзвичайно інтенсивно імітує та впроваджує елементи гри на народних інструментах чи навіть наслідує звучання цілих народних капел, збагачуючи свої твори і сонорними ефектами (див. Розділ 4.3.).

Дані твори кореспондують і з фовізмом. Дикі первісні танці, заклинання,

зображення світу духів в примітивних тайванських сюїтах апелюють до тенденцій наївно-примітивного мистецтва, що стало характерним для музики останньої третини XX ст., виступаючи в авангарді пошуків не лише нових виразових засобів та технічних можливостей інструменту, але й долучаються до нових естетично-мистецьких світових течій. Впроваджений І. Стравінським у “Весні священній” вектор до первісної архаїки відкрив небувалі можливості для оновлення академічної музики, яка крізь призму фольклоризму (речником якого став у XX ст. Б. Барток), моделювався у зверненні до різних культур, в тім — Ма Сіцонгу належить один з перших поглядів китайського композитора засобами скрипкової музики на звуковий світ Суйюаню, Тибету, Тайваню, Сінцзяну та інших етнічних груп далекосхідного регіону. Такі тенденції виявляли провідні митці кінця XX ст. - Дж. Крамб, Е. Картер, О. Мессіан, Т. Такеміцу та багато інших представників поставангардного періоду. Найбільш яскравими у плані неоархаїчних та фовістичних пошуків є тайванські сюїти. Спроба охопити філософсько-релігійний концепт аборигенів Тайваню, концентруючи його вихідні позиції у невеликих скрипкових мініатюрах — завдання дуже нелегке. Варто згадати, що ритуально-містичні образи зустрічалися на сторінках творчості Ма Сіцонга, зокрема, у скрипковій музиці — це окремі п'єси обрядово-релігійного характеру “Танець Доброго Врожаю”, “Танець ліхтарів Дракона”, особливо яскравою в цьому плані постає Тибет-сюїта з її середньою частиною - “Буддійський храм” і фінальним “Танцем з мечами”, де відтворюється початок буддійської містерії Цам з демонстрацією бойових мистецтв конг-фу. Звичайно, що композитора приваблювала неординарна і унікальна колористика звукової аури цих обрядів. У орієнтальному ракурсі апробацією даних тем особливо переймалися представники французької школи, а зображення ритуального Сходу стало однією з імалогем (образних векторів) в багатьох творах західних композиторів, тобто, ці ідеї Ма Сіцонг міг почерпнути ще з Європи, зокрема, і від К. Дебюссі чи таїтянських малярських образів В. Гогена. Дане образно-тематичне коло значно розширилося і набрало нових значень у музиці другої половини XX ст., коли все більший інтерес почали викликати локальні та маловідомі культури

аборигенних племен, віддалених від західно-цивілізаційних уніфікованих нормативів. В поле зору композиторів потрапляють країни Південної Америки (речницею їх самобутності стала славнозвісна Іма Сумак), Африки, Австралії, Океанії, звукові світи яких є новою, свіжою, неповторною у своїй первинній красі та світоглядному універсалізмі барвою на магістралях світової музичної культури (наприклад, “Турангалілла” О.Мессіана). Так, Ма Сіцонг постає в авангарді цих пошуків, а його звернення до музики аборигенів Тайваню є чи не першим зразком освоєння цієї культури академічним музичним мистецтвом, зокрема, скрипковим.

Одним з яскравих прикладів є “Викликання духів” з Гаошань-сюїти. Це доволі втаємничений обряд тайванських аборигенів є однією з суттєвих сторін їх світогляду, а культ предків та духів (за О. Фрезером та А. Тойнбі) був поширений фактично по всій землі впродовж існування людства. І якщо у “Офірі” можна присутня певна об'єктивізація, то “Викликання духів” безпосередньо пов'язане з такими суб'єктивно-індивідуальними явищами як шаманістичний містичний транс тощо. Так інструмент набирає нових досі невідомих якостей. Ось як про це пише Мінг-Джінг Чіу: “Хоча Ма Сіцонг не вказує на специфічні штрихи і не дає окремої локальної характеристики чи оцінок стосовно виконавських прийомів, я пропоную скрипалю грати граціозні нотки як флажолети на струні “А”, адже увага до цього звуку може відображати шанування аборигенів до своїх предків та духів землі. Стрій п'єси та її фактурне вирішення підказують, що це може бути відтворення розмови аборигенів і духів їх шанованих предків”, - пише дослідник, продовжуючи: “Варто додати, що обрані композитором типи інтервалів допомагають зобразити розмову між земним та царством духів, і щоб викликати серйозне, благочестиве ставлення, відповідне жертві, виконавці повинні грати не надто еспресивно” [267, С. 53]. Отож, в даній п'єсі скрипка наділяється сонорними якостями не лише пов'язаними з імітацією тих чи інших тембральних значень інструментального виміру, але покликана відтворити емоційно-образну шкалу архаїчного магічно-ритуального шаманського співу, за Мінг-Джінг Чіу — передавати діалог між людьми та містичними духами.

Не оминув Ма Сіцонг інших провідних тенденцій XX ст., зокрема, урбанізму,

представниками якого були його сучасники під час навчання в Парижі - французькі композитори групи “Шести”. Безперечний вплив у цьому ракурсі мав на композитора і С. Прокоф’єв, твори для скрипки якого Ма Сіцонг виконував з Гаррі Рудим (на жаль дві перші “прокоф’євські” Скрипкові сонати Ма Сіцонга не збереглися). Ґравітація до тенденцій “нової простоти” (П. Хіндеміт) виявляється, зокрема, у використанні побутових елементів популярних масових патріотичних чи новорічних святкових, дитячих пісень тощо. Загалом, композитор активно використовує даний елемент, будучи одним з авторів численних популярних маршів, патріотичних масових хорів і пісень, інтонаційний та ритмічний стрій яких відчувається в дуже багатьох інструментальних творах: симфоніях, тріо і квартетах, фортепіанних циклах тощо. Тут доречними видаватимуться порівняння з творчістю Д. Кабалевського, І. Дунаєвського, М. Блантера. Ознаки “нової простоти” спостерігаються і у скрипкових композиціях. Так, у фіналі скрипкового Концерту F-dur однією з образних ліній стає сподвижницька маршова молодіжного характеру тема, яка виконує роль рефрену у рондальному типі форми, надаючи цілому оптимістичного характеру, юнацького запалу. “Молодіжними” можна назвати і два перші Рондо для скрипки і фортепіано, сповнених таким же вітаїстичним духом. Проте, у творах американського періоду, зокрема, у Рондо № 3-4, ІІ-й частині Сонати для скрипки і фортепіано №3, Сонаті для 2-х скрипок solo зустрічаються механістичні однотипні рухи, ритмічна остінатність та репетитивність. Однак, у цих творах примітивно-побутове межує вже з експресіоністичним началом.

Широкий спектр виконавського репертуару, з особливою увагою до творів Й. С. Баха, А. Вівальді, В.-А. Моцарта та менш віддаленої романтичної традиції XIX ст. безперечно залишив яскравий слід і у авторських концепціях композитора, інспіруючи Ма Сіцонга до прояву неокласичних тенденцій. Зазначимо, що з Янко Бінненбаумом ще в Парижі молодий композитор ґрунтовно вивчав творчість Баха і давніх поліфончних майстрів. Так, бахівська поліфонія особливо відчутна в каденціях концертів (хоч тематичні зерна матимуть яскраво китайське забарвлення, наприклад, сольний епізод з Розробки Концерту F-dur quasi Fantasia),

проте, прийоми прихованого багатоголосся, імітаційні зони, що наближаються до фугатних, засвідчують увагу автора до збереження традицій минулого. У пізніх сонатах, рондо, подвійному концерті перемежовуються і поліфонічне мислення європейського типу, і контрастний тип поліфонічної фактури, більш властивий для народного ансамблевого чи оркестрового виконавства. Подібно до європейської школи, поліфонічні “згустки” з’являтимуться у Ма Сіцонга у вирішальних драматично загострених фазах форми (переосмислення поліфонічних фугатних принципів у II ч. Сонати №3) або ж відповідатимуть рефлексивно-метитативним станам роздумів, моментам філософського осмислення, характерного для пізнього періоду творчості.

Трагічні життєві події та історичні катаклізми знайшли відбиток не лише у симфонічній чи у вокально-інструментальній творчості митця. Так, інтенсивними експресіоністичними рисами позначено чимало скрипкових композицій Ма Сіцонга. Атональні та дисонансні нагромадження у I частині Сонати №3, гострий драматизм Рондо № 3, підкреслений такими ж складними гармонічними перебігами, які виходять на межу дисонансно загостреної гармонічної мови у Рондо №4, головною концепційної ідеєю якого стає символ “замкненого” (ймовірно тюремного) кола. Не менш вражаючими є експресіонічні елементи у подвійному концерті, де атональні елементи стають свого роду “підсвіткою”, однією з вагомих ліній поліплощинної образно-тематичної вертикалі.

Тяжіння до мінімалістичних тенденцій також “працює” на користь експресіоністичного начала, яке Ма Сіцонг часто фокусує у концентрованій, доведеній до енергетичних згустків форми (тайванські сюїти), що викликає часткові аналогії з А. Веберном. Мислення новими категоріями було особливо показовим для еміграційного періоду. Під впливом американської школи (критики часто порівнювали Ма Сіцонга з Р. Беннетом) у скрипкову музику потрапляють не лише джазово-блюзові елементи, але відчутною стає певна вестернізація. Так, у якості емоційно-відвертого збудника виступає загрозливо-нав’язливий мотив “Щедрика” М.Леонтовича, який пронизує драстично-жорстке Рондо №4. Не позбавлена подібних “викличних” елементів II частина Сонати №3.

Та вцілому скрипкову творчість Ма Сіцонга у всій її різноманітності все ж варто розглядати під знаменником неоромантизму. Світлий, оптимістичний погляд на життя, композитор, не дивлячись на важкі виклики долі, проніс до останніх днів[44]. Захоплення романтичними скрипковими шедеврами Н. Паганіні, Ф. Мендельсона, П. Чайковського, ліричний дар композитора, життєствердна позиція ґравітують до неоромантичних тенденцій в музиці XX ст.. Не дивлячись на розмаїття стилевих інтенцій, що свідчать на користь автономії стилевого мислення, у творчості Ма Сіцонга превалює лірично-емоційна піднесеність, пієтет до рідної природи (“тема землі” I ч. Концерту F-dur, “тема гір” з Тибет-поеми, II частина подвійного Концерту), величезне захоплення багатством його традицій, а оптативний тонус увінчує чи не всі твори композитора. Так, концепційно життєствердними є всі чотири скрипкові сюїти композитора, юначим запалом і молодечою силою відзначаються його перші Рондо; захоплено романтизованим у ліричному ключі постає і перший концерт для скрипки з оркестром. Вершиною ж світоглядно-філософського світосприйняття Ма Сіцонга є монументальний концерт для 2-х скрипок з оркестром, у якому сфокусувалися провідні стилеві орієнтири композитора, демонструючи ідейно-образне багатство та канони естетичної краси, які сповідував композитор і у виконавській, і у композиторській творчості. Неоромантичний тонус, який Ма зберігає впродовж всього складного творчого шляху, виявляється у збереженні оптативного світосприйняття крізь призму витонченої лірики, що дозволяє навести аналогії з представниками різних національних шкіл — Б. Мартіну, Е. Вілла-Лобосом, В. Барвінським, С. Барбером, Р. Воан-Вільямсом, Д. Кабалевським, А. Ешпаєм [22].

При загально традиційному музичному мовленні (Ма Сіцонг спирається на широкий спектр велетенських традицій європейської та світової культури), спостерігається звернення автора до сучасних композиторських технік. Сонористичні ефекти пов’язані передусім з пошуками нових якостей звучання скрипки, які композитор намагається співвіднести з тембрально-виконавськими

[44]Виникають аналогії з В. Барвінським, який також переніс страшні удари долі (10 років заслання і спалення всіх нот), залишаючись сповідником вітаїстичної непереборної віри в життя, зберігаючи глибоку сердечність та лірико-романтичне світовідчуття.

принципами гри на китайському народному струнно-смичковому інструменті ерху (причому, апелюючи до різних видів цього багаточисленного сімейства), а також вцілому зі своєрідними звуковим китайським менталітетом. Адже націєтворче начало становить фундаментальну основу скрипкової музики Ма Сіцонга як представника китайської культури. Китайська музика впродовж кількох тисячоліть була самостійним явищем, зокрема, у аспектах естетики, строю, мелодичної інтонації, ладів, ритму, нотації вона мала свою систему, і поєднання її з європейською системою проходило складно. Разом з тим, знайомство з західною теорією музики як іншою системою знань про музичну мову проклало шляхи до зародження в китайській музиці композиторського мисления нової формації. Так, на основі пентатоніки (п’яти-тонікальності) та розвиненої модальної сітки її видозмін, а також гептатонних варіантів та їх поєднань спостерігаємо нові та неординарні вирішення. За рахунок нової системи опорних тонікальних ступенів і ладових тяжінь при введенні в багатоголосу фактуру створюються цікаві преценденти тональних та ладо-гармонічних співвідношень у європейській системі, яка таким чином розширює свої можливості: це акорди нетерцевої будови - секундо-квінтові (піпа-акорди), секундові терц- і кварт-акорди, пентатонні кластери; бі- та політональність (полімонодійне багатоголосся на основі поліладовості), розширена тональність, додекафонія, навіть атональність. Гармонічна мова композитора єднає ангемітоніку, безпівтонову пентатоніку, діатоніку і хроматику, що надає їй надзвичайної колористики і барвистості. Елементи ж “чужої” автентики у Тибет-поемі пронизані хроматизмами через півтонові ковзання, що є типовим для індійської музики, а розосереджений макам прозирає в Уйгурській рапсодії. Неординарною є робота з архаїчними ладо-інтонаційними та ритмічними первістками у тайванських сюїтах. Не менш вражаючими є поліфонічні засоби, що часто виступають в органічному поєднанні лінеарної, імітаційної, контрастної поліплощинної поліфонії. Дивовижні властивості метро-ритмічної комбінаторики, виходячи з природи автентичної моторно-танцювальної традиції приводять до варіабельності та інших оригінальних вирішень. Переважаючими прийомами

стають органні пункти, остінатність, репетитивна техніка, оперування мікроритмічними структурами, що наближається до модальних технік. Ритмічна квазі-свобода, пов'язана з імпровізаційністю та особливо віртуозними пасажами справляє спонтанне враження каскадів чи потоків і нагадує тип "контрольованої алеаторики", а принципи чіткого ритмічного моделювання імітують прогресуючі швидкості заради прискорення, сповільнення, досягнення аритмії, дисбалансу чи урівноваження руху. Щодо принципів формотворення, то композитор тяжіє до мікроструктуралізму, калейдоскопічності, оперуючи переважно мікротематичними елементами. Загалом у Ма Сіцонга превалюють багатоскладові форми, а також форми другого, третього порядків (за В. Задерацьким). Синтетичні форми, які поєднують риси сонатності, варіантно-варіаційних принципів, рондальності, частіше контрастно-складових (етимологічно сюїтних нанизувань чи наскрізно-імпровізаційної рапсодичної поемності) — найбільш характерні для митця. Наприклад, у багатьох творах спостерігається синтез з китайською 5-частинною формою дацуй, яка передає відтінки настроїв і переважно базується на темпових змінах, тоді як європейська форма вносить більшу конкретизацію з точки зору тематизму. Та в кожному з опусів Ма Сіцонга вирішальною стає китайська музична традиція, що підкреслює унікальний синтез національного і світового в творчості композитора.

4.2. Націєтворчий первень – фундаментальна основа скрипкової музики Ма Сіцонга.

Багатовікова китайська народна музика вражає своєю багатогранністю, завдяки існуванню 56-ти етнічних груп. Найбільшою серед меншин є населення Хань. Кожна етнічна група має свою культуру, діалект, мову, автентичні традиції, особливості музичного фольклору. Китайський музикознавець та фольклорист Джин Цзе описує китайську народну музику у книзі "Китайська музика: відгомони в давніх і сучасних часах" таким чином: "Люди всіх етнічних груп відомі своїм співом та танцями у виразному інструментальному супроводі народних музикантів. Кожна етнічна група має свою історію розвитку та

культурне тло. На цій основі народна музика з характеристиками кожного етносу склалася в окремі стилі ... Ці пісні, музичні типи, танці, опери – обличчя блискучої музичної культури китайської нації і займають важливе місце в історії китайської музики.” [237, С.17]. Кантонська музика – батьківщини Ма Сіцонга стала основою-першопочатком у його творчому методі. Фольклорні елементи, притаманні творчості митця, позначені здебільшого використанням рідної йому кантонської мови. Саме народна музика відігравала важливу роль для інтуїтивного натхнення композитора у юному віці. Ще з дитинства у приваному будинку майбутнього композитора та кола його оточення, кантонська музика була популярною. “Його улюбленою музикою була оперна драма на діалекті Гуандун. У віці семи років він уже міг запам'ятовувати та повторювати мелодії китайського стилю, який його двоюрідний брат грав на органі” [290, С.70]. Елементи цієї традиції проявилися у фортепіанній композиції “Три п'єси кантонської музики”, була повністю присвячена рідній для митця музичній культурі. Кантонський діалект, який також називають “Гуандун” на китайській мові, походить з Гуанчжоу [338]. Музику у даному регіоні зазвичай виконують струнні та духові ансамблі. Цей вид музикування в основному зосереджується на виконанні пісень та інтермедійної музики в місцевій опері. Так, імітація китайських інструментів у творчості Ма Сіцонга запозичена з виконавських традицій та мелодій, характерних для кантонської ансамблевої музики — доводить Жуан Тінь [312]. Зокрема, це відбувається завдяки наслідуванню китайських інструментальних прийомів. Музика Гуандун в основному включає смичкові з великою кількістю волосу і високою натяжкою та низькі і високі струнні інструменти. Основними є гаоху (кантонський високий вид ерху), в інструментальні капели переважно входять янчін, вертикальна флейта, єху, гучжен, піпа. Щодо останньої, то колоритний піпа-ефект часто зустрічається у Ма Сіцонга [274, 230, 232, 250].

Одним з найяскравіших прикладів є Концерт для скрипки F-dur, який засвідчує сполучення елементів кантонської музики з західними жанрами. Кожна його частина заснована на відомій кантонській пісні чи мелодії: пісня-поема "Hiao Цзин Сюань”-“Niao Jing Xuan” (鸟 惊 喧), в якій описується та вихваляється

прекрасна земля Китаю, а особливо II частина Концерту, в основі якої давня кантонська пісня-поема “Zhao Jun Yuan” (昭君怨). Вона присвячена легендарній принцесі Чжао Цзюнь, яка змушена з невимовним жалем і тугою залишити свою батьківщину через політичний шлюб в чужій країні. Кожна пісня має літературне походження та історію, що надає музиці глибокого значення. Згадані вище кантонські музичні інструменти також імітуються у творі. Інші твори, такі як “Танець ліхтарів Дракона”, “Пастораль” також виявляють пристрасть Ма Сіцонга до китайської народної музики. В “Танці ліхтарів Дракона” використана народна пісня північної провінції Шаньсі Li Y ulian Tune (李玉蓮 調); основною темою “Пісні пастуха” є монгольська народна пісня Шуа Ну Ху (耍 女婿). Ма виходить за межі стилого кантонського фольклору, вбираючи у свої твори щораз ширше коло автентичних первістків розлогої геоетнічної амплітуди. Додамо, що композитор спирався на китайський фольклор і у пізній період творчості, наприклад, балет “Sunset Clouds” (1978) написаний за оповіданнями давніх казок про Ляоцхай (聊齋), збірка яких налічує майже 500 казкових новел, що датуються кінцем XVII ст.. Джерелом творчого натхнення Ма Сіцонга є і китайська поезія, на тексти якої написані вокальні цикли “Шість віршів Лі Бая” та “Вісім віршів Танга”, опера “Ребія” (1980), створювалася за уйгурськими поемами [301].

Принципи кореспондування з фольклором виявляються на різних рівнях музичної мови і полягають у безпосередньому використанні цитат, частковій цитації (за О. Самойленко), опорі на окремі характерні мікроелементи, які постають у звуковій картині музики Ма Сіцонга у найрізноманітніших комбінаціях і пропорціях. Слід враховувати, що проблематика питання полягає і у тому, що базисом є західноєвропейська скрипка з власним багатим історичним світовим досвідом, що становить паритетну лінію в процесі творення китайського скрипкового репертуару, тобто, відбувається націоналізація інструменту. Звідси — постійне балансування між традиційним західним академічним і традиційним східним автентичним, що і дало в сумі цікавий очевидний двовекторний результат, спрямований на взаємозбагачення: “китаїзацією” європейського скрипкового мистецтва і європеїзацією струнно-смичкової китайської культури, і

ключовим словом у цьому процесі є поняття національного - китайського.

Так, китайська мелодика стає базовою опорою та породжує велике розмаїття інваріантів свого використання, що продиктоване самою її природою та особливостями. Іноді у творах з'являється повністю цитована народна мелодія з усією її барвою, а іноді лише фрагментарно у якості певних інтонем. Повне цитування спостерігаємо у другій частині знаменитої "Ностальгії" з скрипкової Суйюань-сюїти, де автор адаптує монгольську народну пісню "Кінь на стіні". В іншому випадку – з відомого наспіву Сичуанського регіону Ма Сіцонг обирає лише мотив, який лягає в основу двох провідних контрастних тем 1 частини "Міфи, легенди і божества" Тібет-сюїти (тема Вступу і перша тема Рапсодії).

У період 1937-1948 рр. композиції Ма Сіцонга позначені переходом від традиційного класичного західного стилю до ще більшого уяскравлення народних елементів. Деякі тогочасні твори були написані на замовлення уряду для пропаганди народного мистецтва. Композитор використовує повне цитування народних пісень чи застосовує конкретні музичні елементи у творах, проте усі вони позначені яскравим впливом фольклору різних народів та етнічних груп. Лян зазначав, що "освічені музиканти починали відкривати для себе велике багатство власних народних пісень, що могли стати основою для їх творів. Розвиток національних стилів Росії, Чехословаччині, Фінляндії та Норвегії подали ідею про те, що народна музика може стати міцною опорою для творчої роботи" [248, С.41]. Так стосунки з народнопісенним матеріалом потрапили під пильне око китайської ідеологічно заангажованої критики. "З 1949 по 1966 роки (період докультурної революції) елементи китайського фольклору все ще відігравали важливу роль у творчості Ма Сіцонга. Однак він представив їх дещо іншим чином, ніж під час своїх студентських років. Зміщення акценту на музичний матеріал .батьківщини сприяло зростанню його слухацької аудиторії, охоплюючи увесь Китай. Для більшості тогочасних композицій властива проста структура з широким використанням китайських народних мелодій", – писав Лянг Маохум [246, С.43]. Завдяки використанню повної народної пісні, яка була відома мільйонам, "Ностальгія" здобула фантастичну популярність і стала одним

зі знаків китайської музики в світовому представництві. Проте, не обійшлося без рекомендацій, подібних до ждановських постанов: “Замість того, щоб створювати довгий фрагмент у витонченій складній формі, який є характерним для “Концерту” для скрипки F-dur, Сіцонг спростив до нього підхід, використовуючи більш очевидні китайські елементи та більш функціональний супровід гармонії. Під керівництвом нового уряду композитор використовув більшу різноманітність джерел, в результаті чого його музика стала більш відомою в різних частинах Китаю” [248, С.177]. Лянг Мінквін у праці “Music of the Billion” описав розвиток музики в Китаї у 1-й половині XX ст. таким чином: “У руслі строкової націоналістичної та селянсько-робітничої орієнтації на комуністичний Китай, музика з 1949 до 1966 року в основному характеризувалася (1) відродженням регіонального інструментарію та оперної музики, (2) просуванням професійних народних музикантів, (3) розширенням розвитку сольної інструментальної музики, (4) створенням китайської оркестрової музики, (5) популяризацією наративної музики та народних пісень та (6) розвитком музики національних меншин” [248, С.153]. У цей період, виконуючи обов'язки президента Центральної музичної консерваторії, митець відповідав своїми творами на заклик уряду просувати китайську культуру та віддати належне нації. Хоча композиції Ма все ще були позначені використанням форм західної класичної музики, проте вони були простішими за структурою, менш неоднозначними за гармонією, в них використовувались дуже чіткі мелодичні лінії. Часто можна у творах зустріти й імітацію різного народного стилю, характерного для китайської культури. Так, “Рондо” №2 (1950) засноване на мелодичному матеріалі, натхненному народною мелодією Півночі країни, що на той час були дуже популярні і транслювалися по радіо. Варто зазначити, що Ма Сіцонг їздив у різні регіони Китаю, збирав етнічну музику та вивчав культурні особливості різних регіонів. Характерною рисою стає впровадження різних видів народної музики у форми класичної західної. Прикладом може слугувати твір “Три танці” (1950), який включає “Танець барабану”, “Танець кубка” та “Танець з шаллю”. Усі ці танці були зібраними з різних культур Китаю. Як згадувалося раніше, різні етнічні групи в Китаї мають

свою особливу багату і відмінну музичну традицію, а Тибет-поема, Суйюань-сюїта, Сінцзян-рапсодія стали прикладом для кращого усвідомлення музики національних меншин. Стиль композитора знаходить тривку основу в опорі на фольклорні первістки як у цитатному вигляді і за рахунок окремих сегментів, які, навіть при зовнішніх ознаках європейськості зберігають власні китайські барви.

Чимало регіональних музичних рис отримали відображення в композиціях Ма Сіцонга. У Синцзян-рапсодії характерним стає широке використання хроматизмів, надзвичайно сильно орнаментованих мелодичних ліній (що нагадує орнаментику мугамних зразків) особливо в пасажах, швидкі, повторні імпульсивні ритми та імпровізаційність, віртуозність виконання на скрипці. Окрім того, з уйгурської інструментальної традиційної культури в Китаї знайшли поширення більше 70 різнорідних інструментів, більшість з яких стали національними китайськими. Те ж стосується і еміграційних Амей-сюїти та Гаошан-сюїти, які названі за племенами, що населяють Тайвань. Таким чином композитор вкотре розширює східний геокультурний простір у свой музиці, долучаючи до вісі “Своє — далеке Чуже” інваріант “Своє — близьке Чуже”.

Ладо-гармонічне мислення композитора у великій мірі виходить з закономірностей автентичної музики. Хоча митець успішно втілював чимало народних образів засобами і методами західної класичної музики, застосовуючи тонально-гармонічні принципи, проте, саме на основі симбіозу особливостей китайської ладо-гармонічної та європейської систем виникає оригінальне музичне мовлення митця. Це надзвичайно важко втілити, адже народна музика та загалом ладова система не поділяє того ж підходу до гармонії, як західна. Відмінності полягають в кількох площинах. Оскільки розмовна мова країни дуже близька до китайської народної музики, остання має тенденцію підкреслювати більше мелодичний компонент. Дж. Левіс констатував, що в китайській музиці переважає розмовна мова, китайська мелодія та слова часто поділяють фонетичні тони. “Встановлюючи причину мистецтва мелодії в Китаї, що потужно вплинуло на весь її розвиток відзначимо, що: 1) китайська мова за своєю суттю є односкладовою; 2) кожне односкладове слово виражається через одну або іншу з

трьох звуковисотних рівнів-стихій (рівень або піднімається або падає при вимовлянні) мелодичного руху за одну одиницю часу” [240]. Це пояснює, чому китайські мелодії створюються на основі звучання мови та фраз поезії, а не за принципом співвідношення гармонічних структур. Звідси — широке примінення різного роду аподжіатур.

Гармонія також дуже по-різному трактується в китайській та західній музиці. Так, Ма Сіцонг часто звертається до пентатоніки[45] і до більш рідкісної оліготоніки, ладів та ладових елементів музики національних меншин, як за допомогою стилізації і використання оригінальних пісень та інструментальних зразків. Так прокладається шлях до додекафонії з народною інтонацією, поліладових зіткнень тощо. Фактично, існуюча китайська ладова система, формування та теоретичне осмислення якої пройшло складний шлях, виробила іманентну систему, відмінну від європейської. Проте, саме в творчості окцидентально спрямованих китайських митців відбувається оригінальний симбіоз, коли засобами західної нотації та з великою долею мовно-виразового європейського комплексу національний компонент знаходить своє вживлення, практично, збагачуючи та розширюючи межі західної ладо-гармонічної мови. “Розвиток китайської музики впродовж кількох тисячоліть у сферах естетики, строю, мелодичної інтонації, ладів, ритму, нотації виробив власну систему, і поєднання її з європейською системою проходило складно. Разом з тим, знайомство з західною теорією музики як системою знань про музичну мову проклало шляхи до зародження в китайській музиці композиторського мисления нової формації» - зазначає Чен Пен [156, С.7]. З метою поєднання західної гармонії з китайською народною музикою, Ма Сіцонг збирав фольклор і підпорядковував його західним принципам (тональні плани, акордика, гармонічні принципи тощо). Композитор створив збірку “Народні пісні в нових кольорах” (民歌 新 唱), яка включала 43 згармонізовані зразки, написавши “Роз'яснення початкових звуків”, де єднає автентичні та західні закономірності [287, С. 69].

[45] Пентатоніка викликає особливе зацікавлення багатьох науковців: Ю. Холопова [186], Є. Алкон [16], О. Нікітенко [138], Г. Вірановського [50], О. Єгорової [78], Т. Ісупової [84], С.Лупіноса [115], китайських вчених Пен Чен [156], Сяо Юмея [345], Донг Вейсона [227], Джіана Джінга [236] та ін..

За принципами панівної китайської ладової системи на основі пентатоніки та розвиненої модальної сітки її видозмін, а також гептатонних варіантів та їх поєднань при введенні в багатоголосу фактуру створюються цікаві прецеденти тональних та ладо-гармонічних співвідношень у європейській системі, яка таким чином розширює свої можливості. Адже, не дивлячись на активне впровадження в композиторську творчість західних ладових структур, традиційні лади продовжують домінувати в китайській музиці (народна опера, вокальна музыка, оркестри народних інструментів). Значним кроком в еволюції системи юнь-гун-дяо став перехід від монодійного мисления до багатоголосся (гармонічного і поліфонічного), коли пентатонна система творила нові співзвуччя переважно нетерцевої будови, які приходять до формування секундо-квінтових («піпа-акордів»), секундово-терцових і квартових акордів, навіть пентатонних «кластерів», з якими часто зустрічаємося і у Ма Сіцонга[46].

Варто зауважити, що розширення ладових можливостей у XX ст. привело до використання 9, 10 і 11-ступеневих звукорядів, які на основі китайської системи витворюють у гармонічній та тональній сфері зовсім нові і цікаві зразки музичного мислення. Одна з тенденцій, властива для Ма Сіцонга – це взаємодія китайської системи юнь-гун-дяо з європейською класичною гармонією, яка виявляється в зближенні китайської мелодики з європейською інтонаційністю, застосуванні акордів терцевої структури, гармонічних функій, класичних тональних співвідношень. Дослідник ладо-гармонічної системи китайської музики Чен Пен аргументовано доводить зрощення національних зразків з такими явищами як бітональність чи політональність (полімонодійне багатоголосся на основі поліладовості), розширена тональність, додекафонія, атональність тощо [157]. Часто композитор обирає за основний матеріал і трихорди, дихорди, що співвідносне і з естетикою мінімалізму, але по-суті з народною оліготонікою. В пасажах прослідковуються комбінації 12-тонових ладів системи «люй-люй».

Приваблює композитора і модальність. “Зазвичай Ма Сіцонг вирішує вибір

[46] У «Офірі» з Гаошан-сюїти специфічний паралелізм поліфонічних ліній творить також нові ладо-гармонічні нетипові сполучення. Лише у перегрі-підголоску від накладання мелодичних ліній твориться початковий секундовий інтервал e-f, який розряджається у поліакорди нетерцевої будови: /c-e-f-h+a-c/→/g-c-e-f-a-d/, які, фактично є стисненими у вертикаль звукорядами [a-h-c-e-f] і [c-d-e-f-g-a]

тонального та тонічного акорду за принципом, подібним до гармонії епохи Середньовіччя, якою він іноді користувався. Але є багато інших можливостей. Наприклад, у “Ностальгії” – септіма тонічного мінору стає новим тонічним 7-акордом, що передує появі бітональності у гармонійчній структурі цього твору. “У своєму аранжуванні народної пісні Юньнань 十里亭, Ма застосовує гармонію ладу Ю 羽调式, сполучаючи її з ладом Жигун 徵宫调. Таким чином, септіма тонічного мінору стає основою нового тонічного 7-акорду, що викликає бітональність. Взагалі, початкові та заключні ноти в мелодіях демонструють чергування ладів і розміщені в тонічних акордах різних тональностей, але іноді Ма включає їх у тонічний акорд початкової тональності” – зазначає Сун Ксяоджі [287, С.24-25]. Таких прикладів більше ніж достатньо. Так, вже у “Колисковій” превалює поєднання з традиційною для китайської музики пентатонікою, що породжує за рахунок фактично п’яти тонікальних центрів багатство тональних інваріантів, які викликають своєрідне колористичне ладове блимання, нагадуючи стиль французьких імпресіоністів.[47] Можливість творення політональних та поліладових множинних інваріантів, що виходить з природи китайського тематизму, де кожен звук ладу наділений унікальною ймовірністю тонікальності, є незвичним для європейської гармонічної системи. Варто також підкреслити, що автор, спираючись на ангемітонно-діатонічні чи безпівтонові пентатонні послідовності, активно застосовує півтоновість і хроматику. Так формується унікальний симбіоз національного китайського способу мислення і звуковідчуття з новітніми модерновими європейськими пошуками розширення ладо-тональних меж, яка засвідчує і тонікальність у європейському вимірі, і пентатонічно-ангемітонну природу окремих поспівок, і хроматичні послідовності, і ладо-тональну розімкненість, чим композитор виказав не лише віртуозне володіння найновішими

[47] У “Колисковій” утримані коливання у партії фортепіано ч.5 і зм.5 та ч.4 і зм.4 переходять у послідовності м.6 і в.6. Особливо колоритними постають зміни тонально-ладових переходів Es-Ces-as-Fes, які творяться за рахунок паралелізмів у супроводі, натомість скрипкова партія обігрує у цих тональностях невеликі поспівки, які творять специфічно ладово забарвлену мелодичну лінію. І знову композитор немовби переставляє-переводить розповідь у зовсім іншу - дієзну площину: A-dur/a-moll, де гра відбувається між звуками “cis” і “c” – тобто, мажорної і мінорної субдомінанти стосовно головної тональності впродовж 8-ми тактів, наприкінці з’являється звук “dis”, який виказує тяжіння до Fis-dur – II мажорного, який переходить через G-dur у такий же двоїстий E-dur/e-moll (у партії фортепіано превалює E-dur, у партії скрипки – e-moll). Таку багату ладо-тональну панораму дає не лише замилування композитора імпресіоністичним методом звукопису, але й можливістю політональних та поліладових множинних інваріантів, породжених ладовою природою китайського тематизму.

тенденціями у видозмінах музичної мови у XX ст..

Європейські принципи та ладо-тональні закономірності “працюють” у творах Ма Сіцонга доволі номінально, оскільки східні системи дозволяють на зовсім нові пропорції та співвідношення, як і вцілому оригінальне ладове мислення. Тонікальність може почати існування в любій точці цілого, відштовхуючись від довільного ступеню того чи іншого звукоряду, які, переважно не перевищують пентахорду, а частіше є тетра- чи трихордовими послідовностями. Іноді різноступеневі мінор і мажор існують одночасно, створюючи дисонансні співзвуччя. Доповнюють картину виразні елементи “чужої” східноазійської автентики у Тибет-поемі (ознаки індійської музики), Синцзян-рапсодії (принципи розосередженого макаму), Тайванських сюїтах (архаїчні примітиви). Щодо останніх, то фольклорист Мінг Джінг Чи зазначає, що “композитор не дотримувався використання стислого автентичного походження музичного матеріалу. Назви його творів не характерні для аборигенів, адже жодна з них не знайдена серед їх танців і пісень”. Проте, Мінг Джінг Чі визначає провідні композиторські методи та засоби, які Ма Сіцонг міг перейняти з суттєвих характеристик музики Амею: 1) використання ангемітонічної пентатонічної шкали; 2) початки та закінчення будуються не на основному тонально стійкому тонікальному звуці; 3) велика кількість епізодичних модуляцій; 4) діапазон, який часто перевищує октаву [267]. Ці та інші особливості спостерігаємо і у сольній скрипковій, і у фортепіанній партіях в сюїтах 1973 р., де намічається наближення композитора до авангардових тенденцій музики другої половини XX ст..

Типи фактури у Ма Сіцонга надзвичайно різноманітні і співмірні з автентичним багатолосся (гетерофонія, стрічкове багатоголосся, акордовість кварто-квінтового типу, підголосковість), які представлені у інструментальній та вокальній традиціях, що виходили насамперед від можливостей інструметарію. Поєднання фактурних площин і мікрополіфонії уможливлюють сполучення рухомо-фігуративних площин та інтервально-гармонічніх пластів. Виникають комплекси квінт-, кварт-, пентаккордів на фоні мікроімітацій співзвуч. Поліфонічне мислення у Ма Сіцонга тяжіє до контрастної поліфонії поліплощинного типу,

характерного для народного ансамблевого музикування. А оскільки монодичний принцип розгортання мелодії в ладовій китайській системі багато в чому аналогічний лінеарному мисленню в західній поліфонічній музиці, в таких поліфонічних варіантах особливо цінним є те, що в них зберігаються ладові особливості китайської традиційної музики (за Пен Чен). Композитор часто користується констрастним типом поліфонії. У «Колисковій» зустрічний рух голосів у фортепіанній партії з використанням паралельних кварт (права рука) в поєднанні з першомотивом головної мелодії в басу створює поліфонічний ефект, якій підкреслюється “запізненими” октавними дубляжами у верхньому голосі. У п’єсі “Самота” з Амей-сюїти відчутні характерні барокові бахівські остінато зрощені з первісною автентичною монотонністю тубільного вислову.

Ритміка для Ма Сіцонга є надзвичайно активним формотворчим началом у побудові його композиційно-драматургічних моделей. Зазначимо, що для китайської музики є характерними є парні 2-4-дольні метри різновидів баньші (і-бань і-іянь, і-бань сан-іянь), характерний для періодичного руху і свобідні аперіодичні метро-ритмічні послідовності імпровізаційного типу — саньбань, які переважно чергуються в композиціях вільного рондального типу форми. Китайська традиційна музика відрізняється від європейської “гнучким тактом”, тобто передбачає змінну метрику, загалом поєднує розмаїті метро-ритмічні і темпові можливості, серед яких визначальними стають ритми ударних інструментів, для яких властиві пунктири поєднані з синкопами – одні з найтиповіших формул, що лежать в основі організованих ритмів (одиниця висловлювання організовується через зміну темпу і метру, тому в структуруванні переважають ритми обмеженого часу). В музичній драмі, музиці походів, циркових вистав ударні інструменти стають символом організованого ритму, який керує зображенням персонажів у китайскій опері. Велетенська система різних ритмів дозволяє композиторам вільно комбінувати метро-ритмічні моделі, що спостерігається і в творчості Ма Сіцонга.

Часто один ритм здатен надати більше фольклорної ідентичності, ніж інші компоненти. “Танець ліхтарів Дракона” відображає суть ритму танцювального

обряду, який стає рушійною драматургічною силою. Ритмічні моделі зумовлюють відтворення різноманітних настроїв та сценічних змін локацій. У “Ламаїстському храмі” (2.ч. Тібет-сюїти) композитор використовує специфічний ритм і для змалювання декорацій буддійського храму, і як передачу мікроваріативної монотонії читання мантр. Ще яскравішим прикладом є “Гірський танець” з Амей-сюїти. Таким своєрідним трюком можна вважати спіставлення ритмічних почвірних і поп'ятірних груп: [4+4] і [5+ 5], що при попередній стабіліації і монотонному підкресленні квадратності “вибиває” виконавців з загальноутримуваних пульсів, які перемежовуються одночасно у різних площинах. Композитор часто обирає певний індикатор, яким може бути навіть пауза, за допомогою якого відбуваються метро-ритмічні переміщення чи уникання, що спричиняє римічні згущення та варіабельність метричних акцентів. Композитор активно видозмінює ритмічні модуси, досягаючи стабілізації за рахунок більш стійких тональних опор, які входять в акордові послідовності і переважно припадають на сильні долі тактів, підкреслені динамічною індикацією.

Показовий в плані ритмічної комбінаторики є “Напій” з Гаошан-сюїти, де специфічно деформоване моторно-танцювальне постійно збивається, передаючи розбалансованість рухів людей, що випили і танцюють, ні на хвилю не зупиняючись. Поліритмічні (часто асинхронні) поліплощинні накладання є однією з характерних ознак почерку Ма Сіцонга[48]. Органні пункти, репетитивна техніка, оперування мікроритмічними структурами, наближені до модальних технік, а також ритмічна комбінаторика, яку автор блискуче застосовує в багатьох творах часто виходять з принципів метро-ритмічних принципів народного інструменталізму. Значення ритму є одним найсуттєвіших у стилістиці композитора. Так її виняткове значення продемонстроване у “Викликанні духів” з Гаошан-Сюїти, де за допомогою ритміки відбувається свого роду “магічне перетворення” - у точці зістикування містичного та реального світів,

[48]Так, у скрипковій партії превалює дрібна, але доволі чітка моторика зі специфічним фразуванням, а ковзкості, непевності рухам надають глісандуючі переходи від звука до звука, які виконуються одним пальцем (16-17 тт). Цей прийом, взятий з принципів народного музикування є характеристичним власне для китайського струнного виконавства. У повільних темпах він надає особливої плавності мелодії, а у швидких – створює враження ковзності.

запрграмованої прадавнім обрядовим дійством (детальний опис цього виняткового процесу подано у Розділі 2.2.3.).

З іншого боку — ритмічна свобода, яка часто справляє спонтанне враження імпровізованих неконтрольованих каскадів чи потоків, яку здатні відтворювати народні інструменталісти, у Ма Сіцонга має вигляд “контрольованої алеаторики”, тобто буквально до найдрібніших деталей та нюансів виписана і прорахована. Композитор дотримується чіткого ритмічного моделювання, імітуючи прогресуючі швидкості заради прискорення чи сповільнення руху, які присутні в автентичних традиціях народних віртуозів (“високогірне сходження” у Вступі до Тибет-поеми). Імпровізаційно-орнаментальні комплекси покликані з одного боку не лише до імітації принципів народного виконавства, які в китайській автентичній традиції були представлені мистецтвом численних віртуозів-солістів, з іншого - відповідають багатим технічним прийомам європейської скрипкової музики. У Сінцьзянь-рапсодії одним з основних засобів музичного розвитку стає метроритмічна розмаїтість (зміна метроритміки, поліметрія, поліритміка, аугментація, дімінуція тощо). Метроритмічна комбінаторика є однією з яскравих новаторських рис композитора, технологічна винахідливість якої особливо стає очевидною в пізній творчості (Сонаті №3, подвійному Концерті).

Формотворення в китайській традиції є організацією музики в часі, синтаксична сторона якої виражається типовими структурами, що діляться на розділи за принципом контрасту, переважно непарної кількості з особливою прихильністю до їх вільного чергування (наскрізність). Найбільш поширеною в інструментальній музиці є 8-складова форма, прототипом якої є побудова “бабань” (“восемь долей” і 8 фраз). Так, 8 разділів як 8 фраз ідуть один за одними, змінюючи темпи і фактуру, що демонструє тип східної імпровізаційності. Використовуються варіаційна, періодично-рондальна, форма баньші-біяньсу (тип наскрізної форми). Темпова сторона виражає свободу каліграфічного письма і поетичних текстів, проектуючи через невеликі побудови імітацію пульсації розширеного дихання у рондальних формах (вдиху — варіанти рефрену і видиху - епізоди). В китайській традиційній музиці така періодична форма має назву

“сюїнхуань”. Аналогічні рондальним, китайські традиційні форми дуже гнучкі та різноманітні (так, може бути кілька рефренів, вони можуть з’являтися не-регулярно тощо), а їх внутрішня логіка чергування розділів більш свобідна, адже несподіваність, непередбачуваність творчого процесу є важливішою від заданості. Це характерно і для автентики, і для національного професійного мистецтва “вітру і потоку” - веньженьхуа, і для акторського виконавства. Важливою особливістю традиційного китайського способу мислення є “творення поступових змін”. Тому й формотворчі процеси у Ма Сіцонга постають у доволі специфічний спосіб, хоча цілісний композиторський задум реалізується відповідно до європейської логіки розвитку музичного матеріалу, що призводить до становлення форм європейського типу (3-частинної, рондальної, сонатної, варіантно-варіаційної, вільної поемно-рапсодичної). Європейське мислення автора проявляється також в інтонаційних арках всередині частин і між ними. Превалює тричастинність, яка надзвичайно збагачена та виявляє відкритість до схрещення з іншими формами. З одного боку – композитор вживлює європейські форми, переважно уникаючи періоду (замість нього “мірними” одиницями часто виступають мікро-поспівки, концентровані лейт-теми чи навіть субмотиви), проте, вони залишаються на рівні зовнішнього порядку, адже тяжіння до мікроструктурності спостерігається чи не в кожному творі. Навіть свої п’єси композитор часто вибудовує як мікро-сюїти, форми якої вкладаються у обриси репризної тричастинності, загалом маючи наступну конструкцію (наприклад, “Пастораль”):

A		B						A_1	
a	b	c	d	e	f	e_1		a_1	a_2
10т	10т	8т	7т	5т	4т+4т	7т		7т	9т
A-dur	e-moll	перехід	C-dur	e/a-moll	E-dur	e-moll		A-dur	A-dur
mp		*mf*	*f p*	*p*	<> *p*	<*f pp* >		*p*	<> *pp*

Композитор тяжіє до мікроструктурності, адже кожен з мікроелементів форми відрізняється особливою характерністю не лише у тональному, ладовому чи динамічному плані, це ще й розмаїті фактурні та агогічні зміни, яким піддається музичний матеріал у кожному міні-розділі. Така ж дрібність форми за рахунок переважання мікро-тем спостерігається і у сонатних аллегро Концертів,

сонат чи рондо. Переважно тематизм будується на окремих ангемітонних інтонемах-поспівках, кожна з яких має перспективу стати джерелом для окремих колоритних епізодів, піддатися розвиткові та породити безліч інваріантів.

Звернення до духовно-ментальних констант національних джерел через пряму чи опосередковану програмність проектує безпосередні драматургічно-формотворчі засади композицій. Переважно програмний задум диктує тип цілісного виразового комплексу засобів того чи іншого твору, базуючись на національному етимологіяному ґрунті. Автор моделює його співвідносно європейських формотворчих норм, однак, підкреслимо ще раз – саме первинна природа музичного та позамузичного ряду інспірує особливу та неповторно-унікальну структуру та художню образність, яка у всій своїй комплементарній цілісності вносить нове слово у сферу академічної скрипкової культури. Більшість скрипкових творів постають у світлі етнічно спрямованої геокультурної програмності. Так, національне часто вимірюватиметься у композитора крізь призму характерної для того чи іншого регіону музичної традиції. Базовими у різноманітній регіоналістиці поставатимуть наступні константи: 1) народна традиційна обрядовість, а також пісенність чи картини побуту і способів існування посполитого середовища на ужитковому рівні; 2) звукописна пейзажність, створення музичних “портретів” тієї чи іншої території при цьому з використанням певних локальних музичних особливостей; 3) заглиблення в ритуально-обрядові та духовно-світоглядні площини.

Звернення до автентики локальних геоетнічних культур народів Китаю проектує лінію розширення внутрішньо-азійського контенту у співдії з європейськими традиціями та принципами скрипкової музики. З огляду на оригінальність форм і засобів музичного мовлення, яке постає у симбіозі етнолокальних автентичних традицій практично невідомих світовій музичній культурі регіонів Сходу з західними принципами скрипкової музики, породжуються такі ж специфічні трактовки та стилетворчі концепти всього комплексу виразових засобів, в тім - скрипкового виконавсько-технічного апарату.

4.3. Новаторство технічно-виразових виконавських прийомів скрипкового мистецтва Ма Сіцонга

Освоюючи європейську скрипку, Ма Сіцонг прагне передати за її допомогою красу і багатство музичного світу Китаю, відтворити його звукове обличчя у царині скрипкової культури, з чим буде пов'язане і оновлення та збагачення можливостей інструменту, який у інтерпретації в одній особі скрипаля-виконавця, педагога і композитора набирає унікально-неповторних рис. однією з найцікавіших робіт на дану тематику можна вважати дисертацію Гао Джі "Вплив китайських інструментів на скрипку: практичне керівництво для скрипкової технології" [233]. Традиційна китайська "скрипкова" (маються на увазі національні автентичні прототипи) музика вирізняється багатством жанрів як у сфері камералістики, сольних композицій, невеликих суто струнних оркестрів чи ансамблів, рівно ж участь струнних у великих оркестрах китайських народних інструментів є однозначно вагомою. Загалом, впродовж багатовікової історії музичної культури Китаю виробився естетично-філософський мистецький ідеал, поширений і в традиційному, і світському вимірі: ознакою освіченості, вишуканості було володіння грою на музичному інструменті та укладання музичних творів, так само, як і писання віршів чи малювання. Акцептація мистецького себевираження проявилася в дуже широкому спектрі, заполонивши зони індивідуального (приватно-інтимного) та загального (побутового, світського, релігійного) порядку. Та в європейських країнах китайська музика досить часто виступала у якості екзотичного явища, найбільш помітним та вражаючим елементом якого слугувала насамперед яскраво театралізована, захоплююча Пекінська опера, незмінним компонентом якої є оркестровий супровід. Однак реальність побутування струнного мистецтва є дещо іншою, адже в народній китайській музиці спостерігається широке поширенння індивідуального виконавства, передусім солістів флейтистів та струнних виконавців. Ймовірно, що національні традиції народного та світського сольного виконавства і стали тою основоположною базою для блискучого осягнення Ма Сіцонгом мистецтва гри на європейській скрипці, припускає Танґ Ксюанґ [293].

Ма Сіцонг був по-суті представником франко-бельгійської школи Мартена Марсіка (адепта Ламберта Массара), яку представляв у Парижській консерваторії його професор Пауль Обердорффер (1874-1941) - співучень К. Флеша, Дж. Енеску, Ж. Тібо, близький друг М.Равеля, який присвятив скрипалеві кілька композицій. П. Обердорфер був першим виконавцем Сонати для скрипки М. Равеля [275]. Довголітній концертмейстер Парижської опери, різних симфонічних оркестрів, викладач скрипки в Shcola Cantorum, ансамбліст, диригент, автор кількох скрипкових композицій, розвинув у китайського скрипаля високотехнічну, однак позначену шляхетністю і аристократизмом манеру гри, якою характеризувалася дана франко-бельгійська школа [292, 275]. Велетенська наполегливість і талант молодого китайця дозволили посісти 14-річному скрипалеві за виконання Концерту №1 Н. Паганіні друге місце на конкурсі в Парижі [318]. Цей факт виявився красномовним підтвердження щодо виконавської перспективності Ма Сіцонга, який увібрав кращі досягнення європейської скрипкової школи.

Широта концертного репертуару Ма Сінга вражаюча. Ще на початку творчої кар’єри критики назвали його "Вундеркіндом китайського музичного світу", пишучи, що його музика була “заворожуючою і просвітлюючою” і “приносила глядачам нові рівні хвилювання і спокою” [225]. Лише в газеті «Шеньбао» (申报) в Шанхаї впродовж 1929-1930 року було розміщено 16 відгуків про виступи Ма. В його репертуарі — виняткове виконання Концерту П. Чайковського, а 6 січня 1930 року Ма Сіцонг дає перший сольний загальнодоступний концерт в Китаї, на якому прозвучали Адажіо Й. С. Баха, Соната А. Вівальді, “Слов’янський вальс” А. Дворжака, “Вальс-каприс” К. Сен-Санса, Вальс Зуппе і власну транскрипцію японської пісні “Дівчина в червоному будинку” [323, С.15-16]. Преса відзначала не лише виняткову віртуозність, глибоке емоційно-інтелектуальне приникнення у виконувані твори, надзвичайну красу звуку, але й виняткові людські якості скрипаля: доброту, скромність, інтелігентність, вихованість [315, С.17]. Репертуар Ма Сіцонга надзвичайно широкий, відзначається універсалізмом у виборі творів. Скрипаль звертався до музики різнх стилів, епох і національних шкіл. “Він

виконував музику бароко, классицизму, романтизму, імпресіонізму, включав у свої програми твори Баха, Вівальді, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Мендельсона, Шумана, Брамса, Чайковського, Сен-Санса, Лало, Дебюссі і т.д. Великий інтерес у нього викликала творчість нових композиторських шкіл XIX –першої половини XX ст., зокрема, твори Дворжака, Гріга, Бартока. Значне місце в репертуарі Ма Сіцонга займали і віртуозні скрипкові композиції Паганіні, Венявського, Сарасате" - зазначає Му Цюанджі [130, С. 93]. Однак, виконавські пріорітети Ма Сіцонга переважно були продиктовані смаками тогочасної публіки, адже найбільший інтерес у неї викликали яскраві, віртуозні концертного плану твори романтичного типу, хоч, попри те, скрипаль включав у свої програми також класичні і барокові композиції, подекуди і сучасні, наприклад, Дебюссі, Бартока чи Прокоф'єва. З останнім, зокрема, пов'язаний наступний факт. Від лютого 1934 року Ма плідно концертує з піаністом Гаррі Рудим (Оре), який був близько знайомим зі С. Прокоф'євим (однокласником композитора) та великим прихильником його творчості.

За велетенську концертну, педагогічну та культурно-громадську діяльність у 1957 р. Ма Сіцонга проголошено провідним скрипалем і композитором країни. Він також був членом журі Міжнародного конкурсу імені П. Чайковського, який проходив у березні 1958 року, де зблизився з Є. Цимбалістим, Д. Ойстрахом, який високо оцінив виконавський стиль Ма Сіцонга. Його гра відзначалася благородною простотою, ніжністю, щирістю, уникав зайвого пафосу та перебільшених емоцій.

Від французької школи Ма перейняв мистецтво вібрато, яким користувався не лише у мелодіях, але й пасажах, використовуючи і широке інтенсивне ліктеве вібрато, характерне для школи Массарта, і дрібну пальцеву вібрацію навіть 16-х Ф. Крейслєра, яку поширив навіть на моторну фактуру. Це і надавало музиці Крейслєра особливо співучої своєрідності [184, 158, 205]. "Кумиром Ма Сіцонга серед виконавців був Фріц Крейслер, численні творчі установки великого скрипаля якому були близькі. Подібно до Крейслера, Ма Сіцонг не тяжів до класично-коректного виконавського стилю, але й не прагнув самодостатньої

віртуозності. Його індивідуальність виросла на романтичній основі, і найбільш яскравою рисою його творчої натури стали чисті, трепетно-тонкі ліричні емоції” [130, С. 79]. Вплив Крейслера відчутний в техніці роботи зі смичком. Ма Сіцонг вважав, що звук повинен бути концентрованим і ясним. Слід уникати форсувань та грубого звучання. Майже не користувався повною довжиною смичка. Особливу увагу уділяв чіткості артикуляції і звучання. Лише вільне володіння смичком може принести необіхну силу і ніжність звуку — зазначала дослідниця скрипкової техніки Ма Сіцонга Сюй Ліа [322, С.38-41]. Варто додати, що важливими прийомами Ф.Крейслера, які виявилися близькими Ма Сіцонгу були портаменто, яке насичувало кантилену «акцентами-зітханнями» чи за допомогою апподжіатурного портаментування розділення окремих звуків м“ягкими цезурами, вібраційні поштовхи обидвої рук (акцентуація), що надають «матових звучань. Також цікавими є аплікатурні засоби з безмежною кількістю ковзних переходів, в тому числі гліссандових з задіянням суміжних звуків, спрямовані на плавність, текучість. Дві ідіоми: співучість (з глибокими тембрами, романтичним rubato, плинністю) і ритм (чітко окресленого, активно оживляючого гру) були визначальними для Крейслера.

Для Ма Сіцонга музика була змінною рухомою матерією, відображенням кожного дорогоцінного моменту часу, часто порівнював її з плинною течією води. Імпресіоністичне замилування кожномоментністю та швидкоплинністю буття відповідало і духовно-естетичним установкам китайської поезії та філософії. Специфіка давньої китайської філософії полягала в органічній єдності небесного дао і вищої моралі, природи і людини. Блискучий знавець давньокитайської філософії, Ма Сіцонг захоплювався поезією (з європейців особливо приваблювали сучасники-символісти П. Верлєн та Е. Верхарн) та живописом (преімпресіоністи-барбізонці на чолі з К. Коро, в творчості яких знаходив відповідність делікатно-шляхетному мистецтву ченьжень), надихався природою, що проростало в його музиці. Загалом був визнаний одним з найпотужніших китайських інтелектуалів-музикантів XX ст. [225, С.45-48]. Рафінований аристократизм, внутрішнє благородство і шляхетність беззаперечно відчуваються

не лише у виконавській манері, але і в характері музики композитора. Свою виконавську діяльність Ма не припиняв і в еміграції, де часто китайська діаспора влаштовувала концерти за його участю. Під час останнього гастрольного турне Європою у 1985 Ма отримав довгожданну реабілітацію від уряду Китаю, та повернутися на Батьківщину йому так і не вдалося. Романтично-ліричний модус з величезним пієтетом до рідної землі композитор-виконавець зберіг впродовж всієї творчості, як зазначає у роботі Конг Сан, присвячену китайському романтизму в музиці XX ст. [223]. Хоч Ма Сіцонг проявив незвичайно широку естетично-стильову перспективу, все ж найбільш інспіруючим є вияв народно-інструментальної традиції, яка тонко виявляється у його скрипковій музиці

Так, між ерху (її різновидами) і скрипкою композитор вибудовує цікавий і конструктивний діалог. Насамперед, це ведення мелодичної лінії одним пальцем на одній струні, що викликає при переміщенні пальця специфічне ковзне glissando, яке є характерним типом виконавства на ерху. Зрештою, саме glissando як виконавський прийом знаходить надзвичайно широке застосування у інструментальній музиці XX ст., причому у інструментах різних груп та оркестровому викладі, що було спричинене новими тембрально-сонорними пошуками, які частково виходили і з народного інструменталізму. В багатьох творах Ма Сіцонга часто звертає на себе увагу вказівка автора “виконувати початкову фразу (мелодію) на струні “ре” (sul D). Саме струна “ре” дає м'який матовий тембр, завдяки якому в даному випадку виникає ефект гри на двострунній китайській скрипці ерху. Цей найвідоміший інструмент серед китайської струнно-смичкової родини (див. Розділ 1.2) переважно налаштований на звуки D і A, ті ж самі звуки, що й середні струни європейської скрипки. Проте, волос смичка укладається між двома струнами, одна з яких виконує роль бурдону. Виконавець стискає смичок, як німецький укріплений смичок контрабаса. Штовхаючи смичок, щоб видавати звук на струні A, і рівночасно тягне спинку смичка для видачі звуку на струні D. Тут досконало застосовується техніка portamento, яка оптимально відповідає природі і характеру звуковидобування на ерху [221, 236, 316]. Зазначимо, що імітуючи звучання ерху, Ма Сіцонг відходить

від обмежень стисло-документального фольклоризму (тобто, цей прийом зустрічається доволі часто, але не стає тотальним), радше, звучання в стилі ерху дійсно збагачує красу мелодії та посилює асоціативні паралелі зі народним виконавством. Викликаючи ретроспекцію до звучання ерху, необхідно застосовувати портаменто для створення ковзного звучання.

Ковзання-глісандо одним пальцем – це один з яскравих способів втілення національного колориту, адже ними буквально рясніє китайська мелодична традиція. Дослідник творчості Ма Сіцонга Яо Пухуай пише: “Глісандо в музиці китайської традиційної драми поширене повсюдно, подібна техніка виконання як загальний прийом поширена і у вокальній музиці. Скрипкове виконання здатне глибоко передати національну специфіку твору, майстерне застосування гліссандо показує унікальний стиль китайської музики. Для того щоб підкреслити національну самобутність скрипкових творів, Ма Сіцонг часто використовував цю техніку в своїй творчості” [323, С.119], відзначаючи роль прийому в “Ностальгії”, де мелодію Коди Ма Сіцонг пропонує виконувати тільки на нижніх струнах sul G, sul D. Імітація ерху спостерігається і у “Сонці-Місяці” з Амей-сюїти. У “Напої” ковзкості, непевності рухам надають гліссандуючі переходи від звука до звука, які виконуються одним пальцем (16-17 тт.). У повільних темпах прийом надає особливої плавності мелодії, у швидких – створює враження ковзності.

Варто зазначити, що цей прийом поєднується з іншими не менш характерними виразовими технічними засобами. Наприклад, імітації народних інструментів можна знайти у Суйюань-сюїті, де декоративні ноти іноді додаються для імітації китайської мови на струнних інструментах. Наприклад, деякі з них належать до орнаментації однієї ноти, за якими слідує примітка з більшою вартістю. Коли музика рухається в повільному темпі, ці прикраси трактуються як верхня апподжіатура, ковзаючи вниз до головної ноти. Саме так виглядають прийоми, традиційні для китайських струнних інструментів, перекладених на скрипку. Орнаменти однієї ноти, що супроводжуються чвертю і можуть відтворюватися за допомогою того ж пальця, який ковзає і догори до основної ноти [297].

Важливим прийомом скрипкової виконавської техніки у Ма Сіцонга стають аподжіатури. В європейській практиці - це елемент музичної орнаменталістики, що складається з доданої нонакордної ноти в мелодії, яка береться перед основною нотою акорду[49]. Подібний тип орнаментики, який був поширений в добу бароко, а згодом почав виписуватися в основну мелодичну лінію, доволі активно використовувався в багатьох інструментальних національних культурах. Зокрема, у китайській музиці існує багато видів аподжіатур, причому від різних звуків, адже їх ефект полягає у відтяганні, своєрідному приготуванні головної ноти (це зближає частково аподжіатуру з форшлагом, проте, тривалість, інтервальні відстані та мелодичний сенс аподжіатур відрізняються). Ма Сіцонг, спираючись на народно-виконавські традиції використовує верхні і нижні, довгі і короткі, вузькі і широкі (навіть октавні і 2-х октавні), флажолетні аподжіатури тощо, розширюючи і внутрішньо збагачуючи мелодичні лінії. Так, нижні аподжіатури у патрії скрипки надають ще більшої гостроти та рвучкості заключного розділу “Весняного танцю”. Поповнюючи скрипкові технічно-виразові прийоми, композитор прагне до найадекватнішого втілення художнього змісту. Так, у майже у всіх ліричних п’єсах присутнє ґлісандуюче звукотворення. Аподжіатури мають більш широке коло застосування. Так, в “Гірській пісні” з Амей-сюїти поєднано багато засобів: ангемітонні послідовності невеликих мотивів; несподівані зупинки та оспівування довільних ступенів ладу; діапазон, що превищує октаву; неспівпадіння акцентуації за рахунок аподжіатур (автор вписує їх у основний мелодичний рух); остінатну повторність; використання флажолетів у поєднанні з “чіпними” струнами – імітація ерху; гру паралельними квартами; використання специфічних прийомів народної поліфонії. Основним ефектом цієї п'єси є імітація відлуння, яке досягається за рахунок повторів-

[49] Знаходячись на сильній долі, нота аподжіатури акцентується, затримуючи появу головної, очікуваної ноти акорду. Додана нонкордна нота, як правило, на ступінь вища або нижча за основну та може бути хроматичною. Аподжіятура може додаватися до мелодії і у вокальних і в інструментальних творах. Термін походить від італійського дієслова *appoggiare*, що означає “спиратися на”. Аподжіятура часто використовується для вираження емоції “туги”. Існує довга аподжіятура і коротка аподжіатура - акціактура. Висхідна аподжіатура трактувалася як передвістя, тоді як низхідна аподжіятура була відома як занепад. На відміну від акціакатури, аподжіатура є важливою мелодично і часто призупиняє головну ноту, забираючи в неї певну кількість часу. Час, який віднімається, як правило, становить половину часового значення основної ноти, хоча, наприклад, у простих потрійних або складених метрах може отримати і дві третини часу. Аподжіатура зазвичай, але не виключно, знаходиться на сильній або відносно сильній долі такту і наближається стрибком. Використовувалася для позначення акценту в артикуляції вокальної музики, підкреслюючи граційну ноту [272].

відголосків у партії фортепіано мелодичних елементів партії скрипки за рахунок двохоктавних аподжіатур (НП № 29).

З народним виконавством пов'язані і численні різноманітні бурдони у скрипковому 2-голоссі. Цікавою деталлю щодо цього прийому є застосування специфічного типу двоголосся у партії скрипки, коли почергово нижня або верхня утримана нота стає бурдонним звуком, імітуючи гру на ерху. Найрізноманітніші комбінації бурдонів, в тім і з натуральними та штучними флажолетами, розмаїтими орнаментальними прикрасами надають відчуття автентичності гри на народних інструментах. Часто використовуються квінти порожніх струн. Поєднання послідовності ч.5 стає лейтзерном фіналу Концерту для 2-х скрипок. У застосуванні багатьох варіантів октавної, акордової, поліфонічної техніки, подвійних нот автор неодноразово користується паралельними інтервальними послідовностями чи пасажами ч.4, ч.5 чи різноінтервальних рядів. Паралельне ведення голосів наслідує також ерху (поєднання утриманого остінатного бурдону у нижньому голосі, і рух паралельними октавами тощо). Особливо характерними вони стають у творах, на основі бойового танцювального компоненту (фінали Суйюань-сюїти, Тибет-сюїти, Тайванських сюїт). При цьому вражає штрихова техніка, яка й візуалізує багатство бойових прийомів у танцях чи при відтворенні театралізації народних обрядодійств [50].

Не менш важливою у скрипкових творах Ма Сіцонга стає флажолетна техніка. У "Очереті" з Амей-сюїти головним виразовим елементом стають флажолети, а чергування штучних та натуральних осягає тембрально-сонорну барву давніх флейт, імітуючи і звучання очеретяних сопілочок. Часто автор єднає штучні і природні флажолети одночасно або почергово. Фактично, ця техніка стає одним з яскравих колористичних та драматургічних прийомів композитора, а

[50]Цікавою є побудова мелодичної лінії скрипки як приклад такої візуалізації, яка у "Танці ліхтарів Дракона" "розвертається" у різні боки (неначе тіло Дракона здіймаючись догори та нагинаючись донизу, робить плавні вигини вправо чи вліво). При цьому у фортепіанній партії відображаються складні пасажні послідовності донизу (з чергування ч.5 і ч.8, які охоплюють 5 октав – ефект занурення), та тріольні коливання-заспокоєння. Композитор двічі повторює глибоке занурення, після чого починається мірне поступове піднімання рівномірними кроками (четвертинки), яке розганяється тепер у висхідному напрямку, неначе ривок-зусилля, де знову чергуються ч.5 з додаванням у пасажну послідовність м.6 та в.3. Пасаж захоплює одну з найвищих точок cis^5, відразу спускаючись рядами паралельних чистих кварт до первинного положення. Ма Сіцонг ще раз "занурює" Дракона, в тім як скрипка впевнено веде початкову тему розділу В. Речитативно-промовиста мелодія скрипки, в якій присутній танцювальний елемент дещо нагадує примітивні традиційні заклинання (кількаразові повтори мотивів у 51-54 тт), які згодом переростають у палку молитву-звернення.

використання флажолетів у поєднанні з “чіпними” струнами створює особливу “повітряну” атмосферність у пейзажистиці.

Техніка найрізноманітніших арпеджіо-переливів арпеджіато, від примітивно-пентатонних до карколомних хроматизованих пасажів (Сінцзян-рапсодія, сходження на високогір’я у 1 ч. Тибет-сюїті) також стає одним з яскравих видових засобів виконавського плану, які найчастіше імітують струнно-щипкові народні інструменти (наприклад, чжен або звучання “настільних арф” цисяньцинь тощо). Характерними є різні типи піццікато (з вібрацією і без, в поєднанні з бурдонами чи флажолетами тощо).

Цікаво Ма Сіцонг вирішує і проблеми перцептивного простору, які насамперед хоч і досягаються засобами динаміки, проте, це далеко не так. Варто зауважити, що всі драматургічні, як і просторові ефекти чітко продумані і прораховані композитором, Зрештою, принципи комбінаторики, математичних розрахунків, в тім і акустичних — становить одну з суттєвих ознак композиторського почерку. “В тотальній організації творчого процесу, в момент “виготовлення” твору незалежні параметри звуковисотних, часових, динамічних і тембрових констант сплавляються, як в автоклаві, в єдине ціле, створюється нове тембральне поле – звуковий еквівалент чітко продуманих математичних розрахунків” (за Ф. Караєвим), додамо, що для Ма Сіцонга важливим буде і образне, ментальне начало, яке і викликатиме тип і способи реалізації тієї чи іншої ідеї. Так, у “Викликанні духів” з Гаошан-сюїти композитор демонструє надзвичайно складний виразовий комплекс. Щодо технічних можливостей скрипки, то проведення розмови з духами, вибір тембральної та психоемоційної барви – непросте завдання для інтепретаторів. З огляду на поліплощинну вертикаль та ведення незалежних індеферентних паритетних ліній з ускладненою метроритмікою, скрипаль поставлений у доволі складні умови[51]. Говорячи цю

[51]Вочевидь, важливо, щоб піаніст тримав поточний темп під час гри особливо тріолей, щоб не перешкоджати скрипалеві під час відтворення ліричної мелодії. Оскільки дисонансні елементи зустрічаються протягом усієї частини, то занурюючись в цей медитативно-трансовий шаманістичний стан необхідно осягнути спільні динамічно-акустичні точки дотику між скрипалем і піаністом, особливо коли реєстр фортепіанної партії залишається вище, ніж діапазон скрипки, що починається після 25 такту. Піаніст повинен грати так само м'яко, щоб можна було уникнути експансії цих помітних дисонансів. Для кращого фінального ефекту скрипалеві варто скористатися натуральним флажолетами, які б нагадали про музику очерету, звуки природи, наводячи драматургічний місток і з першою частиною “Офіри”.

п'єсу циклу, необхідно зазначити, що її образна тематика загалом є рідкісною в площині сольного чи ансамблевого інструменталізму. Аналогом до цієї композиції Ма Сіцонга можна обрати знамениту філософську притчу-мініатюру Ч. Айвза “Питання, що залишилось без відповіді”, а також деякі опуси Дж. Крама, Е. Картера, Т. Такеміцу.

У “Пісні про рибу” – “Міфотінг” (“Пісня людей з гір” з Амей-сюїти) своєрідним motto стає мотив давньої пісні про риболовю, яку співають переселенці з гір на польових роботах. У цьому зразку спостерігаємо елементи прапервісної культури, пов'язаної з ловецтвом, а також пам'ять про міграційні процеси, яких зазнала дана етнічна група. Варто зазначити, що композитор дуже обережно і делікатно підходить до втілення першоджерела, вирішуючи його в ліричному ключі: *dolce e semplice* (ремарка автора) та дотримання загалом тихої динаміки, що “працює” на відтворення перцептивного простору, який має кількаярусну вимірність. Пісню співають люди при роботі в полі (перший рівень просторовості — перша строфа викладена тризвуками); які прийшли на рівнину до землеробства з гір (другий рівень просторовості — друга строфа 7, 9-акорди), у пісні ж йдеться про часи, коли рід живився з риболовецтва, живучи на берегах моря чи океану (третій рівень просторовості — третя строфа тризвуки і 7-акорди). Звернення до архаїки уможливило композиторові відтворення абсолютно нового нелінійного перцептивно-просторового ландшафту. На цю ідею працюють і ладо-гармонічні сполучення, що в загальному створюють дивовижну низку акордів, які, немов у примітивних малюнках чи прикрасах наділені власними константами краси і первісної довершеності. Ось ці послідовності:

1 строфа (у пісні “Міфотінг” йдеться про видобуток 13-ти мушель):
F-g-a-C-a-F-d-d-F-C-e-a-a-B-(f/a/b/d/e поліакорд)-e-a (1-14 тт)

2 строфа (присвячена відлову 18-ти риб):
B_7-a_7-e_7-fis-cis/E-D-a-D_9-a-d_9-D-a-(f/g/c/d- 4/2акорд)-G-F-d-F-a_9-G/e-A (15-30 тт)

3 строфа (співається про полювання на 15 восьминогів) :
a-B_7-d_9-g-d-a-B_7-a-B_7-G-a-B_7-a-B_7-a (31-56 тт)

У такому строкатому калейдоскопі акордових послідовностей можна відзначити відносну тонікальність, витоки якої слід шукати у побудові

мелодичних мотивів, повторність окремих звуків надає архаїчності (горизонтальні риски означають повторення звуків)[52]:

e-g-|**a**---e-|g-a-g-ed|c-d-ed|c-d-e-dc|**a-c-d**-d-|d----|g-e-g-a-|e---d-|c-d-e-c-|a-a-a--|c-a-g-a-|g-d-e-c-|a-c-c-a-|a----|

Окрім того Ма Сіцонг знову демонструє свою прихильність до натуральних флажолетів. Так, від 31-го такту до кінця п'єси, скрипаль повинен особливо піклуватися про часті перетини струн з метою отримання природних флажолетів. У цьому важлива роль штриха legato, адже подвійні флажолети після солюючої мелодії відтворюють неначе підхоплення пісні хором, звучання якого, проте, розноситься відлунням, розчиняючись в далині. Так, за допомогою технічно-виразових засобів композитор прагне персоніфікувати образний зміст творів.

Велику роль відіграють імпровізаційні виконавські прийоми, які композитор черпає і з загальних принципів розвитку музичного матеріалу, і з типів народного музикування. У 1 ч. Тибет-сюїти виникають аналогії з імпровізацією народних інструменталістів. Цікавим є принцип ритмічного нарощування орнаментації, що у скрипковому монолозі отримує значення продуманого ефекту. Це стосується груп 16-х, які спочатку ідуть групою по дві, далі тріоль, наступною стає квартоль, у заключному каскаді арпеджіованих ламаних пасажів композитор застосовує три групи септолей і врешті - в останньому етапі сходження (кожна з груп подається на новій висоті) - дві групи по 9 щоправда 32-х, які автор об'єднує у 18 орнаментальних звуків. Такі розлогі апподжіатури однозначно виходять з традицій народного музикування. Цікаво, що осягнувши найвищу точку $a^{3,}$ композитор пропонує зворотній хід у застосуванні орнаментальних груп: 3 низхідні септолі з цезурними утриманими звуками, тоді 3 секстолі і знову 18 32-х (що відтворюють тремолюючу пульсацію-перебор між e-h) Ма Сіцонг використовує динамічне нарощення до *ff* на звуці “e”, з якого знову зачерпується нове сходження. Щоправда, тепер уже стрімким прямовисним пасажем з 16-ти звуків, який буквально “злітає” у e^3, звідки низхідними пасажами спадає до наступної точки-зупинки – $g^м$ наступними ритмічними групами: 21, 15 і 10 32-х.

[52]Тобто, поєднання натуральних звуків у різних комбінаціях дають можливість композиторові добирати до кожної з них іншу барву, колоризуючи мелодичні поспівки різноманітними акордами, оживляючи мажоро-мінорні та міноро-мажорні переливи, застосовуючи при тім біладові накладання, а також похідні з лінеарного мелодичного руху голосів септ- і нонакордів.

Цьому велетенському карколомному пасажному вступу соло скрипки (лише один раз – у найвищій точці a^3 у партії фортепіано лунають гулкі акорди, що імітують тібетські дзвони (9-10 тт) композитор наділяє ремаркою recitativo, очевидно, маючи на увазі монологічний виклад (розділ В). Фактично, композитор як блискучий виконавець досконало володіє всім виразово-технічним арсеналом європейської скрипки. Особливо активно застосовує стаккатну техніку навпереміну з плавними мелодичними інтонаціями при веденні смичка, часто фактурним засобом стає рух стаккатними 16-ми. Застосування такого типу моторності нагадує письмо Б. Бартока.

Одним з улюблених прийомів композитора є ефект відлуння. Так, у багатьох композиціях вже початкова мелодія твору проходить з додаванням прикрас (аподжіатурні тріолі), а також проводиться подвійними нотами. Автор застосовує повторення після проведення на *f* кожної фрази на *p,* створюючи ефект відгомону, або ж завершує повторенням початкових мотивів флажолетами на дімінуендній динаміці, досягаючи ефекту розчинення музичної матерії, її повного затихання. Іноді композитор використовує зворотій варіант. Так, дріботіння на стаккато 16-ми чи 32-ми у скрипковій партії на *pp*, створює враження шарудіння, яке може поступово крещендувати.

Сонорні імітації стають чи не найоригінальнішою ознакою у скрипковому технічному арсеналі, адже імітації маловідомих звучань різних інструментів азійського регіону покликане до збагачення виразових можливостей скрипки (не випадково Є. Менугін освоював індійський сітар з Раві Шанкаром)**.** Ма Сіцонг використовує дуже багато варіантів і октавної, і акордової, і поліфонічної техніки подвійних нот (паралельне ведення голосів змінюється наслідуванням ерху – з утриманим остінатним бурдоном у нижньому голосі, і рух паралельними октавами тощо). При цьому вражає багатство штрихової техніки, яка часто візуалізує багатство східних бойових прийомів у танцях. Ніби в конг-фу, співставляючи динаміку і статику, Ма Сіцонг досягає ефектів не лише метро-ритмічного порядку, але імітує ударність (скрипка набирає значення ударного інструменту), застосовуючи ефекти “бомбастики”. Колосальною штриховою

технікою відзначається і Ксіньян-рапсодія, яка ставить цей твір у ранг гіпер-віртуозних композиій, вирішених Ма Сіцонгом воістину з симфонічним розмахом. Оригінальним є і наслідування піпі завдяки чергуванню пальців на на одній ноті — піпа-ефект. “Піпа-ефект”, що взятий з виконавських прийомів струнно-щипкового інструменту піпа, який досягається швидким чергуванням пальців на одній ноті (7,9,15 64-х у Фіналі подвійного концерту (НП № 28а), що відтворює бриніння, дзижчання, гудіння струн. Існує і піпа-акорд з паралельних квінт [250].

Імітації храмових буддійських барабанів, гонгів (малих і великих), дзвонів та труб створюють надзвичайно цікаве тембрально-колористичне поле для звукопису високогірного ламаїстського храму. Вторячи коливній “темі мантр”, яка надзвичайно тонко і вишукано варіюється, скрипка наслідує принципи монотонного співу тибетських монахів [232]. У “Офірі” з Гаошан-сюїти скрипка, імітуючи ерху за рахунок утриманого бурдонно-остінатного e^2, накладає на цей звук обігрування початкової теми заклинання, використовуючи при тім розширену аподжіатуру до кожної четвертної ноти, завершуючи шаманське соло-промову паралельним двоголоссям, рухаючись спочатку секстами, а далі паралельними квінтами. Спільний амбітус скрипкової і фортепіанної партій сягає тут 5 октав, що надає цілому об'ємної просторовості та поліплощинної атмосферності. Мінг-Джінг Чіу висуває наступне припущення, що стосується першої частини “Офіри”, де Ма Сіцонг використав звукоряд з чотирьох нот, що вони ніколи не з'являються у племен Гаошань. Єдине плем'я, яке використовує f і h в масштабі однієї мелодії - Пайван, але опущення “а”, характерне для Пайвану не відповідає звукоряду “Офіри” [253]. Більш характерною деталлю для цієї моделі є аподжіатури на струні А, які з’являються протягом усієї частини. Ці граціозні ноти можуть трактуватися як природні флажолети на скрипці, але аборигени теж застосовують природні флажолети особливо у сакраментальних обрядових співах, отже, можливо, що в “Офірі” відтворюється імітація звуків ротової порожнини” [230, С.81], тобто, композитор прагне передати горловий шаманський спів, яким однозначно володіли жерці чи жрець племені.

Немаловажну роль у семантиці скрипкового звучання відіграють окремі символи, значеннями яких Ма Сіцонг наділяє партію скрипки. У “Викликанні духів” з Гаошан-сюїти щодо технічних можливостей скрипки, то проведення розмови з духами, вибір тембральної та психоемоційної барви – непросте завдання для інтепретатора. Проте, Ма Сіцонг використовує складну метроритміку у партії фортепіано, в той час як скрипка веде свою власну індеферентну, ні від кого незалежну лінію. Скрипаль, таким чином, з огляду на поліплощинну вертикаль, поставлений у доволі складні умови. Вочевидь, важливо, щоб піаніст тримав точний темп під час гри особливо тріолей, щоб не перешкодити скрипалеві під час відтворення ліричної мелодії. Оскільки дисонансні елементи зустрічаються протягом усієї частини, то занурюючись в цей медитативно-трансовий стан необхідно осягнути спільні динамічно-акустичні точки дотику між скрипалем і піаністом, особливо коли реєстр фортепіанної партії залишається вище, ніж діапазон скрипки, що починається після 25 такту. Піаніст повинен грати так само м'яко, щоб можна було уникнути експансії цих помітних дисонансів. Для кращого фінального ефекту скрипалеві варто скористатися натуральним флажолетами, які б нагадали про музику очерету, звуки природи, наводячи драматургічний місток і з першою частиною “Офіри” (детальний розгляд п’єси міститься у Розділі 2.3). Наслідування людського голосу, зокрема, шаманського горлового співу (“Офіра” з Гаошан-сюїти), хорового співу, імітація промовляння мантр тибетськими монахами (Тибет-сюїта), скрипкові монологи гудіння на одному звуці з призвуками-апподжіатурами (примовляння заклинань) чи імітація щебетання і співу птахів за допомогою віртуозної орнаментики (II ч. Концерту для 2-х скрипок) тощо.

Однак, виконавські засоби нерозривно пов’язані з усією цілісністю музичної матерії та її образним світом, реалізація якої вимагає чималих інтепретаційних зусиль виконавця. Часто композитор, виходячи з примітивних мелодичних первістків лише “висвітлює” у гармонічному супроводі ті чи інші (мажорні, мінорні, пентатонні чи ангемітонічні) ладові нахили, причому 2-3-хордових найпростіших ладів, надаючи цілому архаїчно-первісного звучання. За допомогою

полімелодизму, поліритмії, остінатно утриманої фактури передається і гра на первісних невибагливих інструментах (очевидно, це примітивні ударні і струнно-щипкові, судячи з артикуляційних штрихів у партії скрипки), так у Тайванських сюїтах скрипка імітує тубільні інструментальні імпровізації.

Введення локальних тембрально-сонорних елементів традиційної музики різних регіонів КНР значно збагачує звукообраз європейської скрипки. Творчість композитора демонструє окцидентальний шлях від базового Орієнту до традицій Окциденту. На національну основу прививається багатство європейської академічної традиції для пошуку шляхів розвитку звукового феномену китайської скрипки через розширення виразового спектру музичної мови та збагачення скрипкового технічно-виразового арсеналу.

Підсумки до четвертого розділу

Демонструючи багатство образно-ідейного змісту у численних скрипкових композиціях, Ма Сіцонг виявляє не менш розмаїті інтенції щодо кореспондування з сучасними для XX ст. мистецько-естетичними напрямками, дотримуючись при тім і стислої опори на довготривалі європейські традиції, які підлягають значним видозмінам за рахунок введення та домінування природи китайських музичних першоджерел та своєрідного ментального способу мислення. Окрім імпресіоністичного звукопису, манера якого відповідала і китайській пейзажистиці (а його представники – К. Дебюссі і М. Равель почерпнули чимало його елементів власне зі східного звукосприйняття), у Ма Сіцонга проявляються і риси символізму. Беззаперечний неофольклористичний бартоківський вплив дозволив композиторові запропонувати оригінальний симбіоз національних та світових традицій. При відтворенні архаїчних образів, Ма Сіцонг тяжіє з одного боку до фовізму, з іншого – виходячи в зону аборигенних культур – до примітивного наїву, продовжуючи лінію, накреслену І. Стравинським, співвідносячись з пошуками своїх сучасників (Мессіан, Крам, Кейдж, Такеміцу, Скорик). Наявність неокласичних, експресіонічних, урбаністичних рис, властивих музиці XX ст., у випадку американського періоду елементів вестернізації, джазу та особливо — мінімалізму, який своїм корінням виходить зі східних культур

[103] доводить активну творчу позицію митця, співмірну і з авангардом.

Будучи яскравим представником національної китайської школи, Ма Сіцонг невідступно спирається на мелодико-інтонаційні, ладо-гармонічні та ритмічні, а також формотворчі та сонорні елементи китайської музики різних регіонів, значно збагачуючи при цьому звукообраз європейської скрипки, демонструючи шлях від базового Орієнту до традицій Окциденту, що дозволяє трактувати спрямування його творчості у дихотомії Схід-Захід як окцидентальне. На основу національного прививається багатство європейської академічної традидиції, яка стає відправною точкою для пошуку шляхів розбудови і розвитку такого звукового феномену як китайська скрипка. При цьому значно розширюється не лише виразовий спектр музичного мовлення вцілому, але й відбувається розширення та збагачення скрипкового технічно-виразового арсеналу.

ВИСНОВКИ

У дослідженнях міжкультурного діалогу в сучасному глобалізованому світі існує чимало проблемних зон, пов'язаних дихотомією Схід-Захід, яка з виходом на арену багатьох азійських культур заявила про свої права, демонструючи своєрідність власних не лише автентичних етно-традицій, але й з адаптацією досягнень традицій класичної академічної музики виявила напротивагу орієнталізму окцидентальні тенденції щодо засвоєння і перетворення великого світового досвіду у різних царинах культури. Перший розділ дослідження "Філософсько-естетичні та методологічні засновки співмірності орієнтальних та окцидентальних тенденцій у дихотомії міжкультурного діалогу Схід-Захід" присвячено розгляду співвідношення національної (східної) та світової (західної) культурної парадигм під знаменником переорієнтації в напрямку окциденталізму, що становить одну з насущних проблем музичного сходознавства. Однією з його важливих магістралей є дослідження китайської музичної культури, органічну частку якої становить скрипкова музика Китаю. Вона має оригінальну історію, адже функціонування та наявність численної групи струнно-смичкових автентичних інструментів співвідноситься з входженням та адаптацією європейської скрипки у національну парадигму. Спостереженням над цими процесами відображається у 2-му підрозділі. Найбільш інтенсивно європейська скрипка заявила про себе у Китаї на межі XIX та впродовж XX ст., входячи та активно розбудовуючи національну академічну культуру. Шляхам становлення китайської скрипкової композиторської школи присвячено 3-й підрозділ. Серед промоторів європейської скрипки в Китаї постать блискучого віртуоза-виконавця, композитора, педагога, громадсько-культурного діяча Ма Сіцонга посідає особливо заслужене і почесне місце. Його творчість становить одну з найцікавіших стрінок китайської скрипкової музики, а численні композиції для скрипки набули широкого світового розголосу. Серед жанрових різновидів, представлених у панорамі скрипкової музики Ма Сіцонга – два концерти: Концерт для скрипки з оркестром F-dur та Концерт для двох скрипок з оркестром; Рапсодія для скрипки з оркестром; монументальні програмні сюїти для скрипки і

фортепіано: Суйюань-сюїта (Внутрішня Монголія), Тибет-сюїта, Гаошан-сюїта та Амей-сюїта; дві Сонати (в тім – для двох скрипок соло), чотири Рондо, численні програмні концертні п’єси та ін. Більшість з цих жанрових різновидів були вперше представлені у китайській скрипковій музиці творами Ма Сіцонга.

На тлі складних та неоднозначних соціально-культурних подій у Китаї, які мали вплив на розвиток скрипкового мистецтва, творчість Ма Сіцонга виступає як одна з найцікавіших у плані міжкультурної комунікації. Будучи аніматором та вихованцем європейської скрипкової і композиторської школи (П. Оберсдорфер, Я. Бінненбаум), він зумів гармонійно і органічно поєднати національні традиції та світові тенденції у своїй творчості. Окрім адаптації європейської академічної традиції, Ма Сіцонг в силу історичних обставин опиняється у китайській діаспорі США, де 20 років провадив активне творче життя, асимілюючи у своїй музиці культурні особливості і американського континенту. Закономірним для творчості митця стає еволюційний шлях в освоєнні чи не всіх скрипкових жанрових адаптацій, пов’язаний з доеміграційним та діаспорним періодом. Постать митця вперше розглядається рівнозначно у всіх періодах його діяльності: ранньому європейському, зрілому китайському та пізньому американському, чому присвячено об’ємний хронограф життєтворчості Ма Сіцонга та біографічний нарис, вміщені у Додатку 1.

Наступні три розділи дисертаційного дослідження розкривають жанрову парадигматику скрипкової спадщини композитора з метою осмислення специфіки стилетворення та особливостей композиторського почерку Ма Сіцонга, а також виразово-технічного комплексу виконавського плану в контексті співдії та співвідношень національного та окцидентального рівнів. Оскільки більшість жанрових різновидів були вперше адаптовані в скрипкову музику Китаю саме Ма Сіцонгом, то їх розгляд проводиться в контексті жанрової етимології та апології світових традицій академічного мистецтва, зокрема, в царині скрипкової музики. Детальний комплексний структурний аналіз всіх відомих і доступних на сьогодні скрипкових композицій Ма Сіцонга (в тім – нововідкритих) дозволив прослідкувати та дослідити феномен синтезу китайського та європейського начал

та рівні їх співвідношень.

У Другому розділі розглядаються програмні твори для скрипки Ма Сіцонга, в яких спостерігається активниций вияв національного у контексті апробації жанрів віртуозної концертної п'єси (розділ 1.2). Освоюючи європейську скрипку, Ма Сіцонг прагне передати за її допомогою красу і багатство музичного світу Китаю, відтворити його звукове обличчя у царині скрипкової культури, з чим буде пов'язане і оновлення та збагачення можливостей інструменту, який у інтерпретації скрипаля-виконавця, педагога і композитора набирає унікально-неповторних рис. Кожна зі скрипкових п'єс Ма Сіцонга, демонструючи різні сторони буття китайського народу, достойна увійти та збагатити світовий скрипковий репертуар сучасних музикантів. І пейзажна колористика "Пасторалі", і лірико-психологічна витонченість "Колискової", і картинно-жанрова природа "Гірської пісні", і яскрава фольклорно-звукописна канва "Весняного танцю" чи епічний розмах релігійного обрядодійства "Танцю ліхтарів Дракона" виказують не лише віртуозне володіння Ма Сіцонгом суто скрипковими ресурсами, а й репрезентують його як видатного національного художника, який перебував у пошуках співмірності світового і китайського, а втілення останнього відбувається в скрипковій творчості композитора у непересічних формах і засобах, які спостерігаються чи не у всій жанровій мистецькій парадигмі митця.

Масштабні циклічні полотна постають у жанрі програмної скрипкової сюїти (Розділ 2.2). Локалізуючи увагу на програмних композиціях, виявлено провідні типи програмності, серед яких у Ма Сіцонга переважає фольклористичний, який репрезентований у кількох ракурсах: епічно-історичному ("Рапсодія. Епіка" - І ч. Монгольської Суйюань-сюїти, "Легенди і міфи Тібету" – І ч. Тибет-сюїти), пейзажно-жанровому ("Весняний танець"; "Степовий танець", з Монгольської Суйюань-сюїти, "Весна", "Місяць" з Амей-сюїти, "Очерет" з Гаошан-сюїти), жанрово-побутовому ("Колискова", "Пісня пастуха", "Напій", "Танець урожаю" з Гаошан-сюїти), жанрово-обрядовому ("Танець з мечами" з Тибет-сюїти, "Танець людей з гір" з Амей-сюїти, "Бойовий танець" з Гаошан-сюїти), метафорично-символістичному ("Ностальгія" з Суйюань-сюїти, "Озеро Сонце-Місяць",

“Самотність” з Гаошан-сюїти). Серед програмних творів особливо виділяється сакрально-релігійна концептосфера з відтворенням містичних обрядодійств (“Танець ліхтарів Дракона”; “Ламаїстський монастир” з Тібет-сюїти, “Офіра”, “Викликання духів” з Гаошан-сюїти).

Звернення до автентики локальних геоетнічних культур народів Китаю проектує лінію розширення внутрішньо-азійського контенту у співдії з європейськими традиціями та принципами скрипкової музики, яку автор збагачує за рахунок нових, маловідомих для світового мистецтва регіональних звукообразів китайського, кантонського, суйюанського, тибетського, уйгурського фольклору. Так, дихотомія Схід-Захід отримує нове діалогове вікно у співвідношенні “Своє — далеке Чуже” та “Своє — близьке Чуже”. Так, Синцзян-рапсодія постає як одна з перших спроб у творчості китайського композитора осмислення та перетворення вражень від однієї з найвеличніших і самобутніх музичних інструментальних культур – уйгурів, а своєрідна автентична традиція макамату проектується у симбіозі віртуозної імпровізаційної рапсодичності та традицій академічної європейської культури. А в Тибет-поемі автор вводить елементи індійської музики. Особливим новаторством відзначаються дві тайванські сюїти – Амей і Гаошан, в яких автор вперше звертається до аборигенної культури тубільних племен Тайваню, виходячи на поставангардні магістральні шляхи розвитку музики другої половини XX ст., впроваджуючи у скрипкову музику ідеї неоархаїки, примітивного наїву, фовізму. З огляду на оригінальність форм і засобів музичного мовлення, яке постає у симбіозі етнолокальних автентичних традицій маловідомих світовій музичній культурі регіонів Сходу з західними принципами скрипкової музики, виникають своєрідні трактовки та стилетворчі концепти всього комплексу виразових засобів, в тім – скрипкового виконавсько-технічного апарату.

Засвоєння європейських жанрів Рондо, Сонати і Коцерту у скрипковій музиці Ма Сіцонга (Розділ 3) позначені також новими специфічними для східного ментального бачення рисами. Особливо яскраво проступає у цих творах експериментаторське начало, що проявилося в діаспорних композиціях.

Порівняно з ранніми рондо, з яскраво вираженими фольклорними елементами, написаними в Китаї - два пізні, а також сонати засвідчують нові тенденції, пов'язані з трагічним еміграційним світовідчуттям автора, який відходить від стислого фольклоризму, а превалюючими рисами стають експресіоністичні, урбаністичні та елементи вестернізації. Спостерігається також оперування сучасними композиторськими техніками, зокрема, серійністю, атоналізмом, метро-ритмічною комбінаторикою, сонористикою, застосуванням лінеарних поліфонічних прийомів тощо. Переосмислюється імпресіоністична площина, яка переходить у сферу сугестивно-станового рефлексивного концептуалізму, посилення філософського споглядання, які протиставляються інтенсивам механістично-урбаністичних елементів, що підкреслю трагедійність, антиномічність останнього періоду творчості та дозволяє на базі даних жанрів простежити суттєві видозміни композиторського мислення, пов'язані з материковим та діаспорним типами звуковідчуття. Вільно трактуючи форми рондо (полікомпонентні рондальні структури багатоскладового порядку) та сонати (2-частинність скрипкової сонати), важливими у непрограмних жанрах Ма Сіцонга стають характерні алюзії та семантичні знаки, символи, асоціації з якими допомагають відтворити складний, сповнений болю і водночас світлий та життєствердний оптативний модус композиторської творчості.

Крупномасштабні полотна Ма Сіцонга для скрипки з оркестром: Концерт F-dur, Концерт для 2-х скрипок для скрипки з оркестром є першими зразками даних жанрів у китайській скрипковій музиці. Так, у тричастинному Концерті F-dur проявляється органічне взаємопроникнення національних китайських та європейських традицій, симбіоз яких творить оригінальне музичне полотно. Працюючи в добре відомому та розвиненому уже впродовж кількох століть жанрі академічної музики - інструментального концерту, авторові вдалося поєднати природу китайської народної музики з європейськими принципами, які, проте, підлягли значній модифікації під впливом національного музичного мислення, адже китайська народна музика не поділяє тих самих концепційно-філософських музичних засад, властивих окцидентальній культурі. Концепцію першого

китайського концерту для скрипки з оркестром можна визначити як лірико-патріотичну поему про красу рідної землі. При загальних обрисах та дотриманні концепту концертності Ма Сіцонг вільно трактує форму твору на кількох рівнях. Характерна багатотемність, множинність образно-тематичних лейтмотивів надає цілому характеру рапсодичної поемності, в якій присутні риси рондальності, поєднані з варіаційними методами. Світлий і натхненний характер музичного матеріалу, який базується на народних китайських мелодіях з інтенсивним відчуттям ладово-гармонічного, ритмічного та тембрального начала, які, як і принципи розвитку, виходять з національних джерел в поєданні з європейськими тенденціями жанру сольного концерту створили прецендент до появи нового жанрового різновиду у китайській академічній музичній культурі, своєрідність якого не залишає жодних сумнівів у власній самоцінності та оригінальності.

Концерт для 2-х скрипок з оркестром, написаний у американський період, пронизаний почуттям ностальгії, хоч зберігає загальний оптативний модус цілого, оскільки в ньому представлене колосальне розмаїття мікротем-інтонацій національної природи, які відтворюють в цілому калейдоскопічний перебіг найрізноманітніших звукообразів, створюючи розлогу епічну картину “далекої недосяжної Батьківщини”. Діалогічність у співвідношенні паритетних голосів двох скрипок підсилюється і оркестральними барвами, і драматургічною значимістю оркестрової партії, яка виступає у рівноправній симфонічній якості. Напірне та сповнене драматичної сили Allegro risoluto, в якому автор намагається охопити буремний перебіг власних життєвих подій, нерозривно зв’язаних з історією рідної країни, змінюється феноменальної краси звукописним Andantino, вивершуючись з одного боку об’єктивно рішучим, з іншого – сугестивно суб’єктивним фінальним Allegro. Симфонічний розмах цієї наймасштабнішої серед скрипкових полотен композиції виводить твір у лірико-психологічний, медитативний тип концерту-діалогу, не позбавляючись широкозакроєних рис своєрідної епічності. Ця композиція ще в більшій мірі виявляє тенденцію до національної самоідентифікації митця в умовах еміграції.

Визначаючи у Розділі IV стильові особливості скрипкової творчості Ма

Сіцонга в контексті діалогу націоцентристських та полікультурних векторів, було обрано кілька напрямних ліній. Це кореспондування з естетично-мистецькими напрямками та композиторськими техніками XX ст., адже попри збереження та блискуче володіння європейською скрипковою спадщиною, Ма Сіцонг виявив чимало співзвучних аналогій щодо сучасних тенденцій. Демонструючи багатство образно-ідейного змісту у скрипкових композиціях, Ма Сіцонг виявляє не менш розмаїті інтенції щодо кореспондування з сучасними для XX ст. мистецько-естетичними напрямками, дотримуючись при тім і стислої опори на довготривалі європейські традиції, які підлягають значним видозмінам за рахунок введення та домінування природи китайських музичних першоджерел та своєрідних способів мислення.

Окрім імпресіоністичного звукопису, манера якого відповідала і китайській пейзажистиці (а його представники – К. Дебюссі і М. Равель почерпнули чимало його елементів власне зі східного звукосприйняття), у Ма Сіцонга проявляються і риси символізму, що зближать його з творчістю Е. Ізаї. Неоромантичний тонус, який Ма збірігає впродовж всього складного творчого шляху, виявляється у збереженні оптативного світосприйняття крізь призму витонченої лірики, що дозволяє навести аналогії з представниками різних національних шкіл – Б. Мартіну, Е. Вілла-Лобосом, В. Барвінським, С. Барбером, Р. Воан-Вільямсом, Д. Кабалевським, А. Ешпаєм.

Беззаперечний вплив Б. Бартока дозволив композиторові запропонувати оригінальний симбіоз національних та світових традицій під знаком неофольклоризму. Особливо доречними в даному контексті щодо злиття ентнокультурних традицій та рис академічного музичного мистецтва є порівняння з представниками ближньоазійського регіону: вірменської школи на чолі з А. Хачатуряном, грузинської (О. Тактакішвілі), азейбарджанської (А. Кара-Караєв), казахської (Г. Курмангалієв) тощо. Виходячи з фольклоризму “цитатного” типу, Ма Сіцонг виявляє згодом і яскраві авангардові тенденції у даному ракурсі, що дозволяє знайти спільні точки у творчих принципах українських митців Л. Ревуцького, М. Колесси, Л. Колодуба, М. Скорика та ін.

При відтворенні архаїчних образів, Ма Сіцонг тяжіє з одного боку до фовізму, з іншого, входячи в зону адаптації музики аборигенних культур – до примітивного наїву, продовжуючи лінію, накреслену І. Стравинським у “Весні священній”, співвідносячись з пошуками своїх сучасників (О. Мессіан, Дж. Крамб, Дж. Кейдж, Т. Такеміцу). Широка жанрова палітра композитора виказує також наявність неокласичних (Я. Бінненбаум, П. Гіндеміт), експресіоністичних, урбаністичних рис, властивих музиці ХХ ст., (композитори французької шістки, С. Прокоф’єв). Особливо відзначимо вплив С. Прокоф’єва, творчістю якого захоплювався Ма Сіцонг, адаптуючи окремі принципи митця (на жаль, дві перші скрипкові сонати (1934 і 1936), які Ма Сіцонг називав “прокоф’євськими”, були знищені за обвинуваченням у формалізмі під час культурної революції). У випадку американського еміграційного періоду, Ма Сіцонг, зберігаючи власне національне обличчя (подібно до українсько-американського скрипаля і композитора Р. Придаткевича), виявляє елементи вестернізації (Р. Беннет). Підкреслимо, що інонаціональною чужинецькою інтонемою для Ма Сіцонга стає поспівка американізованого “Щедрика” М. Леонтовича (Рондо №4, Соната №3), яку автор декларує як знак західної культури, з якою як китайський композитор (названий американськими критиками “найбільшим націоналістом в музиці” за Дж. Вулфом) веде розлогий діалог впродовж насиченого і складного творчого життя, яке обійняло майже ціле ХХ ст.

Не менш цікавою виявилася кореспонденція Ма Сіцонга і у плані сучасних композиторських технік, які вдалося виявити внаслідок детальних аналітичних спостережень. При загальному традиційному музичному мовленні (Ма Сіцонг спирається на широкий спект велетенських традицій європейської та світової культури), вражає використання автором і сучасних композиторських технік. Це сонористика, що виявляється у пошуках нових якостей звучання скрипки (імітаця ерху, горлового співу, народних духових і ударних інструментів тощо); модального ладового мислення (сполучає китайські лади з європейською тональною системою, що значно розширює і збагачує останню), метро-ритмічні експерименти (комбінаторика, змінна метрика, репетитивність та остінатність

тощо), мінімалізм, атональність, серіалізм (в пізніх творах: Амей-сюїта, Гаошан-сюїта, Соната №3, соло-соната), що дозволяє провести паралелі з сучасними, навіть авангардними пошуками. Однак, в кожному з опусів Ма Сіцонга вирішальною є китайська музична традиція, що підкреслює унікальний синтез національного і світового в творчості композитора.

“Націєтворче начало – фундаментальна основа скрипкової музики Ма Сіцонга як представника китайської культури” (Р. 4.2.) присвячено детальному аналізу музичної мови комплозитора з точки зору мелодико-інтонаційної, особливо ж ладо-гармонічної природи національного сегменту. Адже китайська музика впродовж кількох тисячоліть було відносно самостійним явищем, зокрема, у аспектах естетики, строю, мелодичної інтонації, ладів, ритму, нотації вона мала свою систему, і поєднання її з європейською системою проходило складно. Разом з тим, знайомство з західною теорією музики як системою знань про музичну мову проклало шляхи до зародження в китайській музиці композиторського мисления нової формації. Так, на основі на основі пентатоніки (про-суті п’яти тонік) та розвиненої модальної сітки її видозмін, а також гептатонних варіантів та їх поєднань (за рахунок нової системи опорних тонікальних ступенів і ладових тяжінь) при введенні в багатоголосу фактуру створюються цікаві преценденти тональних та ладо-гармонічних співвідношень у європейській системі, яка таким чином розширює свої можливості: це акорди нетерцевої будови – секундо-квінтові (піпа-акорди), секундові терц- і кварт-акорди, пентатонні кластери; бі- та політональність (полімонодійне багатоголосся на основі поліладовості), розширена тональність, додекафонія, атональність. Гармонічна мова композитора єднає ангемітоніку, безпівтонову пентатоніку, діатоніку і хроматику, що надає їй надзвичайної колористики і барвистості. Елементи ж чужої автентики у Тибет-поемі “заіскріли” хроматизмами через півтонові ковзання, що є типовим для індійської музики, а розосереджений макам прозирає в Уйгурській рапсодії. Неординарною є робота з архаїчними ладо-інтонаційними та ритмічними первістками у тайванських сюїтах. Не менш вражаючими є поліфонічні засоби, що часто виступають в органічному поєднанні лінеарної, імітаційної, контрастної

поліплощинної поліфонії. Дивовижні властивості метро-ритмічної комбінаторики, виходячи з природи автентичної моторно-танцювальної традиції приводять до варіабельності та інших оригінальних вирішень. Перважаючими прийомами стають органні пункти, репетитивна техніка, оперування мікроритмічними структурами, що наближається до модальних технік. Ритмічна квазі-свобода, пов'язана з імпровізаційністю та особливо віртуозними пасажами справляє спонтанне враження каскадів чи потоків і має вигляд "контрольованої алеаторики", а принципи чіткого ритмічного моделювання імітують прогресуючі швидкості заради прискорення, сповільнення, досягнення аритмії, дисбалансу чи урівноваження руху.

Щодо принципів формотворення, то композитор тяжіє до мікроструктуралізму, оперуючи переважно мікротематичними утвореннями. Форма зовні приймає риси сонатності, рондальності, часто поєднаних з поемністю та рапсодичністю, які виходять з народно-імпровізаційної манери автентичного інструменталізму. Переважно у Ма Сіцонга превалюють багатоскладові форми, а також форми другого, третього порядків (за В. Задерацьким). Синтетичні форми, які поєднують риси сонатності, варіантно-варіаційних принципів, рондальності чи контрастно-складових (етимологічно сюїтних нанизувань) – найбільш характерні для композитора.

Освоюючи європейську скрипку, Ма Сіцонг прагне передати за її допомогою красу і багатство музичного світу Китаю, відтворити його звукове обличчя у царині скрипкової культури, з чим буде пов'язане і оновлення та збагачення можливостей інструменту, який у інтерпретації в одній особі скрипаля-виконавця, педагога і композитора набирає унікально-неповторних рис, які розглянено у останньому – підрозділі 4.3. "Новаторство технічно-виразових виконавських прийомів скрипкового мистецтва Ма Сіцонга у глобальному вимірі сучасної музичної культури". Між китайською струнно-смичковою ерху і європейською скрипкою композитор вибудовує цікавий і конструктивний діалог, використовуючи специфічні глісандо (ковзання одним пальцем по струні на великі або малі відстані, існує подвійне ерху-глісандо). Прийом, взятий з народного музикування є

характеристичним для китайського струнного виконавства. У повільних темпах він надає плавності, у швидких – створює враження ковзності. Часто автор пропонує виконання мелодій на одній струні, використовуючи інші в якості бурдону, яке застосовується у скрипковому багатоголоссі (специфічний тип двоголосся зустрічається у партії скрипки, коли почергово нижня або верхня утримана нота стає бурдонним звуком, імітуючи гру на ерху). Тобто, є нижні і верхні бурдони, які можуть чергуватися, збагачуватися орнаментикою. При розмаїтті штрихової техніки в поєднанні з паралелізмами і подвійними нотами композитор досягає яскравих сонорних звучань (для відтворення перебігу китайських бойових танців чи ефектів кунг-фу).

Яскравим прийомом скрипкової виконавської техніки у Ма Сіцонга стають аподжіатури. Це елементи орнаменталістики, що складаються з доданої нонакордної ноти в мелодії, яка береться перед основною нотою акорду чи мелодії. Знаходячись на сильній долі, нота аподжіатури акцентується, затримуючи появу головної, очікуваної ноти. Додана нонкордна нота, як правило, на ступінь вища або нижча за основну (Ма застосовує відстань апподжіатур до 2-х октав), може бути хроматичною. Довга аподжіятура виражає стан туги; коротка (акціактура) надає рвучкості. Висхідна аподжіатура трактується як передвістя, низхідна – як спад. Ними досягається неспівпадіння акцентуації (автор іноді вписує їх у основний мелодичний рух). Розтягання односкладових слів у китайській вокальній мелодиці співвідноситься з даним принципом.

Не менш важливими для виразності у скрипкових творах Ма є найрізноманітніші флажолети: чергування штучних та натуральних флажолетів або їх одночасне поєднання, використання флажолетів у поєднанні з “чіпними” струнами створює особливу “повітряну” атмосферність у пейзажистиці, ця техніка стає одним з яскравих колористичних та драматургічних прийомів композитора. Також вони допомагають у імітації звучання духових – флейт, сопілочок, свистульок тощо.

Проблеми вирішення перцептивного простору в осягненні спільних або індеферентних динамічно-акустичних точок дотику між виконавцями, у

дотриманні статичної, переважно тихої динаміки тощо. Іноді спостерігається кількаярусна вимірність нелінійного перцептивно-просторового ландшафту (Пісня аборигенів “Міфотінг” з Амей-сюїти). Розмаїті ефекти відлуння у багатьох композиціях виказують надзвичайну винахідливість автора. Техніка найрізноманітніших арпеджіо-переливів також стає одним з яскравих видових засобів виконавського плану, які найчастіше імітують струнно-щипкові народні інструменти (наприклад, чжен або звучання “настільних арф” цисяньцинь тощо). Характерним є різні типи піццікато (з вібрацією і без, в поєднанні з бурдонами чи флажолетами тощо).

Сонорні імітації стають чи не найоригінальнішою ознакою у скрипковому технічному арсеналі, адже імітації маловідомих звучань різних інструментів азійського регіону покликане до збагачення виразових можливостей скрипки (не випадково Є. Менугін освоював індійський сітар з Раві Шанкаром). Найбільш вражаючим стає т. зв. “піпа-ефект”, який досягається швидким чергуванням пальців на одній ноті (7,9,15 чергувань 64-х у Фіналі подвійного концерту), така репитиційність відтворює бриніння, дзижчання, гудіння струн. Також це ударність-“бомбастика”, коли скрипка набирає значення ударного інструменту. Імітації храмових буддійських барабанів, гонгів (малих і великих), дзвонів та труб створюють надзвичайно цікаве тембрально-колористичне поле для звукопису високогірного храму (Тібет-сюїта). Колосальною штриховою технікою відзначається і Сінцзянь-рапсодія, яка ставить цей твір у ранг гіпер-віртуозних композицій, вирішених воістину з симфонічним розмахом. Ма використовує безліч варіантів октавної, акордової, поліфонічної техніки, подвійних нот (паралельне ведення голосів часто змінюється наслідуванням ерху – з утриманим остінатним бурдоном, рух паралельними однотипними чи змінними інтервалами тощо). Спостерігається і наслідування людського голосу, зокрема, шаманського горлового співу (“Офіра” з Гаошан-сюїти), хорового співу, імітація промовляння мантр тибетськими монахами (Тибет-сюїта), скрипкові монологи гудіння на одному звуці з призвуками-аподжіатурами (примовляння заклинань) чи імітація щебетання і співу птахів за допомогою віртуозної орнаментики тощо. Однак, всі виконавські

засоби нерозривно пов’язані з усією цілісністю музичної матерії та її образним світом, реалізація якої вимагає чималих інтепретаційниї зусиль виконавця.

У контексті історичного розвитку китайської скрипкової школи Ма Сіцонг належить до генерації митців середини ХХ ст., чия творчість стояла біля витоків формування професійної музики Китаю, стала основоположною в період її розбудови та співвідносилася з процесами періоду відкритості (еміграційний період).

Ма Сіцонг спирається на народнопісеннні та інструментальні інтонації, які стають основою для численних творів. Глибоко проникаючи в ментально-національні особливості автохтонних народів, композитор вибудовує надзвичайної сили та краси художні звукові полотна. Так, найхарактернішою рисою скрипкових сюїт стає локальна пейзажистика та народно-побутовий контент, виражений через танцювальне начало. Оригінально-неповторним є неабиякий інтерес Ма Сіцонга до сакраментально-релігійних тем. Не чужий композиторові і філософський аспект, втілений крізь різноманітні образо-тематичні сфери. Крайобрази рідної природи, якими щиро захоплювався композитор, викликають до життя у скрипкових творах і образи китайської культури – наприклад бойові мистецтва чи обрядово-релігійні дійства. Безумовно, що будучи родоначальником багатьох жанрів європейської музики в китайській культурі. Ма Сіцонг дав надзвичайно оригінальні та унікальні твори, наділені всіма кращими рисами європейського інструменталізму, однак сповнені рис національної самобутності, чим заслуговують якнайширшої популяризації та здатні урізноманітнити і прикрасити реперуар світового скрипкового виконавства. Демонструючи багатство образно-ідейного змісту у численних скрипкових композиціях, Ма Сіцонг виявляє не менш розмаїті інтенції щодо кореспондування з сучасними для ХХ ст. мистецько-естетичними напрямками, дотримуючись при тім і стислої опори на довготривалі європейські традиції, які підлягають значним видозмінам за рахунок введення і домінування природи китайських музичних першоджерел та породжених ними своєрідних способів мислення.

Будучи яскравим представником національної китайської школи, Ма Сіцонг

невідступно спирається на мелодико-інтонаційні, ладо-гармонічні та ритмічні, формотворчі та сонорні елементи китайської музики різних регіонів, значно збагачуючи при цьому звукообраз європейської скрипки, демонструючи шлях від базового Орієнту до традицій Окциденту, що дозволяє трактувати спрямування його творчості у дихотомії Схід-Захід як окцидентальне (на основу національного прививається не лише західно-європейська музична академічна традиція в найширшому розумінні, але і сам інструмент скрипка, симптоматично – з усім технічно-виконавським арсеналом). При цьому значно розширюється не лише виразовий спектр музичного мовлення як такого, але й розгортаються шляхи до оновлення та збагачення скрипкового технічно-виразового комплексу. Композитор виказав віртуозне володіння найновішими тенденціями у видозмінах музичної мови XX ст., але найважливішим є органічне поєднання китайської фольклорної автентики, яка не стільки адаптувала європейську традицію класичної музики, як оновила та збагатила її, значно розширюючи горизонти музичного мислення у сфері скрипкового мистецтва у світовому масштабі.

ВИКОРИСТАНА ЛІТЕРАТУРА:

1. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста.: автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02. Москва, 1996, 35 с.

2. Абдуллазаде Г. Музыка, человек, общество (в древней и средневековой культуре Востока и Запада). Баку: Язычы, 1991, 244 с.

3. Абрамян Л. Первобытный праздник и мифология. Ереван: Изд-во АН Армянской ССР, 1983. 232 с.

4. Аверинцев С. Западно-восточные размышления, или о несходстве сходного. Восток - Запад. Исследования. Переводы. Публикации. Москва: Наука. 1988. С. 37 —39.

5. Аверинцев С., Давыдов Ю., Турбин В. и др. М. М. Бахтин как философ. Сборник статей. Рос. академия наук, Институт философии. Москва: Наука, 1992. С.111 - 115.

6. Адаменко В. Игорь Стравинский и Велимир Хлебников: мир первобытных элементов художественного языка. Примитив в искусстве. Грани проблемы. Москва: Российский институт искусствознания, 1992. С. 149 — 169.

7. Актуальные проблемы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки: Сб.ст. Ташкент: Изд-во Фан Узбекской ССР, 1983. 187 с.

8. Алексеев Э. Проблемы формирования лада. Москва: Музыка,1976. 288с.

9. Алексеев Э. О «звуковысотном пространстве» и принципах нотирования раннефольклорной мелодики. Москва : Советская музыка. 1979. №9. С. 99 —103.

10. Алексеев Э. Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект. Москва: Советский композитор, 1986. 240с.

11. Алексеев Э. Фольклор в контексте современной культуры. Рассуждения о судьбах народной песни. Москва: Сов. композитор, 1988. 237с.

12. Алендер И. Музыкальные инструменты Китая. Иллюстрированный очерк авторизированный перевод с китайского, под редакцией и с дополнениями И. Алендера. Москва : Музгиз, 1958. 116 с.

13.Алкон Е. Музыкальное мышление Востока и Запада, континуальное и дискретное: автореф. дисс. ... доктора искусств.: 17.00.02. Санкт-Петербург, 2002. 45 с.

14.Алкон Е. К проблеме континуального и дискретного в музыкальном мышлении. Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток Запад. Вып. 1. Владивосток, 1994. С.125—127.

15.Алкон Е. К вопросу об «устном» и «письменном» в музыкальных традициях Востока и Запада. Известия Восточного института Дальневосточного государственного университета. №3. Владивосток, 1996. С.161 — 166.

16.Алкон Е., Исупова Т. Ладовый архетип музыки Юго-Восточной Азии и его взаимодействие с музыкальными традициями Индии и Китая. Периферия в культуре. Новосибирск, 1994. С.110 — 118.

17.Алкон Е., Исупова Т. Традиционная модель звуковысотных норм музыки стран Юго-Восточной Азии. Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток Запад. Вып.1. Владивосток, 1994. С. 120 — 124.

18.Алибакиева Т. Двенадцать уйгурских мукамов. Алматы: Анар, 1988.

19.Алябьева А. О проявлении общинного типа музицирования. Музыкальная культура Дальнего Востока и стран Азиатско-Тихоокеанского региона. Тезисы докладов региональной научно-практической конференции. Москва: Композитор, 1998. С. 57—58.

20.Алябьева А. Трансовое действо: к проблеме пражанра. Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток Запад. Вып.5. Владивосток, 1998. С 97—98.

21.Айзенштадт С. Творческая деятельность итальянских музыкантов М. Пачи и А. Фоа в контексте художественной жизни российской эмиграции в Шанхае. Тамбов : Грамота, 2015. № 7. С. 13-18.

22.Андрей Эшпай: творческий метод, жанрово-стилевые аспекты. Воспоминания современников : Сборник статей по материалам научно-практической конференции 2 декабря 2017 г. РАМ им. Гнесиных. Москва : Пробел-2000. 2019. 112 с.

23.Анисимова П. Музыкальная культура Шанхая первой половины XX в.: основные направления и тенденции развития Выпускная квалификационная работа по направлению 033000 Культурология. Санкт-Петербург, 2017. 90 с.

24.Арановский М. Мышление, язык, семантика. Проблемы музыкального мышления. Сб. статей / Сост. и ред. М. Г. Арановский. Москва: Музыка, 1974. С. 87 - .

25.Арутюнов Д. А. Хачатурян и музыка Советского Востока: Язык, стиль, традиции. Москва: Музыка, 1983. 396 с.

26.Асафьев Б. Проблема Востока в советском музыкознании. Музыка народов Азии и Африки. Вып. 5. Москва : Сов. композитор, 1987. С.8—14.

27.Байбурин А. Ритуал в системе знаковых средств культуры. Этнознаковые функции культуры. Москва: Наука, 1991, С.23 —42.

28.Байбурин А. Мифологема. Народные знания. Фольклор. Народное искусство. Вып.4. Москва: Наука,1991. С.78.

29.Байбурин А. Мифологическое сознание. Народные знания. Фольклор. Народное искусство. Вып.4. Москва: Наука, 1991. С.79 — 80.

30.Батанов В. Универсализм композиторской личности в музыкальном искусстве XX – начала XXI столетий : дис... канд. исскуствоведения : 17.00.03. Одесса, 2016. 203 с.

31.Батищев Г. Диалогизм или полифонизм? (Антитетика в идейном наследии М. М. Бахтина). М.М. Бахтин как философ. Москва, 1992. С. 140 — 152.

32.Батищев Г. Человек, деятельность, творчество, стиль мышления. Симферополь, 1987. 271 с.

33.Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Москва: Художественная литература, 1975. 504 с.

34.Бахтин М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. Вопросы литературы и эстетики. Москва, 1975. С. 18 — 29.

35.Бацевич Ф. Словник термінів міжкультурної комунікації. Київ : Довіра, 2007. 205 с.

36.Бергер Л. Звук и музыка в контексте современной науки и в древних космических представлениях. Пространственный образ как модель художественного стиля. Тбилиси: изд-во Тбилисского ун- та, 1989. 216 с.

37.Більченко Є. Модель освіченої людини в контексті діалогу культур. Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. Серія 7: Релігієзнавство. Культурологія. Філософія. Київ: Вид-во НПУ імені М.П. Драгоманова, 2009. Вип. 22 (35). С. 26 — 35.

38.Библер В. Культура. Диалог культур (опыт определения). Вопросы философии. Москва, 1989. № 6. С. 31 — 42.

39.Библер В. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика и культура. Москва: Прогресс, 1991. 176 с.

40.Бобровский В. Рондо. Музыкальная энциклопедия. Т. 4. Москва: Изд. “Советская энциклопедия”, 1978. С. 706 - 707.

41.Бубер М. Я и Ты. Москва: Высшая школа, 1993. 175 с

42.Вальденфельс Б. Своя культура и чужая культура. Парадокс науки о “Чужом” / Перев. О. Кубановой. Хрестоматия по специальной дисциплине “Стратегия жизненного мира”. Екатеринбург, 2007. С. 81 — 90.

43.Взаимодействие художественных культур Востока и Запада. Сб. ст. Москва: Государственный институт искусствознания, 1998. 274 с.

44.Векслер С. М. Очерки истории узбекской музыкальной культуры. Ташкент, 1965. 242 с.

45.Веприк А. Трактовка инструментов оркестра. Москва: МУЗГИЗ, 1948. 309 с.

46.Виноградов В. Музыка народов Азии и Африки. Москва : Сов. Композитор, 1987. 118 с.

47.Виноградов В. Заметки по русскому музыкальному востоковедению. Музыка народов Азии и Африки. Вып. 5. Москва : Сов. композитор, 1987. С. 182—240.

48.Виноградов В. Музыка в Китайской Народной республике. Москва : Советский композитор, 1959. 86 с.

49.Виноградова Е., Желоховцев А. Китайская музыка. Музыкальная энциклопедия. Т. 2. Москва : “Советская энциклопедия”, 1974. С. 807 — 815.

50.Вирановский Г. О возможностях дальнейшего развития теории ладовых функций. Проблемы лада. Москва : Музыка, 1972. С.77 — 98.

51.Вирановский Г. К проблеме сравнительного изучения музыкально-теоретических систем народов Азии. Актуальные проблемы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки. Ташкент, 1983. С. 114— 118.

52.Волкова С. Некоторые аспекты отражения особенностей музыкального мышления китайцев в специальной терминологии. Проблемы терминологии в музыкальных культурах Азии, Африки и Америки. Сб. научн. тр. МгдоЛк. Москва, 1990. С. 64—92.

53.Гайдамович Т. Инструментальные ансамбли. Москва: Музгиз, 1960. 56 с.

54.Гальцева Т. Этнокультурная специфика музыкального восприятия.: автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02. Москва, 1994. 23 с.

55.Гармель О. Феномен «чужого» тексту в сучасній музиці. Аспект неоміфологічних інтенцій художнього мислення : дис....канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2005. 227 с.

56.Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства: В 2-х вып. Москва: Музыка, 1990. Вып. 2. 303 с.

57.Головинский Г. Композитор и фольклор. Москва : Музыка, 1981. 279 с.

58.Головинский Г. Рондо. Москва: Музгиз, 1961. 62 с.

59.Гомбоева О. Музыкальное мышление в ламаистском ритуале. Дипломная работа. Библиотека ДВГИИ. Владивосток, 1991. 72 с.

60.Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Київ: Музична Україна, 1973. 309 с.

61.Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Київ: Музична Україна, 1985. 112 с.

62.Григорьева Г. Анализ музыкальных произведений: Рондо в музыке XX века. Москва: Музыка, 1995. 96 с.

63.Григорьева Т. Дао и Логос. Встреча культур. Москва: Наука, 1992. 424 с.

64.Григорьева Т. И еще раз о Востоке и Западе. Иностранная литература. 1975. №7. С. 241 — 258.

65.Григорьева Г. К вопросу о неомифологизме в современной музыке (на примере творчества О. Мессиана). Музыка культура - человек: Сб. статей. Вып.2 /Отв. ред. М.Л.Мугинштейн. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1991. С. 132—143.

66.Григорьева Т. Японская художественная традиция. Москва : Наука, 1979. 368 с.

67.Грэй Дж. Г. История Древнего Китая : в 2 кн. / Ред. Л. Глебовская, пер. А. Вальдман. Москва : Центрполиграф, 2006. 606 с.

68.Гуревич П. Философские ракурсы культуры. Москва : Омега-Л, 2009. 427 с.

69.Гуревич Л. Скрипичные штрихи и аппликатура как средства выразительности. Ленинград: Музыка, 1988. 110 с.

70.Дай Юй. Элементы традиционной культуры в новой китайской музыке «периода открытости». Дисс. канд. иск. Нижний Новгород, 2017. 238 с.

71.Дерев'янченко О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ ст.: автореф. Дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 23 с.

72.Дзізінська Н. Другий скрипковий концерт Бели Бартока у контексті розвитку жанру. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2020. Вип. 127. С. 67 — 82.

73.Дивеева Г. Шанхайская национальная консерватория в 1920-1940-е гг. ХХ в.: К проблеме взаимодействия с традициями российского музыкального образования. Москва : Terra Humana, 2014. №1. С. 137-140.

74.Дрожжина М. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства ХХ века.: автореф. дис. ... доктора искусствов.: 17.00.02. Новосибирск, 2005. 49 с.

75.Друскин М. Игорь Стравинский: Личность. Творчество. Взгляды. Ленинград : Музыка, 1982. Изд 3. 208 с.

76.Дубровская М. О формировании в Японии национальной композиторской школы (конец XIX – первая половина ХХ вв.). Япония: Ежегодник, 2006. С. 143-159.

77.Енджі Пан Хунь. Про вплив національних традицій на драматургію фортепіанного концерту “Чотири духи” Чень Ї. Музикознавчий універсум : Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка. Львів, 2019. С. 154 — 166.

78.Егорова О. Культурологические аспекты изучения пентатоники. Пентатоника в контексте мировой музыкальной культуры. Материалы межресп. научной конференции. Казань, 1-2 ноября 1993 г. Казань: Казанская гос. консерватория, 1995. С. 6—12.

79.Екимовский В. Оливье Мессиан: Жизнь и творчество. Москва, 1987. 304 с.

80.Жаркова В. Прогулки в музикальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера). Киев: Автограф, 2009. 528 с.

81.Задерацкий В. Музыкальные формы. В 2-х вып. Вып. 1 : Учебник для специализированных факультетов высших музыкальных учебных заведений. Москва : Музыка. 1995. 544 с.

82.Зенкин К. Музыка. Эйдос. Время. А. Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке. Москва : Памятники исторической мысли, 2015. 464 с.

83.Земцовский И. Фольклор и композитор: Теоретические этюды. Ленинград-Москва : Советский композитор, 1978. 173 с.

84.Исупова Т. Дихорд / трихорд (к проблеме мифологического, логического, внелогического в музыкальном мышлении). Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток Запад. Владивосток, 1995. Вып. 2. С.181 – 185.

85.Исупова Т. Идея самозарождения в мифологическом мышлении и проблема симметрии/асимметрии ладовых архетипов. Культура Дальнего Востока и стран АТР: Восток Запад. Вып. 2. Владивосток, 1995. С. 102 — 104.

86.Исупова Т. К вопросу об изоморфизме фонологического и музыкального мышления (опыт постановки проблемы). Культура Дальнего Востока и стран АТР: Восток — Запад. Владивосток, 1997. Вып. З — 4. С. 104—109.

87.Каган М. Мир общения. Москва: Политиздат, 1988. 367 с.

88.Каган М. Философия культуры. Санкт-Петербург : Петрополис, 1996. 402 с.

89.Каган М., Хилтухина Е. Проблема “Запад—Восток” в культурологии: взаимодействие художественных культур. Москва : Наука, 1994. 160 с.

90.Казанцева Л. “Композиторское Я” в свете проблемы взаимодействия культур Востока и Запада: методологический аспект. Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток Запад. Владивосток, 1995. Вып. 2. С. 271—274.

91.Календарные обычаи и обряды народов Восточной Азии. Годовой цикл. Москва: Наука, 1989. 360 с.

92.Календарные обычаи и обряды народов Юго-Восточной Азии. Годовой цикл. Москва: Наука, 1993. 448 с.

93.Караев Ф. Тембрика. Теория музыкальной композиции : учебное пособие для вузов. ч.8. Москва, 2005. 624 с.

94.Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: Монографія. Івано-Франківськ, Місто НВ, 2012. 1300 с.

95.Кияновська Л. Деякі аспекти стильового аналізу реґіональних музичних культур (на прикладі Галичини). Sintagmation : Збірка наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства, професора Стефанії Павлишин / Ред. кол.: С. Павлишин та ін., ред.-упор. Л. Кияновська. Львів: Сполом, 2000. С. 87 – 99.

96.Кияновська Л. До питання про сприйняття програмного твору. Українське музикознавство. Київ: Музична Україна, 1987. Вип. 22. С. 15 — 23.

97.Кияновська Л. Оновлення принципів програмності в музиці ХХ ст. Українська музика. Традиції та сучасність: зб. ст. Львів, 1993. С. 37 — 57.

98.Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / Ред. І. Пясковський, О.Купчинський. Львів : НТШ, 2000. 285 с.

99.Конен В. Значение внеевропейских культур для музыки ХХ века. Музыкальный современник. Вып. 1. Москва: Сов. композитор, 1973. С.32 -81.

100. Конен В. Пути американской музыки. Москва, 1965. 525 с

101. Конрад Н. Запад и Восток. Москва : Наука, 1966. 519 с.

102. Коханик І. «Стильова гра» або «гра зі стилями» як реалія сучасної композиторської творчості та музично-виконавська проблема. Феномен школи в музично-виконавському мистецтві. Тези міжнародної наук.-теор. конф.; 22-23 березня 2005 / Ред.- упоряд.: Давидов М.А., Сумарокова В.Г. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. С.47–48.

103. Кром А. Музыкальный минимализм в контексте американского искусства XX века. Нижний Новгород, 2010. 343 с.

104. Кушнірук О. Націоналізм в музиці. Українська музична енциклопедія. Т.4. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ : видавництво ІМФЕ, 2016. С. 52-53.

105. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. Москва : Педагогика-пресс, 1994. 602 с.

106. Леви-Строс К. Структурная антропология. Москва : Наука, 1985. 536 с.

107. Леви-Строс К. Первобытное мышление. Москва, 1994. 384 с.

108. Леонтьева Е. Взаимопроникновение культур Запада и Востока в контексте формирования универсальной культуры. Путь Востока. Межкультурная коммуникация. VI Конференция по проблемам философии, религии, культуры Востока 16–18 апреля 2003 г., Санкт-Петербургское философское общество, Спб. 2003. С. 182-185.

109. Ли Фан. Исторические сведения о происхождении и музыкальных особенностях китайских народных инструментов. Значение их в развитии и расцвете древнекитайской музыкальной культуры. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Харків, 2004. № 9. С. 59–66.

110. Лі Яньлун. Перетворення китайських національних та європейських тенденцій у Концерті для скрипки з оркестром “Butterfly Lovers ” Чень Гана та Цанг Хао. Наукові збірки ЛНМА ім.М.Лисенка. Вип.35. Музикознавчий універсум: збірник статей. Львів, 2015. С.209 - 221.

111. Лі Яньлун. Представництво у світовому контенті скрипкової музики китайського композитора XX ст. Ма Сіцонга у світлі синтезу національних та європейських традицій. Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. Музикознавчий універсум. Вип. 40. Львів, 2017. С. 262 — 272.

112. Лі Яньлун. Перший китайський Концерт для скрипки з оркестром Ма Сіцонга як зразок синтезу європейської та національної стилевої парадигми. Наукові збірки ЛНМА ім.М.Лисенка. Музикознавчий універсум. Вип. 45. Львів, 2019. С. 265 — 278.

113. Лотман Ю. Беседы о русской культуре. Тарту, 1989. 287 с.

114. Лотман Ю. Избранные статьи. Таллин: Александра, 1992. 472 с.

115. Лупинос С., Токарева О. “Шелковый путь” и проблема модификации ладоакустического канона ханьской традиции. Проблемы культуры Дальнего Востока. Тезисы докладов научной конференции. Владивосток, 1991. С.65— 68.

116. Лю Бінцян. Музично-історична синхроністичність Китаю і Європи: автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2015. 28 с.

117. Лю Цзюньли. Сравнительное исследование особенностей китайского народного инструмента эрху и классической европейской скрипки. Веснік Беларускага дзяржаўнага універсітэта культуры і мастацтваў. Минск, 2008. № 9. С. 95-100

118. Лю Цзюньли. Формирование национального репертуара для скрипки (Китайская Народная Республика). Веснік Беларускага дзяржаўнага універсітэта культуры і мастацтваў. Минск, 2009. № 1 (11). С. 93-100.

119. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи: В 2 т. Т. 2. / Упор., ред., переклади, примітки і бібліографія З. Штундер. Львів: «Дивосвіт», 2000 . 816 с.

120. Люй Цзи. О некоторых вопросах музыкальной теории и критики. О китайской музыке. Статьи китайских композиторов и музыковедов / Сост. Г. Шнеерсон. Москва: Гос.муз.изд-во, 1958. С. 74-104.

121. Ляшенко І. Народність і національна характеристика музики. Київ : Вид-во АН УРСР, 1957. 92 с.

122. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці Київ : Наукова думка, 1991. 268 с.;

123. Ляшенко І. Національні традиції в музиці як історичний процес. Київ : Музична Україна, 1973. 326 с.

124. Манукян И. Сюита. Музыкальная энциклопедия. Гл. Ред. Ю.Келдыш. Симон-Хейлер. Москва: Советская энциклопедия, 1981. Т. 5. 1056 с. С. 359 — 363.

125. Мартынов И. Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века. Москва: Музыка, 1970. 504 с.

126. Маттео Риччи и Микеле Руджиери – основатели первой езуитской миссии в Китае. URL: http://rovdyrdreams.com (дата звернення 08.11.2019).

127. Матюшонок И. Соната для скрипки и фортепиано в отечественной музыке второй половины XX века.: : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02. Нижний Новгород, 2009. 19 с.

128. Мациевский И. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: «Дайк-Пресс», 2007. 520 с.

129. Михайлов М. Музыка в истории культуры: Избранные статьи. Москва : Изд-во Моск. Консерватории, 1998. 264 с.

130. Му Цюаньчжи. Становление и развитие скрипичного искусства в Китае: образование, исполнительство, национальный репертуар.: дисс. ... канд. исск. : 17.00.02. / Нижегородская государственная консерватория им. М. Глинки. Нижний Новгород, 2018. 207 с.

131. Му Цюаньчжи. Формирование национального скрипичного репертуара в китайской музыке 1920-60-х годов. Журнал ВАК “Актуальные проблемы высшего музыкального образования”, 2017, № 3 (45). С. 59-63.

132. Музыкальные традиции стран Азии и Африки. Сб. научн. трудов МГК. Москва, 1986. 148 с.

133. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. Москва : Сов. энциклопедия, 1990. 672 с.

134. Муха А. Принцип програмності в музиці. Київ: Видавництво “Наукова думка”, 1966. 175 с.

135. Немченко Л. Художественная традиция: Сущность и функционирование.: автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.04. / УГУ им. А.М.Горького. Свердловск, 1987. 20 с.

136. Нестеров С. Пути развития сонаты для скрипки соло в контексте стилевых, жанровых и исполнительских исканий музыки XX века.: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2009. 23 с.

137. Нестьев И. Бела Барток : Монография. Москва : Музыка, 1969. 800 с.

138. Никитенко О. Китайская пентатоника: у истоков понимания. Мультикультурализм или интеркультурализм: опыт Австрии, России, Европы: Сб.ст. Новосибирск : Деком, 2013. С. 151-154.

139. Оголевец А. О синтезе ладовых систем европейских и некоторых восточных народов. Специфика выразительных средств музыки. Эстетико-теоретические исследования. Москва : Сов. композитор, 1969. С. 495—588.

140. Орлов Г. Древо музыки / Ред. Л.Ковнацкая. Вашингтон, С.-Пб: Советский композитор, 1992. 408 с.

141. Орлова Е. К проблеме взаимоотношения восточных и западных художественных традиций в музыке XX века. Проблемы музыкознания. Сб. научн. тр. Москва, 1976. Вып. IV. С. 19—36.

142. Олексів Я. Ретроспекція жанрів сюїти та партити в музичному просторі XX століття . Молодь і ринок. Дрогобич, 2012. С. 62-67.

143. Павлишин С. Музика двадцятого століття. Львів : БаК, 2005. 232 с.

144. Павлишин С. Американська музика. Львів : Бак. 2007. 316 с.

145. Пентатоника в контексте мировой музыкальной культуры. Материалы межреспубликанской научной конференции. Казань, 1-2 ноября 1993. 192 с.

146. Переверзева М. Основные тенденции США в творчестве композиторов развития авангардной второй половины XX века. Музыкальные пейзажи Америки. Вып.1: Музыка США: проблемы истории и теории. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. С. 127-152

147. Петраш А. Жанры позднеренессансной инструментальной музыки и становление сонаты и сюиты. Вопросы теории и эстетики музыки. Ленинград : Музыка, 1975. Вып. 14. С. 177 - 202.

148. Пилатюк І. Скрипкова творчість Мирослава Скорика в соціокультурному контексті другої половини XX ст.: автореф. дис ...канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2004. 16 с.

149. Полуэктова О. Китайская дворцовая музыка эпохи Тан из японских источников (структурно-аналитический аспект).: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Новосибирск, 1999. 20 с.

150. Попова Т. Музыкальные жанры и формы. Москва — Ленинград : Музыка, 1951. 299 с.

151. Попова Т. Сюита. Москва : Музыка, 1963. 72 с.

152. Попова Т. Соната. Москва : Советский композитор, 1962. 95 с.

153. Прокопович Т. Функціонування національної традиції у релігійному мистецтві української діаспори другої половини XX століття.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ : КНУКМ, 2002. 20 с.

154. Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. Ташкент, 1987.

155. Пясковський І. До проблеми семіотичного аналізу музичного тексту. Київське музикознавство. Вип. 7 : Текст музичного твору: практика і теорія. Київ, 2001. С. 37–41.

156. Пэн Чэн. Ладовая система китайской музыки и ее претворение в творчестве композиторов XX века.: автореф. дисс. … канд. искусствоведения : 17.00.02. Нижний Новгород, 2011. 30 с.

157. Раабен Л. История русского и советского скрипического искусства. Ленинград : Музыка, 1978. 197 с.

158. Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей. Биографические очерки. Ленинград-Москва : Музыка. 1967. 312 с.

159. Раабен Л. Советский инструментальный концерт. Ленинград : Музыка, 1967. 308 с.

160. Раабен Л. Советский инструментальный концерт 1968 — 1975. Ленинград : Музыка, 1976. 80 с.

161. Рифтин Б. Из истории культурных связей Средней Азии и Китая — проблемы востоковедения. Москва, 1960. № 5. С. 120 — 125.

162. Савенко С. Мир Стравинского. Москва : Изд. дом «Композитор», 2001. 355 с.

163. Саид Э. Ориентализм: западные концепции Востока / пер. с англ. и коммент. А. В. Говорунова, послесл. К. А. Крылова. Москва : Спб., Русский Мир, 2006. 637 с.

164. Самойленко О. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2003. 36 с.

165. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблемы диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 243 с.

166. Смирнов А. Как различаются культуры? Философский журнал. 2009. №1 (2). С. 69–70.

167. Созанський Ю. Музична семіотика. Львів : Сполом. 2008. 522 с.

168. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. Исследование. Москва : Музыка, 1992. 230 с.

169. Сорокер Я. Скрипичное творчество С. Прокофьева. Москва, 1965. 120 с.

170. Сохор А. Функционирование музыки в изменившихся социальных и технических условиях. Музыкальные культуры народов. Традиции и современность: М-лы VII международного музыкального конгресса, 6 – 9 октября 1971 г.. Москва : Сов. композитор, 1973. С. 249–254.

171. Сохор А. Национальное и современное в советской музыке. Музыкальный современник. Вып. 1. Москва: Сов. Композитор, 1973. С. 144-181.

172. Су Юйчен. Трактовка программности в концерте для скрипки с оркестром Чень Ган и Хэ Чжань-Хао “Ля Шань-Бо и Чжу Ин-Тай”. Науковий вісник НМАУ ім.П.Чайковського. Київ, 2014. Вип.111. С. 113-121.

173. Су Юйчен. Композиційно-драматургічні особливості китайських програмних концертів для соліста з оркестром : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2017. 188 с.

174. Сунь Пенсян. Вплив релігійно-філософських та ідеологічних доктрин на розвиток музичного мистецтва Китаю. Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2007. № 3. С. 87–91.

175. Су Шуян. Загадочный Китай. Путешествие по Стране огненного дракона. Харьков : Книжный клуб, 2007. 170 с.

176. Сюта Б. Поняття “жанровий тип” як метамовна одиниця сучасноъ теорыъ музики. Термінологічний вісник 2019. Вип. 5. С. 188 — 195.

177. Темина Е. О некоторых точках соприкосновения восточной и современной европейской музыкальных систем. Актуальные проблемы современной музыки. Сб. научн. тр. Ташкентского ун-та, № 669. Ташкент, 1981. С. 21—33.

178. Теория современной композиции. Учебное пособие / отв. Ред. В. Ценова. Москва : Музыка, 2005. 624 с.

179. Топоров В. О числовых моделях в архаичных текстах. Структура текста. Москва : Наука, 1980. С. 3 — 58.

180. Топоров В. Пространство и текст. Текст: семантика и структура. Москва : Наука, 1983. С. 227—284.

181. Трембовельский Е. Стиль Мусоргского. Лад, гармония, склад. Монография. Издание 2-е, исправленное и дополненное. Москва : Композитор, 2010. 446 с.

182. Тэрнер В. Символ и ритуал. Москва : Наука, 1983. 277 с.

183. Єй Янгэ. Новая музыка Китая 20-40-х годов. Китайская культура 20-40-х годов и современность / Ред. В. Ф. Сорокин. Москва: Наука, 1993.

184. Флеш К. Исскуство скрипичной игры. Москва : Музыка, 1964. 274 с.

185. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. Москва: Весь мир, 2003. 416 с.

186. Холопов Ю. Пентатоника как род интервальных систем. Пентатоника в контексте мировой музыкальной культуры: Материалы межреспубликанской научной конференции. Казань, 1-2 ноября 1993 г. Казанская консерватория. Казань, 1995. С. 5-6.

187. Холопова В. Китайский музыкальный авангард: от Сан Туна до Тан Дуна. М. Е. Тараканов: Человек и Фоносфера. Воспоминания. Статьи.

Государственный институт искусствознания Министерства культуры Российской Федерации, Российская академия наук. Москва, Спб. : Алетейя, 2003. С. 243-251.

188. Холопова В. Формы музыкальных произведений. Санкт-Петербург : Лань, 1999. 496 с.

189. Хуан Сяньюй. Система музыкального образования в Китае. Вестник СПбГУКИ, 2012. № 2. С. 155-159.

190. Хэ Лутин. Проблемы национальной формы в китайской музыке. О китайской музыке. Статьи китайских композиторов и музыковедов / Сост. Г. Шнеерсон. Москва: Гос.муз.изд-во, 1958. С.46-73.

191. Цуккерман В.Анализ музыкальных произведений: Рондо в его историческом развитии.Москва: Музыка, 1988. Ч. 1. 175 с.

192. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу. Київ : Логос, 2009. 227 с.

193. Чен Менвей. Чинники становлення скрипкового мистецтва у китайській музичній культурі. Українська музика : науковий часопис. 2019 № 3-4 (33-34). С. 30-35.

194. Чжу Чанлей. Конвергенція східної та західної художньої традиції в композиторській практиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2008. 20 с.

195. Чэнь Линцюнь. Обзор китайской скрипичной музыки до Ма Сицуня. Музыкальное искусство. Шанхай, 1995. № 2. С. 33–36

196. Шамилли Г. Возможен ли универсальный язык описания музыки? Вместо послесловия. Проблемы онтологии музыки: коллективная монография / Ред.-сост. Г.Б. Шамилли. Москва : ГИИ, 2018. С. 346 – 376.

197. Шамилли Г. Философия музыки. Теория и практика искусства maqām. Москва: Изд. Дом ЯСК, 2020. 552 с.

198. Шахназарова Н. Музыка Востока и Запада. Типы музыкального профессионализма. Москва : Советский композитор, 1983. 152 с.

199. Швець Н. Риси пізнього стилю Бели Бартока в творах для струнних смичкових інструментів . Наукові записки Тернопільського держ. пед. ун-ту ім. В.

Гнатюка та НМАУ ім. П. І. Чайковського. Серія : Мистецтвознавство. 2004. № 1. С. 16–22.

200. Шитикова Р. Программная соната в музыке XX века. Фундаментальные исследования. 2015. № 2-23. С. 5228-5234; URL: http://www.fundamental-research.ru/ru/article/view (дата звернення: 17.03.2020).

201. Шнеерсон Г. Музыкальная культура Китая. Москва: Государственное Музыкальное Издательство, 1952. 249 с.

202. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века. Москва : Музыка, 1964. 180 с.

203. Юдкін І. Загальні та специфічні методики етномистецтвознавчого аналізу культури. Українська художня культура: Навч. Посібник. Київ : Либідь, 1996. С. 93 – 110.

204. Юнусова В. О национальной природе музыкального авангарда Азии. Памяти Романа Ильича Грубера В мире истории музыки: Статьи, Исследования, Переписка. Вып.2. Москва : Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2011. С 195-216.

205. Ямпольский И. Фриц Крейслер. Жизнь и творчество. Москва : Музыка. 1975. 178 с.

206. Яницкий Л. Циклизация как коммуникативная стратегия в современной культуре . Критика и семиотика. Новосибирск: НГУ, 2000. Вып. 1 – 2. С. 170 – 174.

207. Янь Цзянань. Национальные традиции в творчестве китайского композитора Сюй Чанцзюня.: дисс. … канд. исскуствоведеня : 17.00.02. Москва, 2020. 203 с.

208. Яо Тін. Ма Сицун: колискова пісня для мами. Китайський інформаційний інтернет-центр. URL: China.org.cn http://english1.china.org (дата звернення — 18.01.2018)

209. Яроциньский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. Москва : Прогресс, 1978. 232 с.

210. Ярустовский Б. Игорь Стравинский. Ленинград: Музыка, 1982. 264 с.

211. An Lu. The Development of the Violin in China. URL: Xi Jiang Wen Yi, June 3, 2015. Accessed October 11, 2016. (дата звернення — 30.10.2019)

212. Austin W. Music in the XX-th century: from Debussy through Stravinsky. New York : W.W. Norton, 1966. 708 p.

213. Bachmann W. Die Anfenge des Streichinstrumentenspiels. Leipzig Verlag, 1966. 417 p.

214. Bellman J. The Exotic in Western Music. Boston: Northeastern University Press, 1998. 370 p.

215. Caplin W. Classical Forms. New York: Oxford University Press, 1998. 307 p.

216. Central Conservatory of Music. Memorial Concert of Ma Si Cong's 85 th Birthday. Beijing: Central Conservatory of Music, 1997.

217. Chen Xiaoli. On Performing skills and characters of Chinese Violin Works. Fujian Arts № 5 (2009): P. 51

218. Cheng Shen. The Characteristics of Violin Arts Developed in China. Asian Social Science,Vol.5 №12 (January 2009). P. 113–116

219. China: Five Thousand Years of History and Civilizacion. City University of Hong Kong Press, 2007. 458 p.

220. Ching-Chih Liu. A Critical History of New Music in China. Hong Kong: Chinese University of Hong Kong, 2010. 366 p.

221. Chong Qiannan. Treatise on Violin Performance Techniques Borrowed and Absorbed from Traditional Chinese Instruments. Music Space 24 (2015). P. 94

222. Cooke P. The Violin-Instrument of Four Continents. The Cambridge Companion to the Violin, ed. Robin Stowell. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. 234 p.

223. Cong Sun. Four Chinese Music Demigods and Chinese Romanticism of the Twentieth Century. Thesis, College of Willian and Mary, 2006. 32 p.

224. Copper J. The A to Z of Taiwan (Republic of China). Lanham MD: Scarecrow Press, 2010. 384 p.

225. Crisci M., Cheng Ken Chi. The King of Violins: The Extraordinary Life of Ma Sciong, China's Greatest Violin Virtuoso. Orca Publishing Company USA, 2020. 312 p.

226. Dai Jiafang. An Independent Choice: On Ma Sicong's Musical Thought During the 1930s and the 1940s. Beijing: Central Conservatory of Music, 1992. P. 17-22/

227. Dong Weisong. Issues and Classification Method of Traditional Chinese Music and Music Science. Musicology in China 2. 1988. P. 57-67.

228. Flasch K. Galamian I. Principles of Violin Playing and Teaching. London : Faber and Faber, 1964. 116 p.

229. Galamian I., Neumann F. Contemporary Violin Technique. Pt. 1 - 2. Galaxy Music Corporation, Faber & Faber, 1966. 179 p.

230. Gao Jie. The Influence of Chinese Instruments on the Violin: A Practice Guide of Three Violin Techniques. Texas, 2017. 96 p.

231. Griffiths P. Modern Music and After. Oxford University Press, 2010. 475 p.

232. Hellfer M. Musiques du toit du monde: L'univers sonore des populations de culture tibétaine. Buddhist music. Paris : L'Harmattan, 2004. 172 p.

233. Hsu M. Lain S., Wu M. Taiwan Aboriginal History: Amis, Taipei: 2001. 300 p.

234. Huang Yi. The Performing Arts of Chinese Violin. Writer Magazine, № 12. 2014. P. 199-200.

235. Jarocinsky St. Debussy. Kronika zycia, dziela, epoki. Krakow: PWM, 1971. 633 s.

236. Jiang Jing. The Influence of Traditional Chinese Music on Professional Instrumental Composition. Asian Music Vol. 22, № 2, Views of Music in China Today. Spring-Summer 1991. P. 83–96.

237. Jin Jie. Chinese music, Echos in Ancient and Modern Times. Translated by Wang Li and Li Rong. Beijing: China Intercontinental Press, 2010. 152 p.

238. Jingwei Zhang. Sicong Ma: Chronology 1912-1987. Beijing, China: China Federation of Literary and Art Circles Publishing Co., 2004.

239. La Bibliothèque numérique sur la Chine ancienne. URL: https://www.chineancienne (дата звернення — 04.04. 2019).

240. Levis J. Foundations of Chinese musical art. New York: Paragon, 1963. 233 p.

241. Lee Yuan-Yuan, Shen Sinyan. Chinese Musical Instruments (Chinese Music Monograph Series), Chinese Music Society of North America 1999. 200 p.

242. Lihui Yang, Deming An. Handbook of Chinese Mythology. Oxford University Press, 2008. 109 p.

243. Li Liangqing, Biographies & Notes: Chinese Music 20th century & Beyond, trans. Ling Yuan. Singapore: Foreign Language Teaching and Research Publishing and Cengage Learning Asia, 2012. 470 p.

244. Li Shuqin. Ma Sicong's Compositions and Background. Journal of the Central Conservatoryof Music 2:79 (Summer 2000). P. 36–47.

245. Li Zhenggen. The Changing of Aesthetic Characteristics of the Violin Music in China. The New Voice of Yue-fu (The Academic Periodical of Shenyang Conservatory of Music), 2014. P. 222-227.

246. Liang Maochun. Violinist of the First Generation As Well As Composer: Ma Sicong. Music of the XX Century in China. China Economic Publishing House, 2001.108 p.

247. Liang Maochun. Chinese Traditional Tunes in Music Compositions. Central conservatory Press, 1992. P. 169-174?

248. Liang Mingyue. Music of the Billion: An Introduction to Chinese Musical Culture. New York : Heinrichshofen Edition C. F. Peters, 1985. 310 p.

249. Lihui Yang, Deming An. Handbook of Chinese Mythology. Oxford University Press, 2008. 109 p.

250. Lin Yanjie. Utilizing Sao Fu Technique in Pipa ‘Ambush from All (Ten) Sides. Youth Literator № 19, 2013. P. 183-185.

251. Liu Ching-chih. A Critical History of New Music in China. Hong Kong : Chinese University of Hong Kong, 2010. 960 p.

252. Liu Fang. A Brief Introduction to Traditional Chinese Classical Music - The Differences and Common Ground between Classical (literati) and Folk Traditions from a Historical Perspective. Last modified May 6, 2007.

253. Loh I-to. Tribal Music of Taiwan: With Special Reference to the Ami and Puyuma Styles.: Doctoral dissertation / University of California. California, 1982. 120 p.

254. Locke Ralph P. Musical Exoticism: Images and Reflections. Cambridge University Press, 2009. 421 p.

255. Lue An. The Development of The Violin in China. June 3, 2015. URL: http://qikan.com/brand (Дата звернення: 11.11. 2020).

256. Ma Sitson. Terror at the Hand of the Red Guard. Life, June 1978. p. 27–29.

257. Ma Sicong. Liu Wei Plays Ma Sicong's Works for Violin by Liu Wei and Shin-Ichi Shino. Tokyo: Aurora Kurashikaru, 2004.

258. Ma Sicong. Music for Violin and Piano by Hsiao-Mei Ku and Ning Lu. Vol. 1 & 2. Naxos, 2007.

259. Ma Sicong Ma. Reaches Freedom. Edited by Li-Fu Yao. Hong Kong: The Observation Press, 1967.

260. Ma Sicong. 阿美組曲 [Amei Suite]. Taipei, Taiwan: Cheng Chung Book Company, 1981.

261. Ma Sicong. 馬思聰小提琴曲集 [Violin Works of Ma Sicong]. Edited by Ma Sicong Research Group. Beijing, China: People's Music Publishing House, 1995.

262. Ma Sicong. 居高聲自遠 [Sicong Ma's Collections: Articles, Letters, and Diary]. Tienjin, China: Bai Hua Publishing, 1999.

263. Ma Sicong. 小提琴獨奏、 器樂重奏 [Solo Violin and Chamber Music Works]. Vol. 5 of 馬思聰全集 [Sicong Ma Collections]. Edited by Ma Sicong Research Group. China: Beijing Central Conservatory of Music Press, 2007.

264. Mao Xian. Cowherd and Weaver and other most popular love legends in China. Book: Kindle Direct Publishing, 2013. P. 211 – 234.

265. Melvin Sh., Jindong Cai. Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chinese. New York: Algora Publication, 2004. 376 p.

266. Meyer L. Style and Music: Theory, History and Ideology. London : The University of Chicago Press, 1996. 376 p.

267. Ming-Ying Chiu. Sicong Ma's Amei Suite & Gaoshan Suite: historical background and performer's guide.: Doctoral dissertation. Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College. Louisiana, 2013. 78 p.

268. Nyman M. Experimental Music. Cage and Beyond. Cambridge University Press. 1999. 221 p.

269. Neumann F. Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, with Special Emphasis on J. S. Bach. Princeton: Princeton University Press, 1978. 648 p.

270. Pikken L. China. The Music of Far Eastern Asia. London: Egon Wellesz, 1957. B.1: Ancient and Oriental Music. In The New Oxford History of Music. P. 83-134.

271. Ratcliffee B., Ysaye A. Ysaye. His Life, Work and Influence. Preface by Jehudi Menuhin. London : Oxford University Press, 1967. 214 p.

272. Reiss J. Skrzypce i skrzypkowie. Kraków : PWM, 1952. 304 s.

273. Qian Renkang. Musical Analysis of Ma Sicong's Double Violin Concerto. Journal of the Central Conservatory of Music 2:51 (Summer 1993). P. 12–15.

274. Qiannan Chong, Treatise on The Violin Performance Techniques Borrowed and Absorbed from Traditional Chinese Instruments. Music Space 24 (2015). P. 94.

275. Qiong Tang. The Development of The Violin Music in China. MA thes., Central Conservatory of Music, 1993.

276. Quan Yuan. The History of Chinese violin compositions in the 20th century. Henan Social Sciences 5 (2013). p.98.

277. Robertson R. World-Systems Theory, Culture and Images of World Order. Globalization. London : Sage, 1992. P. 61–84.

278. Roig-Francoli, Miguel A. Understanding Post-Tonal Music. Boston : McGraw-Hill, 2008. 456 p.

279. Rudzinski W. Muzyka naszego stulecia. Warszawa : WSiP , 1995. 189 s.

280. Rosen Ch. Sonata Forms. Revised Ed. New York : W.W. Norton, 1988. 432 p.

281. Sachs C. Historia instrumentow muzycznych. Warszawa : PWM, 1975. 556 s.

282. Sachs C. Muzyka w swiecie starozytnym. Warszawa : PWM, 1988. 374 s.

283. Siyuan Li. Analyzing the Function of Sliding Notes in the Butterfly Lovers' Violin Concerto. Journal of Southwest Agricultural University (Social Science Edition) №5. 2013. 79 p.

284. Schaffer B. Muzyka XX wieku. Warczhawa : PWM. 1975. 393 s.

285. Stock J. Ma Sicong. Grove Music Online. Oxford Music Online. URL: http://www.oxfordmusiconline.com/ (дата звернення жовтень 22, 2019).

286. Su Xia. The music of Ma Sicong. Abstracts of Articles from Journals of the Central Conservatory of Music, 1989. № 22. P. 109

287. Sun Xiaojie. Research on Harmonic Technique in the Works of Ma Sicong: On the Example of his Violin Works. Music Research №4 (Winter 2001). P. 69 – 79.

288. ShzrEe Tan Beyond Innocence: Amis Aboriginal Song in Taiwan as an Ecosystem. Edition 1st Edition First Published 2012 e-Book Published 5 July 2017. Pub. location London Imprint Routledge, 312 p.

289. Schwarz B. Great Masters of the Violin. New York : Simon and Schuster, 1983. 671 p.

290. Tang Xuan. The Development of Chinese Violin Music After 1850: Synthesis of Western Compositional Style and Chinese Folk Tradition. The Art of Ah Bing, Tian-Hua Liu and Si-Cong Ma: Doctoral dissertation. University of Houston. Houston, 2007. 171 p.

291. Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions, Berkley and Los Angeles. University of California Press, 1966. 992 p.

292. The Chinese Musician Si-cong Ma died of Illness in America on May 20, 1987. People's Daily, 1 August 2003.

293. Wetzel R. The Globalization of Music in History. UK by Routledge, 2013. 1098 p.

294. Wilt L. Old Tales for New Times: Some Comments on the Cultural Translation of China`s Four Folktales in the Twentieth Century. Taiwan Journal of East Asian Studies. 2012. №1. P. 25–46.

295. Xia Su. Postscript 馬思聰小提琴曲集 [A Collection of Violin Works by Sicong Ma], ed. Sicong Ma Study Association (Beijing, China: People's Music Publishing House).

296. Xiang Yansheng. Ma Sicong's Place and Contribution in Modern Chinese Music History. Musicology in China № 1. 1994. P. 65–69.

297. Xiaoli Chen. On Performing skills and characters of Chinese Violin Works, Fujian Arts №5. 2009. P. 51.

298. Xuan Tang. The Development of Chinese Violin Music After 1850: Synthesis of Western Compositional Style and Chinese Folk Tradition. the Art of Ah Bing, Tian-Hua Liu, and Si-Cong Ma: Doctoral dissertation / University of Houston. Houston, 2007. 171 p.

299. Yang Hon-Lun. China and the West : music, representation, and reception. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2017. 330 p.

300. Yang Ruhuai. Research on Ma Sicong's Violin Compositions I-II. Journal of the Central Conservatory of Music 3:52. 1993. № 23, P. 32–39.

301. Ye Yonglie. A Patriotic Traitor: Biography of Ma Sicong. Wen Hui Publishing Co., LTD; Hong Kong: South China Press, 2014. 1988. 380 p.

302. Yibing Zhuge. Position and Spirit of Scholar-Bureaucrats in Song Dynasty. Journal of Renmin University of China. № 15.1. 2001. P. 107

303. Yu Yuzi. Ma Sicong, Forerunner of Chinese Violin Music. Journal of the Xinghai Conservatory of Music. № 1. 1989. P. 27-35.

304. Zhang Jing-Wei. Ma Si-Cong Nian Pu [Ma Si-Cong's Chronology]. Beijing: China Federation of Literary and Art Circles Publishing Corporation, 2004. 211 p.

305. Zheng Li. The Changing of Aesthetic Characteristics of the Violin Music in China. The New Voice of Yue-fu. The Academic Periodical of Shenyang Conservatory of Music. № 1. 2014. P. 222.

306. Zi Mai, Ruixue Ma. Sitsonma's Last Twenty Years. Guangzhou: Guang Dong People's Press, 2002.

307. 王轶娜《马思聪小提琴《绥远组曲》音乐分析与演奏研究》石家庄: 北师范大学 硕士学位论文 2015 页 49 页. (Ван Йіна. Музичний аналіз і виконавський розбір Суйюан-сюїти Ма Сицуна. Шицзячжуан: Хебейський педуніверситет. 2015. 49 с.)

308. 王茜 《马思聪的音乐风格及我演奏 《西藏音诗》 的体会》 陕西育 2011 年 12 期 35-36 页. (Ван Цянь. Музичний стиль Ма Сицуна і моє виконання «Тибетської поеми». Освіта Шеньси. 2011, № 12. С. 35-36.)

309. 王春雨《论马思聪的艺术成就》艺术研究 2010.01. 52-53 页. (Ван Чуньюй. Досягення Ма Сицуна. Дослідження мистецтва. 2010, № 1. С. 52-5)

310. 汪毓和 《关于马思聪经历中的一些史实问题》中央音乐学 院学报 1988 年 105-108 页. (Ван Юйхе. Деякі історичні проблеми, що торкаються біографії Ма Сицуна. Журнал Пекінської консерваторії. 1988, №2. С.105-108.)

311. 畏闲《马思聪 20-40 年代往事琐谈》中央音乐学院学报 1990 年 1 期 79-81 页 (Вей Сянь. Історія діяльності Ма Сицуна в 1920-1940 роках. Науковий вісник Пекінської консерваторії. 1990, №1. С. 79-81.)

312. 阮婷《论马思聪作品中的现代性与民族性》硕士论文 中国艺术研究所北 京：2014 年 47 页 (Жуань Тін. Народні і сучасні стилі у творах Ма Сицуна. Китайська академія мистецтв. Пекін: 2014. 47 с.)

313. 中国著名小提琴家 Знамениті скрипалі Китаю [електронний ресурс]. Режим доступу: https://zhidao.baidu.com/question/112204495.html (дата звернення – 28.05.2019).

314. 麻峰《马思聪的音乐创作生涯》兰台世界 2013 年 28 期 125-126 页. (Ма Фен. Життя і творчість Ма Сицуна. Всесвітня бібліотека. 2013, № 28. С. 125-126.)

315. 苏夏《马思聪的演奏艺术和音乐创作》2006-10-17 北京音乐学院学报 16-19 页 . (Су Ся. Виконавське і композиторське мистецтво Ма Сицуна . Журнал Пекінської консерваторії. 2006, № 10. С. 16-19.)

316. 项阳。中国弓弦乐器史。北京,1999。353 页 (Сян Ян. Історія китайських струнних інструментів. Пекін, 1999. 353 с.)

317. 何莲子 《论小提琴组曲 《西藏音诗》 的艺术特点》 硕士论文 四川音 乐 学 院 成 都：2015 年 45 页. (Хе Ляньцзи. Художні особливості скрипкової сюїти «Тибетська поема». Сичуаньська консерваторія. Ченду: 2015. 45 с.)

318. 常敬仪 《马思聪小提琴独奏作品的曲式结构》 星海音乐学院学报 19 8 年 01 期 9-15 页 . (Чан Цзиньі. Музична форма в сольних творах для скрипки Ма Сицуна. Науковий вісник Синьхайскої консерваторії. 1989, № 1. С. 9-15.)

319. 石娃《略伦马思聪的早期音乐创作》硕士论文辽宁师范大学沈阳: 2015 年 62 页. (Ши Ва. Короткий нарис про твори Ма Сицуна раннього періоду. Ляонінський педагогічний університет. Шеньян: 2015. 62 с.)

320. 孙继南《珍贵的经验谈-马思聪《创作的经验》读后》星海音乐学院学报 1989-04-02 36-39 页. (Сунь Цзиньань. Дорогі досвіди. Враження після прочитання книги Ма Сицуна “Мій досвід композиції”. Науковий вісник Синьхайьскої консерваторії. № 7. 1989. С. 36-39.)

321. 崔宏《由《思乡曲》到中国民族音乐欣赏》. 艺术教育. 学术论坛. 昌 学院音乐系. 2008 年 92-95 页. (Цуй Хун. Від “Суму за рідним краєм” до китайської національної музики. Художня освіта. Науковий форум. Музичний факультет академії Чанцзи. 2008. С. 92-95.)

322. 徐莉娅《马思聪的小提琴艺术及音乐创作研究》硕士论文江西师范大学南昌: 2006 年 70 页. (Сюй Лія. Дослідження музичних творів і скрипкового мистецтва Ма Сицуна. Педагогічний університет Цзянсі. Наньчан: 2006. 70 с.)

323. 陈夏《马思聪》广东: 广东人民出版社 2006 年 128 页. (Чень Ся. Ма Сицун. Гуандун: Народне видавництво Гуандуна. 2006. 128 с.)

324. 杨儒怀 《马思聪小提琴作品的创作研究》 中央音乐学院学报 1993 年 03 期 63-69 页. (Ян Лухуай. Дослідження композиції скрипкових творів Ма Сицуна. Науковий вісник Центральної консерваторії. 1993, №3. С. 63-69.)

325. 姚蒲怀《马思聪小提琴《思乡曲》的音乐创作风格特点》2014 年第 二期《音乐创作》119-121 页. (Яо Пухуай. Стильові особливості скрипкового твору Ма Сицуна “Сум за рідним краєм”. Музична творчість, 2012, №12. С. 119-121.)

326. 叶博贺. 中国音乐史. 第一册. 北京 : 文化, 1922. 24 页. (Бо Хе. Історія китайської музики. Т. 1. Пекін : Культура, 1922. 245 с.)

327. 中国大百科全书总编 委员会 27 音乐舞中国大百科全书出版社, 1989. 1040 页. (Велика китайська енциклопедія багатотомне видання. Т. 27. Музика і танець. Пекін : Кит. енцикл. Вид-во 1989. 1040 с.)

328. 王邦雄, 杨祖汉. 中国哲学史. 台北 : 空中大学出版社, 1995. 759 页. (Ван Бан Сін, Ян Ханзу. Історія китайської філософії. Таібей : Ейр Юнівер Пресс, 1995. 759 с.)

329. 王光祈. 中国音乐史. 台北 : 中华书局, 1956. 382 页. (Ван Гуанзін. Історія китайської музики. Тайбэй : Кн. база Чжон Хуа, 1956. 382 с.)

330. 中国近现代音乐史. 北京 : 人民音乐出版社, 2012. 37 页. (Ван Юйхе. Історія сучасної китайської музики. Пекін : Видавництво народної музики, 2012. 372 с.)

331. 汪毓和. 中国近代音乐家评传. (上册). 北京 : 文化艺术, 1992. 89 (Ван Юйхе. Огляд творчості сучасних китайських музикантів. Ч. 1. Пекін: Література та мистецтво, 1992. 89 с.)

332. 汪毓和. 中国近代音乐家评传. (下册). 北京 : 文化艺术, 1992. 216 页. (Ван Юйхе. Огляд творчості сучасних китайських музикантів. Ч. 2. Пекін : Література та мистецтво, 1992. 216 с.)

333. 叶郎. 中国美学史. 上海 : 上海人民出版社, 2007. 663 页. (Е Лань. Історія естетики Китаю. Шан Хай : Нар. вид-во, 2007. 663 с.)

334. 吴光明. 美学 // 中国哲学百科全书. 纽约 ; 伦敦 : Routledge, 2003. 215 (Куан-мін Ву. Естетика. Енциклопедія китайської філософії. Нью-Йорк, Лондон : Routledge, 2003. 215 с.)

335. 李焕之. 当代中国音乐. 北京:当代中国,1997. 189 页. (Лі Хуанчжі. Сучасна китайська музика. Пекін : Сучасний Китай. 1997. 189 с.)

336. 罗艺峰. 回到原点:关于中国艺术歌曲的思考 // 人民音乐. 北京, 2007. 4. 页 55—57. (Ло Іфен. Повернення до першоджерел: роздуми про китайські художні пісні. Народна музика. Пекін, 2007. Вип. 4. С. 55—57.)

337. 刘继南, 周柱铨主编. 中国音乐通史简编. 济南 : 山东教育出版社, 2003. 788 页. (Лю Тй-нань, Чжоу Чжу-цюань. Скорочене видання історії музики Китаю з найдавніших часів до наших днів. Тінан : Освіта Шаньдун, 2003, 788 с.)

338. 刘琦。民族音乐研究 // 新音乐。哈尔滨,1949. No4. 页 17—19 (Люй Цзи. Тези з вивчення народної музики. Сіньіньяо: Нова музика. Харбін, 1949. №4. С. 7–19).

339. 徐海立.中国音乐史与美学. 北京:高等教育,1999. 173 页. (Сю Хайлі. Історія китайської музики та естетики. Пекін : Вища освіта, 1999. 173 с.)

340. 夏灏洲. 中国近代音乐史简编. 上海:上海音乐出版社, 2012. 346 页. (Ся Яньчжоу. Короткий курс історії нової китайської музики. Шанхай: Музичне видавництво Шанхаю, 2012. 346 с.)

341. 姜卞, 单颂. 中国音乐史. 上海:上海音乐, 1937. 276 页. (Тянь Бянь, Шан Сун. Історія китайської музики. Шанхай : Шанхайська консерваторія, 1937. 276 с.)

342. 金桥.萧友梅与中国近代音乐教育:(博士学位论文).上海:上海音乐学院, 2003. 183 页. (Цзін Чіо. Сяо Юмей та китайська сучасна музика : докторська дисертація. Шанхай : Шанхайська консерваторія, 2003. 183 с.).

343. Електронні сайти: 1a. http://archiver.rootsweb.ancestry.com/th/read/Turkish 2a. http://guangzhou.chn.; 3a.https://musictales.club

ДОДАТОК 1

Життєтворчість Ма Сіцонга у світлі композиторської, виконавської, педагогічної та культурно-громадської діяльності.

Одним з найіменитіших скрипалів ХХ-го століття серед китайських музикантів став Ма Сіцонґ (1912-1987), який, не дивлячись на трагічну долю та складний життєвий і творчий шлях, був наділений епітетом “Король китайських скрипалів”. Творчий доробок цього митця надзвичайно різноманітний, та, будучи практикуючим скрипалем, блискучим виконавцем і педагогом — скрипкова музика зайняла центральне місце в його композиторському спадку. Окрім опер та балетів, кантат та інших вокально-хорових полотен, фортепіанних та віолончельних композицій, Ма є автором об’ємного скрипкового репертуару: Концерту для скрипки з оркестром та Концерту для 2-х скрипок з оркестром, безлічі концертних програмних п’єс (“Колискова”, “Мелодія”, “Танець ліхтариків”, “Ностальгія”) та програмних циклів (“Пастуші пісні”, “Гірські пісні”) поем (“Тибетська”, “Китайська”), сюїт (“Монголія”), рапсодій (“Синідзян”, “Гірська”), чотирьох концертних Рондо, скрипкових дуетів, трьох Сонат. Ці твори здобули широкий світовий резонанс, увійшовши в репертуар багатьох виконавців різних країн, не лише завдяки своїм високим художнім вартостям та контроверсійній політичній позиції всесвітньо відомого митця, але й в значній мірі через гармонійне співвідношення, синтез національного китайського начала та багатих європейських традицій не лише минулого, але і тенденцій модерної епохи.

“Один з найбільш талановитих китайських скрипалів Ма Сіцонг пережив важку долю, коли він був змушений втекти від культурної революції, а його родичі, які залишилися в країні, були репресовані. Він зіграв важливу роль у створенні Центральної музичної консерваторії в Пекіні, став її першим президентом, хоча згодом він був арештований разом із багатьма своїми колегами рухом антиакадемічного елітизму. Сутність музичної творчості Ма була спрямована на пошук національної ідентичності китайської класичної музики, процес якої відбився в його “повітряних композиціях” через змішування традицій скрипки ерху та західної теорії музики. Будучи віртуозом, він виконував свої твори та пропагував скрипкові шедеври світової музики по всій країні, але закінчив своє життя у вигнанні з неймовірною тугою в своєму серці. Ма Сіцонг (Ма Сі-Конг, Ма Ситон, Ма Сиконг, Ма Сзу-Ц'унг) народився 7 травня 1912 р. в місті Хайфен, провінція Гуандун, і помер 20 травня 1987 року у Філадельфії, штат Пенсільванія.

Формування дитячих музичних вподобань. Як відомо, дитячі музичні враження є одними з найсильніших та найтривкіших у формуванні музиканта. У випадку з Ма Сіцонгом варто розглянути цей початковий етап становлення, оскільки він, народившись в сім’ї надзвичайно освіченого китайського політичного діяча, ще з дитинства перебував у родинному колі, де активно культивувалося музикування. Ма Сіцонг був п'ятим з десяти дітей процвітаючої

родини провінції Гуандун. Його мати Хуан Чуліан (黃楚良) з Хайфену була освіченою жінкою (дуже рідкісне явище у Китаї на рубежі століття), вона вивчала і особливо захоплювалася народною музикою рідної провінції Гуандун. Батько Ма — Юханг (馬育航) був головою провінції Гуандун та міністром фінансів Гуанчжоу, високоосвіченим інтелектуалом і одним з небагатьох, хто пройшов імперські іспити на рівні повіту пізньої династії Цін (1644-1911). Також він був колегою і довіреною особою революціонера Чень Цзяньмінга. Батьки Ма підтримували і відкривали нові шляхи для виховання своїх дітей, будучи прогресивними та шляхетними людьми. Ма і його брати мали рідкісні можливості для навчання за кордоном. Більшість братів і сестер Ма стали музикантами, наприклад Ма Сіхон, Ма Сисун, Ма Сіджу і Ма Сіюн - Ma Sisun (馬思荪), Ma Siju (馬思琚), Ma Sihong (马思宏), і Ма Сіюнь (馬思芸). Відповідно до Автобіографії Ма Сіцонга 1937 року, він не походив з особливо музичної родини. Його інтерес до музики почався у віці п'яти років, коли він співав разом під записи грамофона свого діда. Він почав грати на фортепіано, коли йому було сім років, згодом - на губній гармошці і юекіні, коли прийшов до школи-інтернату в Гуандуні.

У книжці “Ma Si-Cong Nian Pu” автор Цзін-Вей Чжан описує деякі з музичних вражень раннього дитинства Ма, зокрема, музичні впливи, які, як зазначав згодом сам композитор, мали відчутне значення для його формування. Так, він вперше почув музику з патефону - програвача у будинку його діда, який мав немалу колекцію записів різноманітного жанрового нахилу. Майбутній композитор дуже любив слухати свою маму, коли та співала народні пісні (її колискова згодом ляже в основу знаменитої скрипкової п’єси композитора). Ще одним великим музичним захопленням Ма були театральні вистави, які дали йому змогу увібрати традиції національного місцевого театру [241, с. 3]. Таким чином, хлопчик виростав у рівноцінній атмосфері народного та професійного китайського мистецтва в поєднанні з європейською музикою з Заходу. В біографії Ма Сіцонга також зустрічається цікавий факт: у близького родича його сім'ї був портативний орган, і хлопчик навчався на ньому грати. Про це згадується у книзі “Китайська музика XX століття” та Біографічних нотатках композитора [246] Лі Ланьцин пояснює, що Ма навчився грати на органі від двоюрідного брата, іншим же великим захопленням став театр, адже хлопчик отримував велику насолоду від місцевої опери і міг відтворити напам’ять чимало фрагментів [246].

У 1921 р. батько відправив його в школу Пуй Чін (попередник коледжу Гуандун Пейчжен) в Гуанчжоу. У цій школі (Pui Ching) і західна, і китайська музика були частиною його освіти. Він також навчився грати на соні— це чотириструнний інструмент зі звуковою коробкою у формі місяця [247]. Загалом, у Ма було дуже яскраве музичне дитинство. Різноманітність культурних впливів у дитинстві стала наслідком культурно-соціальних подій, що проходили в Китаї на початку XX століття. Це була кінцева точка імперського Китаю, коли соціальні структури різко змінювалися у цей період часу. Китай, дивлячись на західне суспільство як модель нового старту для давньої країни, значно розширив свої горизонти. Результатом цих соціальних змін до відкритості стало наступне: китайський народ мав більше шансів зустрітися з іншонаціональним мистецтвом і

музикою європейського Заходу. Невелика, але значна частина населення мала змогу стати професійними класичними музикантами. Лян Мінгуй в своїй книзі «Музика мільярдів» пише, що “введення демократичних ідеалів, яке було запозиченим насамперед з Росії, привело до заснування Китайської Республіки, що ініціювало перший етап вестернізації в Китаї. З нею прийшла мода на латунні гудзики, краватки, головні убори, бальні танці, широкомасштабну освіту громадськості, а також взорування на досягнення західно-європейської музики, зокрема, типи консерваторій та університетів, почався посилений культурний взаємообмін, який приносив нові і свіжі враження для китайців. Талановиті музиканти їхали за кордон в Японію, Європу та Сполучені Штати для отримання західної освіти і в музичній галузі” [251, с. 97].

Ма, не дивлячись на гру на органі та народних інструментах й свою любов до театру, таки знайшов своє покликання в західноєвропейській музиці, коли отримав свою першу скрипку - подарунок від його брата, який навчався у Франції, будучи у віці одинадцяти років. Він вирішив продовжити професійне навчання гри на скрипці і поїхав до Франції з братом того ж року (1923), поповнивши ряди китайської молоді, яка з величезним захопленням і неймовірною працьовитістю освоювала здобутки музичної культури на різних континентах. Дитяча ж музична освіта Ма, базована на китайських і класичних інструментах, заклала основи та культивувала його музичні ідеї протягом всього життя. Він був одним з основних представників покоління, яке сповідувало необхідність розвитку мистецтва і науки, покоління, яке принесло Китаю певні західні ідеї, що дозволило перетворити їх на національні здобутки, вирівнюючись у своєму розвитку в мистецтві XX ст. загалом. [251, с. 136].

Музичні студії у Франції — перший етап формування митця. Наступним важливим кроком у формуванні не лише скрипкової, але й композиторської творчості стає перебування обдарованого юнака у Франції. Ма Сіцонг і його брат прибули в Париж взимку 1923 року. Їхнє початкове місце проживання було у Фонтенбло. У перші шість місяців Ма Сіцонг мав чотирьох викладачів скрипки, останній з яких був випускником консерваторії Парижа. Зрештою, Ма проявив і композитоський нахил. Він пише дві п’еси для скрипки соло “Самогубство Імператора Чху біля річки У” та “Сумний місяць”, які стають початком композитоського шляху митця [322, с. 35-36]. Юнак виявилася дуже кмітливим учнем і за два роки (у 1925) він вже був прийнятий до Музичної консерваторії в Нансі, філії Паризької консерваторії, де грав на скрипці з донькою піаністки - своєї господині. Лі Ланкінг подає інформацію, що у 1925 році Ма продовжив навчання гри на скрипці в Росії, однак, не уточняє у кого і де він навчався [246].

Влітку 1926 року, маючи 14 років, Ма завоював другу нагороду на конгкурсі скрипалів у Парижі, виконуючи концерт Н. Паганіні № 1, але він сам не був задоволений своїми успіхами та прогресом. Так, в серпні того ж року він повернувся з Нансі до Парижа, де через свого друга познайомився з п'ятим вчителем скрипки, Паулем Обердорфером - знаменитим скрипалем, довголітнім концертмейстером Національної Опери Парижа і професором консерваторії. Під наставництвом Обердорфера, Ма пройшов довгий шлях скрипкового виконавського мистецтва. Так, він став першим китайцем, хто навчався у цій

знаменитій консерваторії. У той же час він також вивчав фортепіано з дружиною Обердорфера. Однак у березні 1927 року Ма скалічив шию і повинен був припинити навчання. Він поїхав на лікування у прибережне місто Берк. Там, зосередившись над грою на фортепіано, він принагідно знайомився з багатьма композиторами того часу особисто, а найбільше враження на юнака справила культивована у Франції музика Клода Дебюссі, який згодом став його найулюбленішим композитором і взірцем.

Восени 1928 року Ма повернувся до Парижу і вдруге офіційно був прийнятий до консерваторії, де відвідував клас професора скрипки Бушевріфа (Bouchewrif), який особливо спонукав молодого китайця до написання музичних композицій, оскільки Ма володів надзвичайно яскравим образним баченням та небувалими і вельми цікавими інтерпретаційними вирішеннями. Там відбулась і його зустріч з майбутнім китайським композитором Xian Xinghai, якому він рекомендував вивчати скрипкове мистецтво під керівництвом Оберндорфера. Хоча Ма відносно пізно почав грати на скрипці, однак оволодів інструментом з великою швидкістю. Так, він став студентом Паризької консерваторії лише через шість років після початку занять, що свідчить про працелюбність та цілеспрямованість. Також митець брав участь і відзначився в багатьох юнацьких змаганнях і конкурсах, де його музичний талант утверджувався поміж європейськими музикантами і засвідчував освоєння західноєвропейських виконавських стандартів. Навчаючись гри на скрипці, Ма також проявив неабиякий інтерес до музичної композиції. Лі Ланкінг так пише про учнівство Ма у Франції: “У перші шість років він мав чотирьох викладачів у Франції, також у Музичній консерваторії в Нансі (філії Консерваторій de Paris)”. [246] У цей час з'являється і перша зріла композиторська спроба — вокальний цикл на тексти класичної китайської поезії “Сім древніх віршів” (1929) [246].

Зацікавленість Ма композицією з’явилась влітку 1927 року, після ретельного вивчення багатьох сучасних нотних партитур. Він відчув особливо сильний зв'язок з музикою Дебюссі, яка найкраще описана його власними словами: “Дебюссі був композитором, яким я в той час захоплювався. Я зібрав всі його композиції, і перегравав їх на фортепіано дуже повільно. Тому я міг оцінити магічну гармонію, атональність, модуляції і деякі східні орієнтальні мелодії” - цитує у своєму дослідженні Чжан Цзінвай [307, С. 10] Так, творчість Дебюссі стала найбільш сильним музичним враженням і натхнення для Ма, і це натхнення відображено в багатьох аспектах його композицій, особливо ранніх — зазначає Лі Ланкінг. [246] Зрештою, тут можна висловити заперечення, адже захоплення символізмом та імпресіонізмом залишилося з Ма на дуже довгі роки і стало одним з яскравих видових рис його стилістики впродовж чи не усього творчого шляху (звісно, за винятком народно-революційних композицій, які автор писав у 40-50-х роках). Зрештою, перебування в одному з найбільших європейських центрів культури надзвичайно збагатило і розширило творчий світогляд композитора. Так, він захоплюється “Весною священною” І. Стравінського, ймовірно, під впливом М. Равеля, вивчає творчість М. Мусоргського, який приваблював Ма особливим стосунком до фольклорних джерел. [307, с. 21] Не минає Ма і експресіоністичних тенденцій німецької школи.

Однак, у 1929 році Ма на два роки повернувся до Китаю з фінансових причин. Там він отримує посаду професора Інституту вишуканих мистецтв при центральному університеті Нанкіну. Ма Сіцонг активно концертує і доводить свою віртуозну технічну спроможність. Він проводив концерти в китайських містах, включаючи Гонконг, Гуанчжоу і Нанкін. У Шанхаї критики назвали його "Вундеркіндом китайського музичного світу", пишучи, що його музика була “заворожуючою і просвітлюючою” і “приносила глядачам нові рівні хвилювання і спокою” [Лі]. Лише в газеті «Шеньбао» (申报) в Шанхаї впродовж 1929-1930 року було розміщено 16 відгуків про виступи Ма. В його репертуарі — виняткове виконання Концерту П. Чайковського, а 6 січня 1930 року Ма Сіцонг дає перший сольний загальнодоступний концерт в Китаї, на якому прозвучали Адажіо Й.С. Баха, Соната А. Вівальді, “Слов’янський вальс” А. Дворжака, “Вальс-каприс” К. Сен-Санса, Вальс Зуппе і власну транскрипцію японської пісні “Дівчина в червоному будинку”. [326, с. 15-16] Під час гастролей Ма зустрівся з китайським письменником Лу Сюном, який надихнув його до захоплення давньою китайською поезією. У січні 1930 року Ма повернувся до Гуанчжоу і став першою скрипкою оркестру Науково-дослідницького інституту драматичного мистецтва в провінції Гуандун.

У 1931 році він подорожував, концертуючи, по різних провінціях Китаю, здобуваючи незмінний успіх у публіки. Уряд Китаю повертає Ма до Франції, щоб продовжити і відновити його музичну освіту. У ці роки Франція, як писав Ма, була захоплена багатьма музичними стилями, включаючи всю музику: від Баха до Дебюссі. Наприклад, постать Стравінського і його інтереси, що простягаються від бароко, класицизму до французького імпресіонізму і сучасної музики XX століття — теж викликала захоплення у китайського композитора. У той же час він намагався виявити власну особистість в музиці. “Твори великих майстрів можуть легко затьмарити талант молодого митця, перетворюючи його на епігона того чи іншого напрямку або стилю. Це особливо стосується композиторів-іноземців, які походять з далеких земель та віддалених малознаних культур” - писав Ма у автобіографії. [265] Щоб прорватися через цей бар'єр, Ма повинен був знайти елементи, які були нетрадиційними і створити те, що вразило б західний слух, тобто знайти оригінальний спосіб висловлювання, який би відрізняв його від інших.

Окрім виконавсько-скрипкової Ма здобуває на початку 40-х років саме композиторську школу, після повторного приїзду до Франції. З 1931 по 1932 роки він навчався у турецького композитора Янко Біненбаума (Binenbaum). На жаль, мало що відомо про цього композитора єврейського походження. З деяких веб-сайтів довідуємося наступне (це найбільш повні дані про Янко Біненбаума): «Він народився 28 грудня 1880 року в Одрині, Османська імперія (раніше Адріанополь, село європейської Туреччини), що сьогодні є Едірне, Туреччина. Приблизно до часу його народження там в Едірне проживало близько 15 тисяч євреїв. Це місто знаходиться поблизу кордонів з Грецією та Болгарією (всього за кілька кілометрів). Він навчався в Мюнхені і працював оперним диригентом у Регенсбурзі, Гамбурзі та Берліні. Писав у різних жанрах: опери, балету, є автором трьох симфоній, двох увертюр, двох скрипкових концертів, камерних творів і

багатьох пісень та хорів. Він помер 4 лютого 1956 року у Франції в південному районі Парижа — Чеврезі. [343].

Ма вивчав у нього оркестрові склади і письмо, гармонію і контрапункт західних майстрів і практикував основи класичної музики. Біненбаум був важливим рушієм і джерелом не лише в справі композиторської техніки. Саме його керівництво в музичній композиторській кар'єрі Ма і допомогло сформувати його музичну майстерність. Лі Ланькін описав твердження Ма про свого вчителя композиції: “Без Binenbaum'a, [без його керівництва] він [Ма] пішов би по дорозі до марнославства і поверхневості, по дорозі блукання між незрілістю і неповнотою”. [246, С. 335-336] Біненбаум розширив горизонти молодого митця від музики до мистецтва і філософії, і основною його настановою було те, що композитор не може обійтися без знань і досягнень в різних областях мистецтва. Так, Ма не тільки із вдячністю згадував вого учителя, але і постійно користувався порадами наставника, а також у педагогічній практиці передавав його настанови своїм учням та студентам.

Біненбаум заохочував Ма Сіцонга шукати власний вислів, знаходячи у різнобічній мистецькій палітрі оригінальність та торити власні композиції без зайвої апологетики чи копіювання чужих стилів. У випадку Ма Сіцонга, саме такий індивідуальний підхід у композиції призвів до його експериментування з китайськими музичними елементами у творчих полотнах. Так, однією з настанов Біненбаума була наступна сентенція, якої дотримувався і згодом передавав своїм учнням Ма Сіцонг: “Навчатися строго, але створювати вільно”. [246, с. 335-336]
Цікавим фактом щодо дружби вчителя і учня є те, що у час військових перепетій слід Біненбаума у життєвому шляху Ма загубився. Можна припустити, що він зі своєю родиною як єврей постраждав від нацизму. Будучи і сам в нелегкій політичній ситуації – Ма попри все проводить пошуки свого вчителя, які виявилися безрезультатними. Саме в цей час, крім музики, Ма також вивчав стародавнє китайське мистецтво і літературу. У результаті - він написав свою першу композицію — вокальний цикл, оснований на китайській поезії. Варто зазначити, що чимало тогочасних європейських митців зверталися до китайської поезії, проте, це були прояви орієнталізму. У випадку з Ма Сіцонгом - навпаки - європейські традиції були радше допоміжними елементами у написанні національної музики на автентичні китайські тексти. У Франції він також був захоплений мистецтвом, яке поділяє той самий стиль, що і представляв К. Дебюссі, а саме — символізм та імпресіонізм. Особливо Ма Сіцонга цікавили французькі реалісти, зокрема, картини Жан-Франсуа Міллє та передвісників імпресіоністів — живописців барбізонської школи Камілля Коро. Серед літературних вподобань - це вірші Поля Верлена і проза провідного європейського символіста Моріса Метерлінка. Та попри велике захоплення європейським мистецтвом, Ма Сіцонг насамперед посилено працював над освоєнням багатих музичних і літературних національних традицій. Повернувшись до Китаю, він інтенсивно вивчав народну музику і написав багато музичних творів на основі регіональних народних стилів. Він також черпав натхнення з китайської літератури, як древньої, так і сучасної. Крім того, композитор активно співпрацював з сучасними поетами, які писали лібрето для

його хорових та вокальних композицій. І вже навіть на початку своєї композиторської діяльності Ма Сіцонг виступає як китайський композитор, в творчості якого проявляється засвоєння окремих рис європейської музики, однак, завжди підпорядкованих національній ідеї.

Так, значення Ма Сіцонга для китайської музики, його місце в історії її розвитку було визначено музикознавцем Цзінь Цзян у статті «Вплив традиційної китайської музики на професійні інструментальні композиції". Автор називає кілька видатних композитораів цього періоду: Цзян Вень-ви (1910-1983), Тан Сяолінь (1911-1948) і Ма Сіцонга (1913-1987), об'єднуючи їх за наступними ознаками, адже "вони першими почали застосовувати принципи та елементи західно-європейської композиторської техніки двадцятого століття в своїх композиціях. І хоч їх творчість не була аж надто численною та в зв'язку з політичними подіями підлягала переглядам, та ревізіоністичним обособленням, і хоч цих композиторів не було так багато, однак, "саме їхні твори насправді є одними з кращих в історії китайської професійної композиції". [239, С. 85; 279, С. 98-100; 277; 278]

Музичний талант і освіченість Ма Сіцонга дозволили йому створювати музику в будь-якій формі, яку він обирав і де майстеро втілював бажану ідею. Та вже на початку своєї кар'єри він виявив, що його особисті переваги полягали у широкій ерудованості та знанні розмаїтих стилів, які могли б поєднуватись з китайськими національнимии елементами. [307, с. 10] Саме до цього періоду належать і перші композиторські спроби. Варто зазначити, що європейська західна класична музика була добре відома в Китаї ще наприкінці XIX століття. Освічені, сучасні мислячі китайці були відкритим до нового в культурах світу і, симптоматично, добре обізнаними у європейських сучасних тенденціях. Навчання в Європі на початку XX-го століття стало практично нормою для будь-якого прогресивного китайця, а ті з них, які могли б собі це дозволити (за невеликим винятком і для малозабезпечених) їхали на студії за кордон. Слід зазначити, що існуючі тоді консерваторії в Пекіні та Шанхаї були переповнені студентами, що засвідчувало інтенсивний культурний виток в історії китайського музичного мистецтва. Але старший брат Ма жив і навчався у Франції, проторувавши дорогу 12-річному Ма, який виказував неабиякі здібності та відправився в Париж вже як доволі професійно підготовлений скрипаль. Загалом "музика Ма має тверду опору в західній класичної традиції, хоча він, природно, занурюється в китайські почуття" - відзначають дослідники його творчості. [241] Це, очевидно, було пов'язане з взоруванням на європейський скрипковий та фортепіанний репертуар, який молодий китаєць залюбки освоював насамперед як виконавець.

І справді, навчання Ма грі на скрипці і фортепіано, а також композиторська творчість у європейському контенті можливо і є ключем до широкої популярності його репертуару. Однак, класична скрипка має свої аналоги в гроні китайських інструментів, зокрема, таких як ерху та її безлічі різновидів. [258, с. 51; 277, с. 94; 230, с. 57-67; 237, с. 199-200; 248, с. 222-227; 253, с. 183,185] Так, однією з найцікавіших робіт на дану тематику можна вважати дисертацію Гао Джі "Вплив китайських інструментів на скрипку: практичне керівництво для скрипкової технології". [233, с. 46] Традиційна китайська "скрипкова" (маються на увазі

національні автентичні прототипи) музика вирізняється багатством жанрів як у сфері камералістики, сольних композицій, невеликих суто струнних оркестрів чи ансамблів, так і участі струнних інструментів у великих оркестрах китайських народних інструментів є однозначно вагомою. Загалом, впродовж багатовівкової історії музичної культури Китаю виробився естетично-філософський мистецький ідеал, поширений і в традиційному, і світському вимірі: ознакою освіченості, вишуканості було володіння грою на музичному інструменті та написання музичних творів, так само, як і писання віршів чи малювання. Акцептація мистецького себевираження проявилася в дуже широкому спектрі, заполонивши зони індивідуального та загального порядку. В європейських країнах китайська музика досить часто виступала у якості екзотичного явища, найбільш помітним та вражаючим елементом якого слугувала насамперед яскраво театралізована, захоплююча Пекінська опера, незмінним компонентом якої є оркестровий супровід. Однак реальність побутування струнного мистецтва є дещо іншою, адже в народній китайській музиці спостерігається широке розповсюдження індивідуального виконавства, передусім солістів-флейтистів та виконавцях на струнних виконавців. Ймовірно, що національні традиції народного та світського сольного виконавства і стали тою основоположною базою для блискучого осягнення мистецтва гри на європейській скрипці. [301]

Звісно, винятковий талант митця дозволив опанувати на високому рівні і фортепіанне виконавство (він займався не лише із дружиною Обердоферфера, але й із дружиною-піаністкою свого викладача по композиції Я. Біненбаума), та все ж скрипка (симптоматично - скрипкові композиції) стане основним мірилом творчої індивідуальності Ма Сіцонґа.

Повернення до Китаю — початок національного періоду творчості. На початку 1932 року, 20-річний Ма закінчив навчання і повернувся до Китаю. З колегою Чень Хун він відкриває приватну консерваторію в Гуанчжоу. Там юнак зустрічає піаністку Ван Мулі, яка стає супутницею всього життя та його незмінним довголітнім концертмейстером. У пошуках роботи Ма відвідує Національну консерваторію Шанхая, де не отримав праці, натомість став викладачем в Центральному університеті Нанкіна. Там Ма Сіцонг розгортає широку концертну діяльність, і репрезентує новий твір - Фортепіанне тріо H-dur (1933), позначене імпресіоністичною манерою письма, однак з експресивними драматичними моментами. Виконавська діяльність Ма у цей час надзвичайно активна. Так, щодо його виступів знаходимо численні захоплені відгуки у багатьох виданнях: “Південно-китайська ранкова газета” (南华早报), “Щоденна газета”(星期周报), “ Шанхайська німецька газета” (上海德文报), “Адміністративна газета”(行政公报), “Північно-китайська щоденна газета”(华北新闻日报). Преса відзначала не лише яскраву віртуозність, глибоке емоційно-інтелектуальне приникнення у виконанні творів, надзвичайну красу звуку, але й виняткові людські якості скрипаля: доброту, скромність, інтелігентність, вихованість [318]. Репертуар Ма Сіцонга дуже широкий, відзначається універсалізмом у виборі творів. Скрипаль звертався до музики різнх стилів, епох і національних шкіл. “Він виконував музику бароко, классицизму, романтизму, імпресіонізму, включав у свої програми твори Й. С. Баха, А. Вівальді, В. - А.

Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Й. Брамса, П. Чайковського, К. Сен-Санса, Е. Лало, К. Дебюссі і т.д. Великий інтерес у нього викликала творчість нових композиторських шкіл XIX –першої половини XX ст., зокроема, твори А. Дворжака, Е. Гріга, Б. Бартока. Значне місце в репертуарі Ма Сіцонга займали і віртуозні скрипкові композиції Паганіні, Венявського, Сарасате" - зазначає Му. Цюанджі [130, с. 93] Однак, виконавські пріорітети Ма Сіцонга переважно були продиктовані смаками тогочасної публіки, адже найбільший інтерес у неї викликали яскраві, віртуозні концертного плану твори романтичного типу, хоч, попри те, скрипаль включав у свої програми також класичні і барокові композиції, подекуди і сучасні, наприклад, К. Дебюссі, Б. Бартока чи С. Прокоф'єва. Варто зазначити наступний факт: від лютого 1934 року Ма плідно концертує з піаністом Гаррі Руді (Оре), який був близько знайомим з С. Прокоф'євим (однокласником композитора) та великим прихильником його творчості, внаслідок їхньої співпраці виникає Соната для скрипки і фортепіано № 1 G-dur (1934) Ма Сіцонга. Так, у цьому творі особливо відчутні впливи російського композитора. Музиканти виступають впродовж 1935 року в Гонконгу.

У лютому цього року Ма написав пісню "Ти моє життя", яка стала його першим публічно виконаним твором, що здобув широку популярність. У серпні, композитор з дружиною повернувся до Гонконгу і провів там низку сольних концертів. Пара зустрілась і міцно здружилась з поетом і філософом Сіань Синхаєм. Ма завершив ще одну знакову композицію - "Колискову" - Berceuse для скрипки (1935), в якій було використано та переосмислено інтонації народних китайських колискових пісень (пісню мами) в делікатній імпресіоністичній манері. Ця п'єса якраз і поєднує традиції народного сольного виконавства з європейським інструменталізмом. Пізніше в тому ж році він написав свою автобіографію під назвою "Моє дитинство", яку видав у Шанхаї. На початку 1936 року Ма організував концерт для свого 13-річного брата Ма Сіхона. Життя композитора проходило у безкінечних гастролях. Ма і його дружина подорожували на Північ до Пекіна, де здобули великий успіх на концертах. Після експедиції до Тибету, композитор написав музику до документального фільму про розвідки та освоєння Тибету (西藏 巡禮).

Новим витком у скрипковій творчості Ма стає його Соната для скрипки і фортепіано № 2 (1936), в якій митець намагається знайти гармонійну рівновагу між урбаністично-експресіоністичними тенденціями сучасної європейської музики та їх перевтіленням крізь призму національних первістків. Проте, обидві сонати досі не знайдені, їх слід загубився у важких історичних подіях, які довелося пройти митцю.

Однак 7 липня 1937 року розпочинається китайсько-японська війна і Ма стає керівником хору, для якого написав велику кількість патріотичних пісень («Заклик до свободи», «Вперед», «Гімн партизанської ескадри», «Захист південного Китаю», "Від смерті - вічне життя" на слова Ван Фах Гуна). З іншого боку, музикант відгукується на військові події також інструментальними композиціями, серед яких - знаменита "Монгольська сюїта" для скрипки і фортепіано (1937), яка принесла своєму авторові велику світову популярність. Її друга частина "Ностальгія" в силу своєї художньої вартості та глибини виразу

згодом стала синонімом міліонів китайських еміґрантів і рознеслася по цілому світі, стаючи національним музичним висловом туги за рідним краєм та залишаючи національне першоджерело, отримала безліч найрізноманітніших транскрипцій та інтерпретацій. Популярність цього твору була настільки великою, що згодом за розпорядженням самого Мао дане музичне полотно було перейменоване на “Червоний Схід” (東方 紅), в той час як автор був оголошений ворогом народу і перебував далеко за межами Китаю у США.

Зазначимо, що у цьому ж році композитор звертається до ще одного доволі рідкісного жанру, в якому створить кілька фундаментальних композицій — це об'ємні філософсько-концептуальні полотна для скрипки і фортепіано. Так, Рондо №1 (1937) вирішується композитором крізь призму шопенівського переосмислення і сповнене драматично-експресивних настроїв, ймовірно навіяних трагічними подіями війни. Однак, автор не цурається і танцювальності як етимологічного народного начала, яке в його подальшій творчості отримає суттєве значення. Останнім в ряді творів даного десятиліття став Струнний квартет №2 op.10 (1938).

У грудні 1938 року він був учасником експедиційної подорожі з хором до річки Донг з метою написання нових гімнів, кантат та пісень для хорової трупи. Та поки Ма Сіцонг писав революційні хори, відбулось дві знчні події: його перша донька Bixue (馬碧 雪) народилася в Гонконзі 27 січня, а два дні опісля (29 січня 1939 р.) батько Ма був убитий в Шанхаї. Влітку того ж року, Ма і його сім'я переїхала в Ченцзян (徵 江), щоб композитор зміг прийняти посаду викладача. Там Ма завершив Сонату № 1 для фортепіано. Приблизно в цей час він відправився в Чунцин, де зустрівся з пролетарським музикознавцем Лі Лінгом (李凌). У червні 1940 року, Ма Сіцонг став диригентом китайської філармонії, а також зустрівся та заприятелював з сучасним поетом Сюй Чі (徐遲), до творів якого написав чимало хорів і пісень.

Особливості творчості воєнних та повоєнних десятиліть. Початком другої світової війни знаменується наступний китайський період творчості Ма Сіконґа, сповнений злетів і трагічних подій. Влітку 1941 року, Ма покинув Чунцин та намагався працевлаштуватися в Гонконгу, але згодом повернувся до рідного Хейфену, коли Тихоокеанська війна спалахнула 8 грудня. В лютому 1942 року музика з “Монгольської сюїти” була використана у фільмі “Хроніки Китаю” (塞上 風雲). Величезна популярність привела до того, що вона була проголошена національним надбанням. Сім'я Ма переїхала до Гуйлінь в квітні, де він провів ряд концертів, і зустрів письменника Дуамну Хунляня. Ма повернувся в провінцію Гуандун, щоб відновити викладання в Сунь Ят-Сенському університеті і опублікував низку статей в академічних музичних журналах. Навесні 1943 року в сім'ї Ма Сіцонга народжується друга дитина - донька Ma Ruixue (馬瑞 雪). Однак, з наближенням японської армії, Ма і його сім'я змушені були втікати у Вужоу (Wuzhou), що знаходився в сусідній провінції Гуансі, а невдовзі — станом на 23 вересня родина переїжджає в Лючжоу. В Гуйлінь вони опиняються вже 11 жовтня, а через тиждень потрапляють в Гуйян, оскільки кожен з вказаних регіонів блискавично потрапляв у руки японців. До кінця 1944 року сім'я Ма Сіцога повернулася в Чунцин. У цей період композитор пише свій знаменитий

“Мадригал” “Пісня пастуха” (牧歌), а також “Танець осіннього врожаю” (秋收 舞曲). Зокрема він звертається до симфонічного жанру і як реакція на трагічні події виникає Симфонія № 1, написана на межі 1941-1942 рр. У 1945 році, Ма давав концерти як скрипаль і композитор в Чунціні і прилеглих районах. Також він опублікував ряд пісень: “Світло демократії” (和平 之 光). Такі твори як “Танець з мечами” (劍 舞) і “Shuyi” - “Привид” (述 異) були написані на мотиви давньої міфологічної китайської поезії. Серед скрипкових композицій: масштабна розгорнена багаточастинна “Поема Тибету” для скрипки і фортепіано (1941) та сповнений віртуозності, наділений натхненно-романтичним тонусом Концерт для скрипки з оркестром F-dur (1944). Цікаво, що у скрипкових мініатюрах та циклах мініатюр чи серед концертних п'єс цього періоду спостерігається гравітація до двох жанрових парадигм: пісенності і танцювальності. В таких п'єсах як “Пасторальна пісня” (1944) і “Танець осіннього урожаю” (1944) намічається розробка власне цих двох ліній — перша з яких — пісенна, спричинена досвідом написання багатьох хорових та вокальних композицій буде вирішена у поєднанні ліричного та імпресіоністичного ключа: друга ж — танцювальна — пов'язана з моторикою — препаруватиме традиції І. Стравинського, Б. Бартока, С. Прокоф'єва.

Післявоєнний період не менш насичений на події та творчі здобутки Ма Сіцонга. У 1946 році, після того, як японці здалися, Ма був ще директором Центру образотворчих мистецтв у Гуйян. У співпраці з вищезгаданим письменником Дуань Му Хунляном, він пише один з провідних гімнів тогочасного Китаю “Хор демократії” (民主 大合唱). Навесні 1946 року він повернувся в Шанхай і був обраний генеральним директором музичного товариства Шанхая. У липні 1946 року Ма з родиною переїхав на Тайвань, а в серпні цього ж року народився його єдиний син Rulong (馬如龍). У листопаді композитор повернувся в Шанхай, де зустрівся з партійними діячами - Чжоу Еньлаєм, Цяо Гуанхуа і Гонг Пеном (龔 澎). У листопаді Ма повертається в Гуанчжоу, де стає деканом музики в провінції Гуандун в Коледжі образотворчих мистецтв, а згодом, в травні 1947 року, відповідно до заохочення і завдяки протекції Лі Лін, Ма Сіцонг став ректором консерваторії Гонконгу. У той час він давав численні сольні концерти, і очолив також редакцію Music Weekly газети Sing Tao Daily. Зокрема він співпрацював з поетом Джін Фан (金帆), і на його тексти пише ще один знаковий патріотичний гімн “Хор про Батьківщину” (祖國大合唱).

Однак, успіхи були потьмарені новими політичними загрозами. Сім'я Ма Сіцонга переїхала в Гонконг на початку 1948 року, щоб уникнути судового переслідування, в результаті протесту проти авторитарного правління урядом Гоміньдану. Коли Джон Лейтон Стюарт, посол США в Китаї, запропонував Ма Сіцонгу і його родині переїхати жити в США і здобути громадянство, композитор як справжній патріот відхилив пропозицію. Так, у Гонконзі він пише одне з яскравих хорових полотен — кантату “Весна” (春天 大合唱).

Після приходу комуністів до влади в 1949 році до Ма Сіцонга звернувся прем'єр Чжоу Еньлай (який також жив свого часу у Франції). “Містер Ма, новий Китай був створений на поверженні старого” - сказав прем'єр Чжоу. “Я хотів би

почути ваші думки про те, як розвивати музику в новому Китаї”. Пан Ма поділився своїми думками, і Чжоу погодився з ними, а потім сказав Ма, що він має надію на очолення композитором посади першого президента нової Центральної консерваторії. “Ви можете принести для китайської культури все, про що ви дізналися у Франції. Настав час показати нам, що у вас є.". І коли Ма вагався, Чжоу підсолоджував свою пропозицію, обіцяючи йому будь-який будинок у Пекіні і зарплату майже таку, як і у самого голови Мао” [246]. Композитор відкриває кілька консерваторій в різних містах, також він викладає в університетах і консерваторіях Китаю. А в 1949 році стає ректором консерваорії Пекіну та очолює Всекитайську Асаціацію Музикантів. У цей час його доволі широка творча палітра збагачується симфонічними, кантатно-ораторійними, сценічними, багаточисленними інструментальними та вокальними композиціями, очевидно, присутніми були і твори для скрипки. Серед об'ємних композицій є: яскрава і водночас епіко-лірична “Синьдзянь-Рапсодія” для скрипки з оркестром (1954), Рондо № 2 (1950). Цікаво, що у скрипкових мініатюрах та циклах мініатюр, чи серед концертних п'єс цього періоду спостерігається тяжіння до двох жанрових парадигм: пісенності і танцювальності. Такі п'єси як “Лірична мелодія” (1952), “Вечірня пісня” (1952), “Пісня пастуха” (1952), “Гірські пісні” (1954) — демонструють різнопланову кантиленну природу скрипкового інструменталізму. Натомість “Танець ліхтарів Дракона” (1952), “Весняні танці” (1953) сповнені ритмічного багатства та винахідливого оперування автором різноманітними танцювальними елементами. Загалом скрипкові твори цього періоду вирізняються інтенсивним фольклоризмом, продовжується лінія зацікавлення музикою різноманітними локальними регіонами — Монголія, Тибет, Синцзянь. Окрім цитатного методу опрацювання фольклорного матеріалу, Ма Сіконґ виявляє дуже вишукані та незвичайні способи інтерпретації автентичних джерел, які нагадують з одного боку методи М. Равеля, з іншого — Б. Бартока.

Здавалось би, композиторська, концертно-виконавська та педагогічна діяльність Ма сягає свого апогею. В період становлення Народної Республіки Китаю (24 березня 1949 року), він взяв на себе роль у ряді центральних комітетів уряду, що займалися музичною культурою та розвитком виконавського мистецтва. Його сім'я жила в Пекіні. У листопаді 1949 року, Ма за проханням Чжоу Еньлая, як член делегації його оточення в рамках офіційного візиту відвідує Радянський Союз. А 18 грудня 1949 року Ма був призначений першим президентом Центральної консерваторії в Пекіні, яка відкрилася 17 листопада 1949. В доповнення, Ма також обійняв посаду віце-голови Асоціації китайських музикантів (中華 全國 音樂工作者 協會). Ця подія відзначилася новим творчим звершенням — це поява симфонічного твору “Сюїта Радості” (欢喜 组曲) в 1949 р. Однак невдовзі Ма і його сім'я переїхала знову в Тяньцзінь, де композитор пише ряд політично заангажованих хорових творів - “Відданість жовтню” (十月 禮讚), “Ми хоробрі на полі битви” (我們 勇敢 地 奔向 戰場) та кантату “ Про річку Ялу” (鴨綠江 大合唱).

У травні і червні 1951 року Ма Сіцонгу доручено представляти Китайську делегацію та виконавців учасників на Міжнародному музичному фестивалі “Празька весна” у Чехословаччині (Mezinárodní Hudební Festival Pražské Yaro).

Після проведення різних адміністративних посад, він був призначений делегатом конгресу Першого Національного Народного фронту у вересні 1954 і повернувся до Пекіна. Так, в цей період виникає патріотична Кантата “Велика Ріка” (淮河 大合唱)- 1956 р. Однак більш глибокі та інтимні почуття, а також відповідний зріз технічно-виразової майстерності продемонстровано у Фортепіанному квінтеті (1954).

В ці роки композитор доволі активно працює і у жанрах фортепіанної музики — з’являються наступні фортепіанні твори: цикли “Три танці” (1952), “Три п'єси на теми з кантонської музики” (1952-1953) та “Три п'єси для фортепіано” (1961). Також у 1956 році Ма Сіцонг завершує четверту Сонату для фортепіано.У 1957 році митець почав свій великий концертний тур в Китаї, який був показовим щодо масштабності концертним туром з подібної серії в країні з моменту створення Китайської Народної Республіки, і отримавши численні позитивні відгуки критиків, Ма Сіцонга проголошено провідним скрипалем і композитором країни. Митець також був членом журі Міжнародного конкурсу імені П. І. Чайковського, який проходив у березні 1958 року, де зблизився з Є. Цимбалістом і Д. Ойстрахом, який високо оцінив його виконавський стиль. Гра Ма відзначалася благородною простотою, ніжністю, щирістю, він уникав зайвого пафосу та перебільшених емоцій.

Після цієї поїздки композитор відчув особливе окрилення, а повнота вражень вилилася у Симфонії No.2, написаної на межі 1958-1959 рр.. Важливим твором у творчому доробку Ма Сіцонга є поява Концерту для віолончелі з оркестром, який створювався впродовж 1958-1960 років. Проте, біди другої світової війни – арешти, переховування, еміграція, вивершилися у наслідках культурної революції 1966 р., коли Ма став мішенню влади як представник академічної музики. Так, він потрапляє в концтабір, звідки чудом втікає і таємно еміґрує з родиною в 1967 р. до США, де залишається аж до смерті.

Трагічні часи переслідувань. Коли культурна революція спалахнула в червні 1966 року, Ма став мішенню китайського уряду і його червоногвардійців. Ситуація різко змінилася в 1960-х роках, коли тоталітарний уряд оголосив західну культуру причиною своїх грандіозних невдач, що є досить очевидною нормою будь-якого комуністичного режиму. У 1966 році було заарештовано понад 500 членів інтелектуальної еліти столиці. Зі своїми колегами з Центральної консерваторії Ма перевезли в табір для перевиховання у вантажівці з позначкою «Чорна банда», а потім помістили під домашній арешт. Найважчим було те, що учні Ма Сіцонга відносилися до нього з незбагненною ненавистю. Протягом перших кількох місяців Ма був просто замкнений в Школі комуністичної партії з 500 іншими членами інтелектуальної еліти столиці. Але в серпні 1966 року він був повернений назад до консерваторії. Студенти були зібрані, щоб «критикувати» Ма і кількох його колег, вони вилили клей на його голову, і причепили шапочку з написом: “дух-вовк і змія-демон”, а навколо його шиї повісили плакат: “Ма Сіцонг - агент буржуазної опозиції”. Цей видатний знаменитий концертуючий скрипаль і композитор мав обов'язок щоденно пройти по двору консерваторії, стукаючи по горщику палицею, а студенти плювали на нього і кидали звинувачення та образи. На жаль, це був лише початок. Протягом

наступних місяців, Ма був замкнений в приміщенні для зберігання фортепіано — на складі, де психічно і фізично піддавався тортурам тих самих студентів, яких він колись намагався виховувати. Кожен день був сповнений важкої фізичної праці, принижень від студентів, які зловживали своїм положенням і обов'язкової самокритики, яка полягала у щоденному свіпі "Пісні завивання":

Я - привид-вовк і зміїний демон…
Я винен, винен.
Я вчинив злочини проти народу,
Отже, люди сприймають мене як об'єкт диктатури.
Я повинен опустити голову і визнати свою провину.
Я повинен бути слухняним.
Я не можу говорити або діяти без дозволу.
Якщо я говорю або дію без дозволу,
Нехай мене поб'ють і вб'ють.
Бийте мене і убийте мене.

Після того, як початкове божевілля згасло, Ма дозволити переїхати додому, але його сім'я втекла, а шістдесят гвардійців зайняли його будинок. Тоді він спробував накласти на себе руки, та його чудом врятували від самогубства. Не в силах понести страждання свого батька, його дочка придумала сміливий план втечі. Одягнувшись у форму Червоної гвардії, вона повернулася до Пекіна і переконала Ма замаскуватися під робітника. Вони поїхали поїздом до Гуанчжоу, де чекали його дружина і син, і найняли контрабандиста, щоб переправити їх вночі до Гонконгу. Так, у ніч на 15 січня 1967 року, Ма і його родина чудом змогли втекти в Гонконг на човні. Після прибуття він зв'язався з Ненсі Цзи Zi (Хсу Meifen), дочкою старшої сестри Ма Ma Sijin. Також він сконтактувався зі своїм молодшим братом Ма Sihong в Нью-Йорку, а Цзи зв'язалася з консульством США в Гонконзі, що призвело до евакуації Ма в Сполучені Штати з ескортом, передбаченим самим консульством. Коли вони прибули, то консульство надало їм новий одяг, проїздні документи і квитки першого класу до Вашингтона. Після того, як Ма здійснив втечу з Пекіна, Червона гвардія нещадно переслідувала членів його сім'ї та друзів, викликавши низку ув'язнень і самогубств, що було дуже болючим. У травні 1967 року, було заведено спеціальну справу для розслідування обставин втечі Ма під керівництвом Кан Шен - керівника Центрального агентства розслідувань, і Се Фучжі, міністра громадської безпеки. Багато хто з друзів Ма та членів їх сімей були згодом заарештовані, а навіть страчені. У 1968 році був виданий ордер на арешт Ма за зраду, і він діяв до 1985 року — моменту реабілітації, якої так гаряче очікував композитор. [317] Однак йому так і судилося побачити більше рідний Китай. А його "Ностальгія" була перейменована на "Червоний Схід" (東方 紅), з підтекстом прославлення Мао Цзедуна і комунізму. ***Еміграційний період творчості.*** Майже п'ять років мовчання були реакцією композитора на пережите, та скрипка відродила талант митця до життя. Він поступово починає концертувати, навчати і писати насамперед скрипкову музику. Спочатку в американський період з'являються дві Сюїти для скрипки і фортепіано - "Гаошан-Сюїта" та "Аміс-Сюїта" ("Сюїта в

шести частинах”), обидві створені в 1973 р. які відрізняються яскравим, як завжди, вишуканим національним колоритом, проте значно більшою концентрованістю та навіть мінімалістичними тенденціями. У 90-х роках Ма Сіцонг пише Дуети для скрипок (1982), Рондо №3 (1983). У цьому ж році Ма репрезентує один з наймонументальніших скрипкових творів - Концерт для двох скрипок з оркестром. Останніми в ряді великих композицій Ма Сіцонґа стали Соната №3 та Рондо №4 для скрипки і фортепіано, написані у 1984 р. - за три роки до смерті. У 1986 р. Ма Сіцонг пише свою прощальну композицію — Сонату для 2-х скрипок solo. Цікаво, що американські дослідники часто порівнюють творчий метод Ма з композиторськими принципами Роберта Беннетта, який “частки вітальних народних мелодій грунтовно видозмінює, знаходячи для них безліч інваріантних вирішень” (за Джонатаном Вульфом). Доволі специфічними є і блюзові елементи, які зустрічаються в скрипкових Дуетах та останній Сонаті. Разом з тим у Концерті для двох скрипок відчутний вплив романтично піднесеної, дещо екзальтованої віртуозної манери Ф. Крейслера. Натомість у двох останніх Рондо майже відсутній фольклорний компонент, це, радше, твори абстрагованого, непрограмного типу на відміну від Сюїт, пронизаних яскравим калейдоскопом найрізноманітніших тем і образів. Однак, на еміграції Ма Сіцонг працює і в інших жанрах — особливу увагу приділяє створенню опери та балету — це балет “ Хмари у Заході Сонця” (晚霞) та опера “Rebia” - “Ребіа” (熱 碧亞) 1980 року.

Загалом творчість Ма Сіцонґа, органічно єднаючи китайські та світові тенденції була досить відомою в Америці. Так, президент США Річард Ніксон і держсекретар Генрі Кіссінджер, відвідуючи Китай в 1972 р., вступалися за Ма, та Чжоу Еньлай лише висловив жаль з приводу переслідування і втечі міліонів співвітчизників. Повернутися на Батківщину Ма так і не вдалося. І хоч Ма Сіцонг кілька разів відвідував Тайвань, щоб знайти нові музичні враження і відновити натхнення. Він збирав, вивчав і впроваджував елементи китайської народної музики у свої композиції. У червні 1985 р., коли він з дружиною-піаністкою тріумфально гастролював Європою, відбулася реабілітація митця з боку влади Китаю. Сподіваючись відвідати Китай, Ма погоджуєтся на ризиковну операцію на серці, під час якої помирає в 1987 році у Філадельфії. Лише у 2002 р. був відкритий музей Ма Сіконґа, розташований в комплексі музеїв мистецтв в Гуанчжоу, а у 2007 році китайський уряд провів церемонію повернення останків Ма в його рідне місто Хайфен. Також були опубліковані композиції та листи, в тім - колекція 13-ти CD з його музичними творами. Зазначимо, що лише в XXI столітті Китай почав заново відкривати для себе цінність музики Ма та багатьох інших композиторів. З огляду ж на дослідження взаємодії європейських та національних традицій у скрипковій музиці Китаю, творчість Ма Сіцонґа, пронизана впливами К. Дебюссі, М. Равеля, Ф. Крейслєра, С. Прокоф’єва, Б. Бартока та інших, проте з міцною опорою на китайську народну музику і з огляду на музичну мову та стилістику, скрипкове виконавство і навіть життєвий шлях митця є яскравим зразком, який заслуговує ґрунтовного та всебічного вивчення. У одному з повідомлень китайської преси було зазначено, що “Центром виконавських мистецтв (NCPA) відзначатиметься 100-річчя з дня народження

скрипаля і композитора Ма Сіцонг з пам'ятним концертом 12 травня”, і це буде вшанування поважаного, потім переслідуваного, а потім знову шанованого видатного китайського художника-інтелектуала. Історія Ма, однак, є особливо драматичною і заслуговує на яскравий голівудський сюжет, адже був прославлений, засуджений і відроджений той, хто шукав китайську гармонію для своєї скрипки. Отже, співвідношення численних світових тенденцій та рівночасно яскравої національної визначеності у скрипковій музиці Ма Сіцонга становить основне поле даного дисертаційного дослідження.

ДОДАТОК 2

Аналітичні спостереження над скрипковими творами Ма Сіцонга

“Танець ліхтарів Дракона”

“Це сакраментальне дійство, – за словами Лю Джидан, – коли процесія піднімається на гору Хеншань 劉志丹 上 恆山, відносячи туди Дракона-Луна, який осяяний тисячами ліхтарів”. З іншого боку – Танець Дракона зародився від традиційного китайського танцю і став одним з масштабних фестивалів ще у давнину, набираючи значення своєрідного логотипу культури Піднебесної. Китайською слово «дракон» звучить як «лун», що перекладається, як «сильний і чарівний». Дракон є тотемною твариною Китаю вже не одну тисячу років. Китайський дракон «лун» - це міфологічна тварина. Його опис досить різний, але переважно усі сходяться в одному: лун - це тварина, у якої голова коня, ріг оленя, тіло змії, луска коропа й очі сови, чотири тигрові лапи мають орлині пазурі. У Китаї є легенда, що на початку світ нагадував величезне куряче яйце, у якому панував хаос. У цьому яйці зародився першопредок людей - Пань із тілом змії й головою дракона. Багато років пролежавши в яйці, він перетворився на дорослу людину й, вийшовши з яйця, роз'єднав небо і землю. Дракон сприймається в Китаї як символ імператора і його шанують і поклоняються йому як творцю, силі й щастю. Він сприймається як володар вітру і дощу. Перші зображення дракона датуються VI тисячоліттям до нашої ери. В аборигенів Австралії відомий «танець дракона» називається «лун».

Згідно китайських народних вірувань, дракон є, насамперед, володарем водної стихії. В ієрархії китайських божеств він посідав третє місце після неба і землі. Існували чотири типи драконів: небесний дракон, що охороняв домівки богів; божественний дракон, що приносив вітер і дощ; дракон землі, який визначав напрямок і глибину річок і струмків; дракон, що охороняв скарби. Урагани й смерчі сприймалися як боротьба чорних і білих драконів, які роблять один одному удари, проливають на землю рясний дощ. Гуркіт грому нагадував гуркіт колісниці, що їхала по хмарах зі сходу на захід, і яка везла 6 безрогих драконів. Зображення дракона в Китаї можна було побачити всюди: у храмах, у палацах, на меморіальних обелісках, на древніх спорудах, на стінах селянських будинків. Тільки на імператорському троні в Забороненому палаці їх майже 400, а в самому тронному залі більше 12000.

Народна фантазія створила безліч різновидів драконів-володарів водної стихії. Існувало повір'я, начебто моря, річки й озера управляються драконами, які не піднімаються в небо. Вони відомі за назвою: жовтий дракон, змієподібний дракон, дракон що звивається. Згідно переказу, на дні моря зберігаються величезні скарби, що належать царю драконів. І в Китаї, коли хочуть сказати про багату людину, то кажуть: «Багатий, як цар-дракон». Майже всі незрозумілі явища природи люди пов'язували з витівками дракона. Його зображували в хмарах і в тумані або хвилях, щоб створити уявлення про можливість викликати вітер і хвилі. Він піднімався у небо й ширяв у хмарах, скалив ікла й випускав пазурі. В одній з

легенд, що пояснює популярність дракона в китайському народі, розповідається як людина-лікар допоміг одужати драконові, і тоді на знак вдячності, цар драконів обіцяв послати на землю гарну погоду.

З того часу щороку в день зцілення по всьому Китаю виконувався танець дракона. Цей день відзначається п'ятого числа п'ятого місяця за місячним календарем і називається «дуань у цзє» або «дуань ян цзє», що можна перекласти як «свято літнього сонцестояння». У парках, на площах великих і маленьких міст, у селищах і селах в цей день влаштовують святкові гуляння, центральним моментом яких є танець дракона. Тіло дракона, виготовлене з дерев'яного каркаса, обтягнутого кольоровою матерією, підняте на ціпках, несуть кілька сильних чоловіків. Залежно від довжини, а вона може досягати десятків метрів, їх кількість може сягати сотні людей. Вони, під звуки китайських барабанів і литавр, що нагадують гуркіт грому, рухаються то повільно, то поступово прискорюючи крок і починають бігти, у той час як одні піднімають тіло дракона, інші опускають його, що створює враження дійсно пірнання дракона у хвилях. Поруч біжать ті, хто несе прапори різних кольорів: жовті і білі символізують вітер і воду, чорні й зелені - хмари. У дракона довга зелена борода й відкрита паща зі звисаючим червоним язиком. Підсвічений різнобарвними ліхтариками, він виглядає дуже сердито і водночас дуже велично. Перед драконом біжить людина, що несе на ціпку яскраво розфарбовану кулю, що одні називають перлиною, інші – сонцем. У південних провинціях Китаю в цей день по ріках їздять святково прикрашені човни й люди кидають у воду різні жертви драконові-повелитю вод. За східним гороскопом, дракон вважається найщасливішим знаком (за інтернет-джерелами).

Впродовж тисячоліть у Китаї витворилося два провідних типи танцю дракона – Нанлонг і Білонг. Нанлонг, як випливає з його назви, – це форма танцю дракона, розроблена в районі навколо Цзяньяна. Тіло дракона важке, а його голова – найважча частина фігури. Стиль Нанлонг дуже імпозантний, а зважаючи на вагові відносини, з точки зору руху, він орієнтується не на квіти та майстерність, як Білонг, а на фізичну силу. Приблизно 9-метрове тіло дракона несуть зазвичай близько десяти людей, а оскільки Нанлонг не переслідує гнучкості, то дракон може бути завдовжки 20, 100, а то й 1000 метрів. У виробництві Нанлонг є більш традиційним – фігура обв'язується бамбуковим папером. Другий стиль Білонг поширений в районі Цзянбей. Що стосується тіла дракона, то голова Білонг порівняно невелика і легка, і матеріали можна зв’язати традиційним папером, щоб зробити більш вишукані рухи, що імітують не лише пірнання у воду, а й повороти ліворуч та праворуч. Білонг зазвичай проходить в нічні години, тому матеріали, які використовуються для їх виготовлення є люмінісцентними – раніше, це були численні світляні ліхтарі. Загалом – Танець Дракона – це одна з провідних форм традиційного театралізованого танцю. Він виконується командою досвідчених танцюристів, які маніпулюють довгою, гнучкою фігурою змія, використовуючи палички, розміщені через рівні проміжки часу по довжині повітряного змія. Танцювальний колектив імітує уявні рухи цього річкового духу звивисто, хвилясто. Танець дракона часто виконують під час китайського Нового року. Луни-Дракони (їх теж існує кілька) – символи китайської культури, і вважається, що вони приносять щастя людям, тому чим довше дракон існує в обрядовому

танку, тим більше щастя він приносить громаді. Також вважається, що дракони мають властивості, які включають велику силу, гідність, родючість, мудрість і блаженство. Зовнішній вигляд дракона є страшним і хоробрим, але він має доброзичливий настрій і був емблемою для представлення імперської влади. Рухи у виставі традиційно символізують історичні ролі драконів, які демонструють силу та гідність. Ліхтарні дракони, що використовувалися під час нічних фестивалів були описані в літописі династії Сун "Мрії про величність Східної столиці", де фігури дракона, встановлені для демонстрації, були побудовані з трав і тканин, в середині них могли розміщатися тисячі свічок. Такі драконові ліхтарі могли також нести і виставляти напоказ на вулицях під час Фестивалю Ліхтарів у нічний час [Кит обр]. Ма локалізує свою увагу на північному регіоні з огляду на використаний обрядовий автентичний матеріал.

В п'єсі Ма Сіцонгом було використано народну пісню з північної провінції Шаньсі, яка побутувала на Сході та Півночі Китаю Li Y ulian Tune 李玉蓮 調. Імітація звучання народних інструментів та мелодичні звороти або цитати – не єдині ключові компоненти народної музики. Іноді лише ритмічний малюнок може надати більше фольклорної ідентичності, ніж інші компоненти. Так, у "Танці ліхтарів Дракона" відображається суть ритму танцювального святкового дійства. Цей танцювальний ритм зазвичай грають китайські ударні та духові інструменти. Ма використав даний ритм у партії скрипки, щоб наслідувати народний стиль. Він визначається специфічним групуванням, починаючи з пунктирної фігури з прикінцевим затриманням, що дає відчуття синкопи. Двотактовий ритмічний мотив композитор повторює двічі, опісля чого в наступному, 2-му такті розгортає здрібнення пунктирів із прикінцевим затриманням; у наступних тактах уже яскраво фігурує синкопа і завершує цілість ще одна 2-тактова поспівка - повторення початкового ритму з завершенням половинною нотою на цілий такт. Така 10-тактова конструкція стає основою для цієї п'єси. Композитор тричі повторює її з незначними змінами: у другому проведенні двоголосно (з ознаками бурдонності) ритмізована мелодія скрипки дещо перегармонізовується, у третьому проведенні додаються "ковзаючі" орнаментального характеру 16-і послідовності у другому голосі скрипкової партії. Зазнає змін і партія фортепіано, яка на початку була націлена на імітацію звучання народного оркестру (виразні порожні квінти і кварти в басах з синкопованою фігурою у правій руці), при третьому проведенні ритмічно "вирівнюється", супроводжуючи гру скрипаля четвертинними нотами. Варто звернути увагу і на амплітуду динамічної лінії: перше проведення проходить на форте *f*, друге – на *mf*, у третьому використано цікавий динамічний ефект – перша нота береться на *f*, а уся тема відлунює на *p*. Таке потрійне проведення теми говорить про її остінатність в драматургічному плані, адже дає слухачеві можливість "призвичаєння", запам'ятовування головних ритмо-інтонаційних тематичних елементів, які відтворюють рух процесії зі спрямуванням догори. 8-тактовий перехід будується на 16-х репетиціях, які переходять у фігуративні послідовності, збуджуючи загальну динамічну хвилю до *ff*. *У* цій п'єсі більш скромний ладо-гармонічний розвиток, хоч і тут не обходиться без характерних деталей: використання мінорної домінанти у D-dur (a-moll), а згодом і мінорної тоніки (d-moll) з відхиленням в тональність VI ступеня (h-moll).

Великий середній розділ рапсодичного плану Meno mosso (40-102 тт) – це перебіг жанрово-імпресіоністичних вражень від власне самих драконових вогняних ліхтариків. Розкішна звукописна картина розгортається перед слухачем, майже візуалізуючи фантастичні враження від танцю зі сяючим різними кольорами драконом та від тисяч повітряних світел, які плавно ширяють, здіймаючись в небо, в той час як партія скрипки – неначе тіло Дракона пірнає і виринає, імітуючи його рухи. Наступним етапом дій стає підрозділ b_2, в якому початкова тема Танцю Дракона (А) врешті ненадовго з'являється у партії фортепіано в активному маршово-сподвижному характері, який поступово динамізується за рахунок збільшення гучності від *p до f*. Крещендується і тривала 4-тактова трель на звуці "а" у 2 октаві і скрипка, неначе набираючи м'язової сили, яка висхідною тиратою-поштовхом приводить до народження нової теми з характерним початковим ходом на низхідну кварту. Її характер – задиристо веселий і грайливий, проходить вона на *f* з ремаркою *appassionato,* неначе демонструючи силу, вправність і бойовий дух танцівників, які управляють Драконом. Автор знову повертає початкову тему *Meno mosso*, чергуючи її з молодецькою темою, пропонуючи немов невелику розробку, в якій обидві теми проводяться від різних звуків, то крещендуючи, то затихаючи – власне передаючи живий процес руху людських мас, припливів і відпливів Драконової фігури, наближення і віддалення вогнів. За рахунок складної поліфонічної фактури, де скрипкова і фортепіанна партія наділені кількома площинами (у фортепіано суміщаються монотонні поспівки-заклинання у правій руці, у лівій – хвилеподібний арпеджіований висхідний рух) твориться яскрава колоритна пульсуюча подіями картина. Так, після арпеджіованого стишеного акорду великого S_7 [g-h-d-fis] по звуках "d-g-h-cis" стрімким висхідним пасажем 16-ми делікатно здіймаються повітряні ліхтарики, а замилування цим фантастичним видовищем зосереджується у хоральних акордах: S_7 (g-h-d-f)-$II_{маж.}$ (e-gis-h) та збільшеного $^5{}_3$ від пониженого VI (b-d-fis). Застиглі акорди у партії фортепіано приводять в несподівану тональну сферу мінорної s (g-moll), з осягненням якої, скрипка, нагнітаючи енергію приходить до ріжучих остінатних квінт – своєрідного ритмічного пред'ікту до повернення теми *Meno mosso.* І хоч вона проводиться скрипкою в дещо інтенсифіковану вигляді (прикрашена 16-ми фіоритурами у загальному низхідному напрямку – ще одне занурення?; та у змінній метриці 2/4, 3/4), партія фортепіано, навпаки, демонструє висхідний рух. Такими зустрічними розбіжними напрямами при оригінальному гармонічному оформленні (великий та малий C-dur_7, які розв'язуються в a-moll, зачіпаючи при тім тонічний D-dur, між якими фігурує VI понижений b) розвиток затримується у ферматі, після чого наступає динамічна реприза – А1.

Майже точне повторення початкових 10-ти тактів виступає як яскраве нагадування чи ймовірніше — знову повертає процесію у ритмічну обрядову площину першопочатку. На архітектонічній площині – фактично у точці "золотого перетину" Ма врешті демонструє найвишуканішу зону своєї п'єси. На *pp у* арпеджіованих арфоподібних акордах фортепіано з подальшими делікатними передзвонами-відгомонами - партія скрипки проводить елементи з різних тем, ніби легко граючись-забавляючись тематичними поспівками. Цей вишуканий

атмосферний епізод надає справжнього імпресіоністичного чару, особливо у другому бурдонно-двоголосному викладі скрипки, яка формується з інтонацій головної теми. Модифіковані елементи барабанно-духового оркестру у скрипковій партії переходять до фортепіано, а в сумі – два інструменти сонорно імітують звучання народного оркестру. Після двох виринань (висхідні пентатонні арперджіо у фортепіано) знову проводиться головна тема твору. Хоч і на *p* та зі зміною ролей – інваріант пунктирної теми тепер проводить фортепіано, репрезентуючи свою ударну природу, а скрипка – з апподжіатурною квінтою стрибком через октаву, утримує цей інтервал на порожніх струнах А-Е впродовж 4-х тактів, підхоплюючи на наступних 4 такти мелодичну лінію зі сфорцандними ефектами на першій долі (транспоновані на кварту догори 21-25 такти розділу А), до яких достосовується 4-тактова трель з середини розділу В, готуючи заключну фазу Танцю Драконових ліхтарів. При постійному збільшенні динаміки від *p* до *ff* на фоні ритмізованого остінатного ударного супроводу фортепіано, скрипка кадансує на видозміненій головній темі, яка є по суті зрощенням-симбіозом провідних поспівок твору. У двоголосному викладі з нижньою бурдонною відкритою струною А, нарощуючи ритмічне прискорення, немов салютуючи величному народному дійству – твір завершується блискучим віртуозним фейєрверком – як данина і захоплення найбільшим сакраментальним духовним символом Китаю. У цьому сенсі можна говорити і про риси епічності, притаманні Ма Сіцонгу.

До походження першоджерел “Пісні людей з гір” (“Міфотінг”) з Амей-сюїти

“Гірська пісня” та “Танець людей з гір” – це загальні терміни, які вживають китайці Хань і вони з'являються в музиці іншої тайваньської групи Хакка. Населення ханьки, емігрували до Тайваню близько чотирьох сотень років тому. Вони жили в горбистій місцевості країни і заробляли на життя, займаючись вирощуванням чаю. У них побутує подібний танець. У перші часи після переселення китайців Хань називали серед інших груп тайваньських аборигенів “Людьми з гірських районів”, а їх пісні – “піснями гірської місцевості”. Хоча самі вони ніколи не давали будь-якій зі своїх пісень подібну назву. Таким чином, композиційний стиль Ма демонструє впливи багатьох народностей, а не винятково тайванського населення, хоч він застосував монофонічне трактування у назві Амей, підкреслюючи локальну природу та, вочевидь, опору на народні автентичні ресурси у його композиціях, автор все ж доволі свобідно трактує фольклоризм” []. Ця етнічна група, як відомо, має велику кількість поліфонічної музики, одним зі зразків якої є пісня про риболовлю “Міфотінг”.

Мінг Джінг Чи, досліджуючи джерела цих сюїт, запросив деяких аборигенів послухати музику Ма Сіцонга, однак, жоден з них не впізнав цих мелодій, але вони запропонували натомість інші. Однак, ця мелодія “Гірської пісні”, яка є в пісенному репертуарі фольклорної тайванської співочої групи “Народні сестри”, в яку входять представники двох сусідніх етнічних груп - з племен Пуюма в Наньвані та Аміс, тому доцільно припустити, що вони обмінялися культурними впливами. Найближче інтонаційно та ритмічно матеріал Ма Сіцонга наближається до пісні під назвою “Душа сестри”. Перший розділ пісні - це мелодія з китайським текстом. Другий

розділ, хор, – це мелодія, що з'являється у Ма Сіцонга у "Гірській пісні", яка співається з нелексичними складами. Тайванські аборигени племен Пуюма та Аміс зазвичай використовують у своєму співі не лексичні склади, наприклад "a na i a na ya on hoi ... " або " in hai on .... ". В дисертації Іто Лоха вказується інше джерело "Гірської пісні". Як і Ся Су, Лох стверджує, що вона була написана на основі пісні про риболовлю "Міфотінг", співаної племенем Аміс у районі Малан [256]. Однак, інформація про інші частини сюїти та про роботу Ма Сіцонга над тайванськими фольклорними джерелами дуже обмежена.

"Міфотінг" має задану віршовану форму, в якій "дві строфи використовують однакові тексти, за винятком другої, де називаються способи вилову риби. Як і багато пісень Амей, "Міфотінг" включає численні апроджіатури впродовж цілої пісні. У таких піснях appoggiatura служить для підготовки голосу до наступної ноти, полегшуючи спів, і, таким чином, більш ідіоматична для голосу. У своїй "Гірській пісні" Ма Сіцонг адаптує ці вокальні значення для інструментальних партій – і скрипаля-соліста, і у фортепіанній партії. Цікаві дані про спосіб виконання та структурні особливості цієї пісні подає Мінг Джінг Чи. "Тайванський музикознавець Юсіу Лу провів п'ять років, збираючи та зберігаючи традиційні мелодії племені Амей у Малані, закінчуючи звукозаписи у 2011 р. Колекція включає і мелодію "Гірської пісні". У версії Лу, як і у Лоха, мелодія належить рибальській пісні, яка позначена як пісня, що співається в полі. На відміну від версії Лоха, вона містить три строфи з текстом, який дещо відрізняється від "Міфотінга", тому можна зробити висновок, що аборигени не завжди співають одинаково, що означає активне використання імпровізації, поширеної серед тайванських племен"[Джінг Чи].

Текст "Міфотінга" за Лохом:

(Stanza 1)*"Що там поробляє наш батько? Наш батько поїхав на схід від Пааніфунга, щоб кинути риболовні снасті. Скільки риби зловив батько? Батько наловив рибу, але без хвоста".*

(Stanza 2) *"Що там поробляє наш брат? Наш брат поїхав на схід від Пааніфунга, щоб кинути риболовні снасті. Скільки риби наловив брат? Брат наловив рибу, але без хвоста."*

Текст пісні за Ліу:

(Stanza 1) *Мій брате, що ти робиш? Мій брат збирає морські мушлі на півночі Малого Єо Ліу з Тайтуну. Скільки морських мушлі ви зібрали? Мій Арсіс зібрав 13 великих морських мушлів; Мій Арсіс зібрав 13 великих морських мушель;*

(Stanza 2): *Мій брате, що ти робиш? У мого брата риба на березі моря Скільки риби ви спіймали, брате? Мій брат зловив 18 риб;*

(Stanza 3) *Мій брате, що ти робиш? Мій брат пірнає на восьминогів на схід від гавані Фугон Скільки восьминогів ви настріляли? Мій брат застрелив 15 восьминогів.*

Досі ведеться суперечка про джерела цієї мелодії, наскільки автетичною вона є, адже зустрічається (перші фрази) і в китайських комуністичних піснях, що були поширеними на Тайвані з 1949 р.. Співаки ж з Тайваню доводять, що спочатку вони виконували цю пісню, елементи якої згодом перебрали китайці. У "Пісні про рибу" – "Міфотінг" ("Пісня людей з гір" з Амей-сюїти) своєрідним motto стає

мотив давньої пісні про риболовю, яку співають переселенці з гір на польових роботах. У цьому зразку спостерігаємо елементи прапервісної культури, пов'язаної з ловецтвом, а також пам'ять про міграційні процеси, яких зазнала дана етнічна група. Варто зазначити, що композитор дуже обережно і делікатно підходить до втілення першоджерела, вирішуючи його в ліричному ключі: *dolce e semplice* (ремарка автора) та дотримання загалом тихої динаміки, що "працює" на відтворення перцептивного простору, який має кількаярусну вимірність. Пісню співають люди при роботі в полі (перший рівень просторовості); які прийшли на рівнину до землеробства з гір (другий рівень просторовості), у пісні ж йдеться про часи, коли рід живився з риболовецтва, живучи на берегах моря чи океану (третій рівень просторовості). Звернення до архаїки уможливило композиторові відтворення абсолютно нового нелінійного перцептивно-просторового ландшафту. На цю ідею працюють і ладо-гармонічні сполучення, що в загальному створюють дивовижну низку акордів, які, немов у примітивних малюнках чи прикрасах наділені власними костантами краси і первісної довершеності. Ось ці послідовності:

1 строфа (у пісні "Міфотінг" йдеться про видобуток 13-ти мушель):
F-g-a-C-a-F-d-d-F-C-e-a-a-B-(f/a/b/d/e поліакорд)-e-a (1-14 тт)
2 строфа (присвячена відлову 18-ти риб):
B_7-a_7-e_7-fis-cis/E-D-a-D_9-a-d_9-D-a-(f/g/c/d- 4/2акорд)-G-F-d-F-a_9-G/e-A (15-30 тт)
3 строфа (співається про полювання на 15 восьминогів) :
a-B_7-d_9-g-d-a-B_7-a-B_7-G-a-B_7-a-B_7-a (31-56 тт)

У такому строкатому калейдоскопі акордових послідовностей можна відзначити відносну тонікальність, витоки якої слід шукати у побудові мелодичних мотивів. Так, мелодична лінія скрипки побудована наступним чином (горизонтальні риски означають повторення звуків)[53]:
<u>e-g-</u>|**<u>a</u>**---e-|g-a-g-ed|c-d-ed|c-d-e-dc|**<u>a-c-d</u>**-d-|d----|g-e-g-a-|e---d-|c-d-e-c-|a-a-a--|
c-a-g-a-|g-d-e-c-|a-c-c-a-|a----|

Окрім того Ма Сіцонг знову демонструє свою прихильність до натуральних флажолетів. Так, від 31-го такту до кінця п'єси, скрипаль повинен особливо піклуватися про часті перетини струн з метою отримання природних флажолетів. У цьому важлива роль штриха legato, адже подвійні флажолети після солюючої мелодії відтворюють неначе підхоплення пісні хором, звучання якого, проте, розноситься відлунням, розчиняючись в далині. Так, за допомогою технічно-виразових засобів композитор прагне персоніфікувати образний зміст творів.

[53] Тобто, поєднання натуральних звуків у різних комбінаціях дають можливість композиторові добирати до кожної з них іншу барву, колоризуючи мелодичні поспівки різноманітними акордами, оживляючи мажоро-мінорні та міноро-мажорні переливи, застосовуючи при тім біладові накладання, а також похідні з лінеарного мелодичного руху голосів септ- і нонакордів.

Концерт F-dur для скрипки з оркестром

Драматургічно-архітектонічна композиція Першої частини Концерту має кілька фаз розвитку, які зовнішньо відтворюють обриси сонатного allegro. Вступна оркестрова Інтродукція Allegro moderato (75 тт) включає три розділи, базуючись на трьох тематичних утвореннях, які відіграватимуть яскраву роль у загальній драматургічній концепції. Перша тема: 4-тактова наспівна мелодія в ясному F-dur, що підкреслюється після початкової тоніки S_9, надаючи відчуття бітональної невизначеності, оскільки IV_9 ("b-d-f-a-c") включає звуки тоніки (НП № 30). Таке балансування S з захопленням медіантового VI створює враження нейтрального а-експресивного наспіву, мелодична природа якого є ангемитонною з фінальним закінченням пентатонного нахилу на звуках "f-d–c-a" з опорою кожного на органний пункт останнього звуку. *Тема-dolce – п*ерша тема концерту заснована на мелодії пісні-поеми "Ніао Цзин Сюань" 鸟 惊 喧, в якій описується та вихваляється прекрасна земля Китаю, а життєствердна пасторальність стає образним модусом цілого. Виникають аналогії зі знаменитою бетговенською симфонією № 6 Л. ван Бетговена, на користь чого свідчить і вибір головної тональності "Пасторальної"– F-dur. *"Тема Землі" або тема-dolce* тричі проходить у F-dur, після чого через різкий модулюючий перехід (As-Ges-b-As), вводиться нова *тема piu Allegro*. Ритмізований та цікавий мотив 16-ми з подальшим гальмуванням на внутрішньотактовій синкопі був взятий композитором з пісні "Niao Jing Xuan" (НП № 31) і виконує функцію одного з лейтмотивів. Він звучить в оркестровому вступі цієї пісні, проходячи лише на її початку з орнаментальними прикрасами. Саме на цьому мотиві вводиться перше соло скрипки подвійними нотами у 34-му такті, причому у головній тональності F-dur (проводячи тему в D-dur, a-moll, B-dur, виходячи в домінантову зону C-dur). Однак, перед появою солюючої скрипки, важливим є ще одне мелодичне утворення: *синкопована тема* (20-34 тт), яка поглинає в себе попередні елементи, завершуючись остинатним коливаннями акордів рівномірними вісімками, яке на крещендуючій динаміці підготовлює solo скрипки. Закінчуючи блискучим висхідним пасажем першу фазу, solo скрипки приводить на наступного розділу: побудований на мелодичних зворотах *"Теми Землі"* оркестр проводить невеликі мелодичні поспівки, в той час як солююча скрипка, ніби підхоплюючи ідею остинатності, виконує акомпануючі ламані тріольні арпеджіо, які знову закінчуються розв'язкою у гамоподібний, але низхідний пасаж, а наступні тріолі ускладнюються октавними дублями окремих звуків. Після цієї акомпонуючої перегри, соліст знову переймає ведучу естафету, викладаючи на *p* у третій октаві "змонтовану" з попередніх поспівок ліричну *мелодію tranquillo* (НП № 32). Композитор подає цю невелику 2-тактову поспівку у дуже цікавій варіативній формі, демонструючи щоразу нові орнаментальні та фактурні вирішення. При тому солююча скрипка, то проводить мотив, то акомпанує, або творить власний орнаментальний фактурний пласт. Особливо цікавим є момент перекличок мотивів з оркестром.

Врешті на crescendo і stringendo розвиток приходить до початку Експозиції (88-141 тт), ГП якої – яскрава динамічна тріольна тема на тих же ламаних

арпеджіо, а її виразною ознакою стають затримання (заліговані синкопи). Ця тема, поступово переходить з F-dur у D-dur, поява якого знаменує новий виток форми. У D-dur (88-100 тт) на *f* проводиться друга (16-ва) тема Вступу, після якої наступає новий епізод. У тому ж D-dur (Tempo I) розгортається нова варіація з виразними октавними ходами (101-123 тт). Після цієї зони лірики, яка ось уже вкотре активізується, піддається розвиткові, особливо примітні імітації солюючою скрипкою гри на народних китайських інструметах. Останній розділ Експозиції врешті осягає тональність домінанти C-dur, в якому проходить на Sostenuto чудова лірично-наспівна тема-cantabile (НП № 34). Вона доручається солюючій скрипці, друге ж проведення теми проходить в оркестрі, у той час як соліст цікавими пасажами неначе імпровізує, прикрашаючи це ніжне кантабілє. Ще однією індивідуальною особливістю композиторського почерку є модуляційні переходи тем (тобто, фактично, тематичний матеріал не утримується в руслі однієї визначеної тональності, а навпаки – при другому чи третьому переважно варіантному проведенні готується вже наступна тональність). Так, Sostenuto cantabile з ясного C-dur входить у сферу бемольних тональностей: C-dur/B-dur/Es-dur/As-dur. І саме остання тональність стає ведучою у Розробці концерту. І якщо дві перші теми належать до зони Головної партії, то дві ліричні – до Побічної. Композитор не дотримується ортодоксальності сонатного аллєгро, а доволі вільно трактує форму на кількох рівнях. Характерна багатотемність, множинність образно-тематичних мотивів (причому різної величини, адже деякі теми обіймають доволі розлогі відстані, інші ж – короткі і концентровані) надає цілому вислову рапсодичної поемності, завдяки нанизуванню однією теми на одну, що нагадує принципи контрастно-складових форм. Проте, повторення багатьох елементів на різних ділянках форми засвідчує і принципи рондальності (це стосується шістнадцяткового мотиву), поєднаного з варіантністю (теми практично не повторюються у первиному вигляді), відіграючи роль лейтмотивів.

Розробка (Allegro, 142-240 тт) починається рішучим проведенням варіації 16-вої теми на *f* в As-dur, після чого на високому енергетичному накалі вступає подвійними нотами солююча скрипка, яка невдовзі скандує початкову поспівку соло, після чого відкривається ціла сюїтна галерея образів. Так, у meno allegro (156-166 тт), поєднуються елементи теми-tranquillo (3 тема Вступу) та 16-вої теми, однак характерний рух якої викладається заповільнено вісімками. Також важливим у цьому розділі форми є гра тонально-гармонічними барвами, які творять доволі оригінальний тональний перехід: Es-dur/H-dur/E-dur/C-dur/F-dur/Des-dur/Ges-dur/A-dur, в якому проходить наступний епізод – ще одна варіація, побудована на різнорідних попередніх елементах. Одним з цікавих серед них стає цілотонова послідовність у пасажах солюючої скрипки, яка на фоні невибагливої акордики, проте, урізноманітненої нонакордовими звуками та неакордовими “відтіняючими” секундами творить гострохарактерну деталь. Загалом Розробка рясніє яскраво колоритною технічною вибагливістю – це поєднання різноманітних штрихів, а також типів звуковедення (кантилена, стрибки, репетиції тощо), особливо ж цікавими і яскравими є різноманітні пасажі й арпеджіо, переважно з пентатонними елементами, що надає їм елегантної свіжої барвистості. Так, після піднесеного епізоду в A-dur, ще

більше нагнітання динаміки спостерігаємо у наступній B-dur`ній фазі (174-180 тт), яка приходить до *ff,* немовби вивершуючи одну з динамічних хвиль Розробки.

Своєрідною репризою Розробки і одночасно новим переходом (повертається початкова тональність Розробки As-dur) стає наступний розділ Allegro (181- 194 тт), де на *p* знову в оркестрі проходить тема-tranquillo під щораз складніші й насиченіші імпровізаційні рулади солюючої скрипки. Динамічний вектор ущільнюється, адже крещендуючі фрази що два такти від *p* до *f* приводять до рішучих акордів, які попереджують новий розділ – ben rythmico (195-202 тт) – подвижницький цілеспрямований марш (НП № 35), що проходить з яскравою фанфарою у мідних духових у C-dur (виразне нагадування домінантової сфери головної тональності концерту). Семитактовий епізод соліста – con fantasia – винятково вишуканий поліфонічний момент, де скрипка веде двоголосний діалог на елементах ліричних тем у ля-мінорі, який згодом підтримуються делікатним шелестінням на тремоло струнних, у той час як партія скрипки переростає у натхненну романтично-піднесену широкорозспівну мелодію. П'ятитактова ремінісценсія маршу немовби стає вододілом між двома ліричними зонами (подібно 2 ліричні теми проводилися у Вступі). Quasi Andantino (223-231 тт) – ще одна лірична кульмінація, в якій знову присутні дві динамічні хвилі наростання, опісля яких у Tempo I повертаються маршові гімнічні інтонації в оркестрі, на фоні яких солююча скрипка продовжує імпровізацію на ламаних арпеджіо, приводячи розвиток з B-dur у головну тональність концерту F-dur.

Реприза (241-335 тт) Концерту знову проводить тему – tranquillo, стираючи фактичні грані між формою, адже якщо застосувати куплетно-варіаційний принцип, то це проведення можна би вважати третім куплетом, хоч поява головної тональності є безумовною аркою у загальній композиційній побудові цілого. Ніби у дзеркальному відображенні Інтродукції, слідом за ліричною темою з’являється 16-ва пульсуюча тема на *ff*, яку викладає оркестр tutti (254-261тт), на фоні якої солююча скрипка починає свою Каденцію (262-305 тт).

Каденція (262-305 тт) цього концерту демонструє не лише технічну оснащеність композитора, але і своєрідність творчого мислення автора (НП № 36). Після вступної перегри-арпеджіато, в якій поєднуються “зерна” ліричних тем з імпровізаційним розвитком (262-267 тт), Ма Сіцонг неначе у сфокусованому вигляді проводить головні образно-тематичні ідеї твору. Це 16-кова репетитивна тема подвійними нотами деташе (267-273 тт) з наступним віртуозним варіантом (одночасне проведення теми і репетитивного тремоло); на широко розкладених акордах викладені інтонації маршу (274-280 тт); окраса цілого твору – яскраві та вишукані пентатонного забарвлення арпеджіо (280-284 тт) проходять під знаком brilliante (ремарка автора) після 2-тактової перегри-переходу від маршу, в подальшому демонструючи надзвичайно віртуозний двоголосний прийом – висхідне арпеджіо з нижньою фігурацією 32-ми кожної верхньої вісімки мелодичного ходу (285-289 тт). Після цього кульмінаційного динамічного піднесення (гучність здіймається від *mp* < *ff*) настає ліричний епізод, коли соліст веде у чудовому двоголосному викладі кантиленну тему-tranquillo на *p* (290-297 тт), завершуючи Каденцію розкладеними тріольними подвійними октавами зі стрибками на дуо-, терц- і квартдеціми у 3-4 октавах (298-305 тт.), залишаючи в

кінці лише чисту тонічну квінту “f-c” першої октави, взяту нижнім форшлагом-щипком, яку на *p* підхоплюють дерев’яні духові і струнні, проводячи виразну тему Sostenuto cantabile – другу Побічну партію Експозиції, де вона звучала у домінантовому C-dur, а тепер проводиться в тонічному F-dur, відкриваючи останній етап розвитку композиції.

Перша частина Концерту завершується Кодою Quasi Andantino – ніби ремінісценсія до завершення Розробки (306-335 тт) – після Каденції завершує першу частину концерту. В піднесено-ліричному ключі проводяться елементи наспівних тем твору в оркестрі у супроводі виразних та яскравих діалогічних фраз солюючої скрипки, які, розливаючись у щораз більшому сповільненні та ясному F-dur, неначе заливають сонячним сяйвом улюблену Батьківщину. Таке оптимістично-поетичне закінчення першої частини Концерту дозволяє визначити його концепцію як лірико-патріотичну поему про красу рідної землі. Світлий і натхненний характер музичного матеріалу, який базується на народних китайських мелодіях з інтенсивним відчуттям ладово-гармонічного, ритмічного та тембрального начала, які, як і принципи розвитку, виходять з національних джерел в поєднанні з європейськими тенденціями жанру сольного концерту створили прецедент до появи нового жанрового різновиду в китайській академічній музичній культурі, своєрідність якого не залишає жодних сумнівів у власній самоцінності та оригінальності.

Друга частина - Adagio Es-dur – ліричний центр твору. Ця частина заснована на кантонській пісні-поемі “Zhao Jun Yuan” 昭君怨, через матеріал якої композитор виявляє виразно китайське ладове мислення (НП № 38). Ця давня поема присвячена трагічним подіям, які розповідають про легендарну принцесу Чжао Цзюнь, яка пронизана смутком, адже вона повинна була залишити свій улюблений будинок, влаштовуючи політичний шлюб у чужій країні. Хоча ця частина структурно простіша, порівняно з попередьою (друга частина написана у динамічній репризній тричастинній формі A-B-A1), вона демонструє композиторські принципи, визначені в сонатному аллєгро: використання невеликих коротких переходів між темами, доволі специфічні тонально-гармонічні поєднання, інтенсифікація контрасту між об’ємними мелодійними зонами та короткими мотивами, активне застосування ритмізованих моделей. Хоч риси імпресіоністичного письма і спостерігалися у I частині Концерту, його II частина буквально пронизана ладо-тембральною колористикою, що виходить насамперед з пентатонної природи китайської музики та позначена впливами французької школи, зокрема, К. Дебюссі. Цікаво, що подібно до дебюссівського “Фавна” цю частину Ма Сіцонг доручає відкрити флейті, яка проводить тужливу пентатонну тему (1-11 тт), яку скрипка перебирає, проводячи її з орнаментальними прикрасами (29-34 тт). В основі ладової структури мелодії лежить така пентатонічна послідовність звуків “es-f-g-b-c”, від кожного з яких автор згодом будуватиме проведення мелодичних ліній, знову ж таки – рясно прикрашених пентатонічними звуками. Цікаво, що починаючи з 45 такту, композитор застосовує енгармонічну модуляцію в A-dur, що знаменує появу нового – середнього розділу форми. Тут значно активізуються відхилення в різні тональні сфери з використанням енгармонічнх замін: Fis/Ges; Gis/As; Dis/Es, а

також спостерігається коливання між H і Ces, обігруючи ці звуки в діатонічних послідовностях з опорою на новий тональний центр f-moll. Ця енгармонічна техніка дозволяє переходити невеликим мелодичним побудовам у розділі B надзвичайно швидко і компактно. Так, серединний Розділ B (56-89 тт) містить чергування короткого мотиву в оркестрі і квазі-імпровізаційних пасажів у скрипки соло. Цікаво, що чотиризвучний стакатний висхідний мотив з шістнадцятих утримується впродовж тривалого часу у супроводі. Він також тісно пов'язаний з матеріалом в сольній лінії, оскільки ця ритмічна група переходить у скрипкову партію. Починаючи з 60-го такту наступає новий епізод, де солююча скрипка веде вишукану мелодію, природа якої пов'язана з типом імровізаційного орнаментального висловлювання. Його характерною "перлинкою" стають синкопи, форшлаги та тріольні звороти (тріольна тема мала суттєве значення і в I частині). Кілька наступних фраз у сольної скрипки також починаються з цього мотиву. Цей розділ викликає однозначні аналогії з I частиною. Однак, при загальному тонусі імпровізаційності тут особливо варто підкреслити значення поліфонічних прийомів при чому не в сенсі імітаційної, а радше, контрастного типу, поєднуючи і накладаючи різні мотиви та тематичні блоки, оперуючи розробковим методом. Зрештою, розробковість (переважно пов'язана у Ма Сіцонга з варіантністю в аспекті урізноманітнення фактурного викладу що стосується віртуозних та імпровізаційних прийомів насамперед у партії солюючої скрипки) є однією з засадничих засад композиторського мислення.Невеликий шістнадцятковий мікро-лейтмотив зазнає суттєвих змін, пронизуючи різні розділи форми. Хоча мотив із чотирьох 16-х нот виникає як супровід до мелодії, він є дуже значним музичним елементом у всьому розділі B. У 79-88 тт. цей висхідий мотив належить до оркестрового акомпанементу. Три шістнадцяті ноти у 79 т. відкривають соло скрипки, які переходять у супровід. Подібна фігура зустрічається при переході від розділу B до репризного A1, де мотив стає основою діалогу між оркестром та солюючою скрипкою, контрапунктично передаючись різним інструментам. А в такті 83 цей мотив у акомпанементі проходить у ритмічному збільшенні в дерев'яних духових (восьмими замість шістнадцятих нот). Спочатку його проводять струнні, далі мідні (уже ритмічно розширену версію) і за ними мотивчик проходить у дерев'яних духових інструментів; починаючи з кінця 86 таку, струнні відтворюють його восьмими нотами подібно до міді.

У народній музиці різних країн, в тому числі китайській, часте повторення одного і того ж мотиву чи фактурного елементу супроводу "працює" на ідею остинато. Концерт Ма вкорінений у народній музиці, а використання багатьох специфічних технічних і стилістичних елементів фольклору становить базисну основу стилю композитора. Використання остинато спостерігається у виконавстві багатьох народних стилів, створюючи і забезпечуючи структурні рамки для імпровізації та розробки музичного матеріалу (репетитивну техніку остинато активно застосовує І. Стравинський).

Не менш цікавою в середньому Розділі B II частини Концерту є ладо-тональна структура. Тут спостерігається тонка гра між діатонікою, пентатонікою і хроматикою, при тому що пентатонні лади стають опорною моделлю для

розгортання тонального плану, що не цілком співвідносне з європейською гармонічною системою. Тому багато переходів і модуляцій у частині є раптовими і не передбачають очікуваних звичайних тональних відносин. Хоча, у ключових моментах форми Ма Сіцонг дотримується принципів функційних співвідношень тональностей, все ж принципи політонікальності, що виходять з китайської ладо-гармонічної системи є надзвичайно відчутними. Зазначимо, що у цій частині межі тональних змін доволі розмиті та нечіткі, адже пентатоніка не наділена жодним сильним тональним центром, оскільки кожен її звук може виконувати тонікальні значення, і Ма доволі часто використовує власне такий симбіотичний тип мислення. Наприклад, перехід до повернення теми А у 79-89 тт може слугувати зразком цієї оригінальної гармонічної картини. Більшість із п’яти нот обраного ладу основної пентатонічної шкали F містить такі звуки: F, G, A, C, D, від яких розбудовується система відхилень і модуляційних переходів, які Ма може застосовувати у тоніко-домінантових, субдомінантових, або ж як паралельна тональність, співвідношеннях. Зрештою, ця ладо-гармонічна система може витворювати і наступні опорні пентатонні схеми (базовими стають основні звуки вихідного ладу) від яких уже в свою чергу будуються тональні відносини. Так, субдомінантою F-dur є B-dur, який в свою чергу викликає як домінанта власну T Es-dur (основну тональність II частини), в розвитку якої відчутні нові пентатонні послідовності: Es, F, G, Bs, C. Іноді такі складні ладо-тональні стосунки спостерігаються не лише у гармонічно опорних басах, але й у квазіімпровізаційних лініях солюючої скрипки. З 89 т. соло-флейта знову веде першу тему, яку змінює скрипка соло, однак зі своєю індивідуальною темою. В наступному витку скрипка і флейта чергуються своїми більш яскраво та пишно прикрашеними мелодіями А зі 111 т. встановлюється первісна мажорна тональність Es-dur, яка приводить до Коди. Однак каденція в самому кінці частини не відповідає жодним очікуванням. І хоча в європейських концертних творах існують прецеденти появи у Кодах іншої тоніки, все ж такі явища доволі рідкісні. Так, закінчення II частини в c-moll (111-123 тт) неначе отіняє ліричну розповідь про принцесу, яка змушена покинути рідну землю. Проте, звук C входить в основну пентатонічну шкалу, чим підкреслюється китайський сегмент у творенні нових ладо-тональних стосунків (при цьому довільно оперуючи мажорними чи мінорними нахилами у виборі тої чи іншої тональної опори).Дві основні теми частини мають в основі пентатонну будову, яка прогресує не лише на мелодико-інтонаційному плані, але й загальна гармонічна структура також заснована на тонікальності п’яти нот, які можуть підкреслювати основні або другорядні тональності. Мерехтіння мажоро-мінорних нахилів наприкінці II частини якраз і є результатом гри між похідним Es-dur, який є основною тональністю частини стосовно цілого концерту з застосуванням основного звуку обраної базової пентатоніки – c-moll, однак у мінорній, сумовитій іпостасі.

Третя частина (Allegro giocoso) – жвавий, активний фінал концерту проходить у формі рондо. Типова форма рондо має повторювану тему, яка з’єднує весь рух та контрастний мелодійний матеріал, що чергується між повторюваною темою. Як можна було очікувати, кожен твір, який знаходиться в рондо, має різні варіанти основної форми, а фінал Ма має свій підхід до цієї форми так само. Це

вже видно з загальної конструкції, порівняно з типовим варіантом форми:

класичне рондо (7-9 частинне): A-B-A-C-A-B-A-E-A

форма рондо у Ма Сіцонга: A-B-A1-C-A2-Каденція -C1-A3-Кода.

Більшість музичних фраз побудовані на повторах, особливо в розділах, що пов'язані зі структурою фрази першого розділу А (рефрену). У 1-29 тт викладається головна думка частини, яка має форму речення. Презентація образів містить дві основні ідеї, це двотакти, які назвемо Мотив 1 та Мотив 2. У рамках презентаційної частини структури кожна ідея містить два мотиви. Така структура побудов фраз фіналу відповідає представленій Вільямом Капліним у "Класичній формі", де він описує подібний вид як "складну основна ідею". Вона нагадує речення, яке виглядає таким чином:

[складна 1 ідея] + [складна 2 ідея] + [продовження до каденції]

Для втілення основної ідеї Ма Сіцонг обирає два важливі мотиви: Мотив 1 (М1) – пульсуюча коливна на тремоло інтонація, яку проводять дерев'яні духові і Мотив 2 (М2) – фанфарний рух по тризвуку, викладений мідною групою. Ці два мотиви складають основу Рефрену (А), проте, можуть довільно використовуватися автором особливо у варіаційних зонах. Розглянемо детально драматургічний перебіг цього своєрідного рондо-фіналу.

Початок Фіналу Концерту незвичний, оскільки перший Розділ А (1-94 тт) не представлений в основній тональності, а музичний розвиток починається в S (B-dur), локалізуючи увагу слухача на нетипове бачення тонального плану. Продовження розвитку засноване на ритмічних фігурах кожного мотиву. У 22-му т. каденція викладається в основній тональності, після чого вступає сольна скрипка (29-45 тт), яка проводить переважно коливну лінію М1, натомість фанфарний М2 дещо прихований в партії скрипки, зустрічається у відгомонах оркестру, що супроводжує соліста. Друга частина Розділу А1 (45-62 тт) представлена в ідентичній структурі попередній сольній скрипковій секції. Однак продовження розширюється модуляцією сольної скрипки до домінуючої тональності C-dur. У цьому короткому Розділі основна ідея використовується як модифікація М1, але в мажорній формі, закріпляючись невеликою каденцією. Перехідний етап у 70-95 тт. можна розділити на два сегменти, перший з яких знаходиться в 70-85 тт., що проходить у підкресленому F-dur, а симетричні фрази, походять з матеріалу фанфарного М2. Другий елемент цього серединного розділу (86-95 тт) починається з відходу від тоніки та занурення в зону посилених модуляційних переходів. Оскільки цей уривок є віртуозним, з великою кількістю ускладнених гармоній, то створює відчутний драматичний ефект перед приходом нового розділу.

Розділ В (95-147 тт.) здебільшого підкреслює домінуючу тональність, однак відрізняється контрастним тематичним, ритмічним матеріалом та оркестровкою. Мелодичний рисунок набирає більш ліричного характеру. Повторна ритмічна фігура 32-х з пунктирною шістнадцятою стає частиною тематичної ідентичності цього розділу. Оркестровка Розділу В характеризується інтенсивнішим вживанням солюючих дерев'яних та мідних духових інструментів та значно витонченішою оркестровою фактурою. Тематичний матеріал розділу В вводиться гобоєм, що надає нової тембральної барви, якому сольна скрипка відповідає тією

ж темою. Музичний діалог продовжують флейта та сольна скрипка. Згодом сольна скрипка продовжує виклад пасажів на інтонаційних елементах, духові інструменти грають більш структурно важливий мелодичний матеріал (фрагменти тематичних елементів розділу В в поєднанні з 32-и нотами і пунктирним шістнадцятковим ритмом). Прозора фактура підкреслюється у дуеті соліста з фаготом, тромбоном, скрипками і віолончелями. Хоча Ма обрав крапковану ритміку, цей розділ наділений кантиленною плинністю. Поступово струнні починають відтворювати вступний тематичний матеріал з першої частини Концерту, який пізніше переймає гобой. Піццікатто на дві восьмі з граціозною нотою посередині з Розділу 1 з'являються в супроводі Куплету В, готуючи появу модифікованого Рефрену А1.

У Розділі А1 (148-171 тт) солююча скрипка перетворює знайомі мотиви розділу А в основній тональності. Тут автор використовує міні-каденцію (166-170 тт), яка пов'язує Розділ А1 з Розділом С, а тональний характер цього короткого уривку нагадує про пентатонічний матеріал, який Ма використовує у другому Розділі В. Пентатонічні ноти B-dur та паралельного g-moll відсторонюють F-dur`ний тональний центр і готують до майбутнього тематичного матеріалу пентатонічного розділу С.

Розділ С (171-229 тт) продовжується розгортанням пентатонічного матеріалу з попереднього пасажу, вцілому утримуючи ліричний тонус Розділу В. Пісенний тематизм проходить почергово між соло скрипки, флейти, кларнету, які виступають як провідні голоси, а фаготи, валторни та альти підтримують гармонічну основу. Розділ С здебільшого проходить в B-dur, але коротко відхиляється в C-dur, перш ніж перейти до нового тонального центру fis-moll, рушійною силою стає фрагмент, побудований на М1, 32-гі ноти якого відіграють контрастну роль у ліричному матеріалі.

Розділ А2 (229-299 тт) характеризується значним прискоренням змін гармонічого ритму, який приводить до Розділу С1 (299-325 тт). У тактах 229-260 структура фрази заснована на гармонічному прогресуванні, яке триває впродовж чотирьох проведень, в яких гармонія змінюється за кожною фразою, балансуючи між мажорним та мінорним нахилами. Основна фраза fis-moll звучить дуже схоже на мінорний мотив з розділу В. Аналогічно Ма Сіцонг використовує енгармонічну техніку як у другій частині Концерту (з'являються тональності As-dur, gis-moll, тобто, тональні межі Розділу значно розширені, порівняно з попередніми). По-друге, існують яскраві зв'язки між тематичним матеріалом цього розділу з попередніми. Це фрагменти першої вступної теми частини (такти 254-259), а також виникають аналогії з темою гобоя у 264-266 тт. Матеріал каденції скрипки також нагадує про матеріал М2, і всі вони виявляють ознаки модифікації попередніх ритмів. У традиційній формі рондо зазвичай повертається вдруге матеріал першого куплету – Розділу В. Однак, композитор вирішує у цьому епізоді використати варіант Розділу С. Гобой і сольна скрипка почергово викладають ліричну мелодію, обігруючи її в пентатонних нахилах.

Розділ А3 (325-399 тт) завершує яскравий, колоритний Фінал Концерту. У ньому проходять окремі елементи з цілого концерту, хоч провідними все ж залишаються моторно-активний М1 та фанфарно-гімнічний М2. Нарощуючи

динаміку і темп (piu allegro від 336 т., presto від 376 т.) композитор завершує цілість епічною величавою Кодою, підкреслюючи оптимістичний характер цього Скрипкового концерту. І саме Концерти Ма Сіцонга, які є повнокровними симфонізованими 3-частинними полотнами — тобто класично-взірцевими репрезентантами жанру у китайській скрипковій музиці.

ДОДАТОК 3
СХЕМИ

Схема драматургічного та композиційного розвитку

“Танцю Драконових ліхтарів” Ма Сіцонга для скрипки і фортепіано

Розділ форми	A				B			A	C			A	D	D-A	C	A
Підрозділ	a	a1	a2	a3	b	b1	b2	a4	c	c1	c2	a5	d	d1-/ a	c3	a6-7
Такти	1-10	11-20	21-30	31-38	39-50	51-54	55-62	63-66	67-84	85-93	94-100	101 110	111 120	121-136	137-144	144-166
Динаміка		*mf*	*f >p*	*sf-p<ff*	*mf<f*		*p<mp*	<	*f*	*p>*	*mp*	*f*	*pp*	*p<mf*	*f*	*p-fp-p<ff*
Тональність	D		d	h	E-h		A	D	a-C-G	G-h	a	D	A	h-a	H	D
Темп	Allegro				Meno mosso espressivo			Tempo I	Appassionato		A tempo				Meno mosso	Tempo I
Фактура скрипки	танець			дріб	пісня			трель								
Фактура ф-но	Ударні		Хвильки	Ритм танц. удари	Низх. хвиля	Висх хвиля	Низх. + висх. хвилі	танець	Акорди очарування	Висхідна хвиля	Акорди очарування	Ударні	Арпеджіато і блимання вогнів	Підйом догори	Зблиски-іскри	Фейєрверк

Драматургічно-композиційна схема
І ч. Концерту для скрипки з оркестром
І частина

Розділ форми	Такти	Тема	Характерні ознаки	Динаміка	Гармонія	Фактура
ІНТРОДУКЦІЯ	1-77					
Allegro moderato	1-14 =14	1 Тема -dolce народна китайська пісня	Наспівно-лірична з ходом на м.6 вниз	*p*	F-dur-B9-As-Ges-b	Орк.
	15-34 =19	2 Тема ВСТУПУ piu Allegro Активна	Тремоло + 16-тки Інстр. Вступ до нар.пісні	*f*	As-dur	Орк.
	20-34 =14	3 Тема моторно-танцювальна	синкопована+ остінато-перехід	*<p* *<ff*	B-dur	Орк.
	35-43 =8	2 Тема ВСТУПУ Активна	Подвійні ноти + тремоло в орк. + пункт.фігура	*f*	F-dur	Соло скрипка з орк.
	43-77 =34	4 Тема-tranquillo Лірична з ходом на висхідну ч.4 і в.3	Мелодія в орк. скр. - імпровізація (тріолі арпедж. коливання + гамопод.пасажі+ остінато-перехід	p	C-dur	Орк. - 8 т. Скр.+орк. - 25 тт.
ЕКСПОЗИЦІЯ Allegro	77-141= 63					
Головна Партія	77-88	Тріольно-моторна		p<f	F-dur	Скр.+орк.
	88-100	2 Тема Активна		f	D-dur	Орк.
1 Побічна Партія	101-121	Тема- espressivo - двоелементна	1: форшлаг+ стрибок на 8 вниз 2:дитяча пісня	p	A-dur C-dur	Скр.+орк.
2 Побічна Партія	122-141	Тема-Sostenuto molto cantabile	Лірична з ходом на ч.5 догори		C-dur B-dur-Es-As	Скр.+орк.
РОЗРОБКА 142-240=102						
Allegro	142-155	2 Тема ВСТУПУ Активна		f<ff	As-dur	Орк. Тутті + скр + соло
Meno Allegro 1 Фаза Розробки	156-167	4 Тема-tranquillo Лірична з ходом на висхідну ч.4 і в.3	Оркестр веде тему, а соліст імпровізує	mf>p mf> pp	Es-Fes-Ces-Fes-H-E-C-F-Des-Ges||Fis	Орк.+скр.
	168-173	квазі-Варіація №1	Розробляються елементи ліричн. тем і Г.П.	mf	A-dur	Скр.+орк.
	174-187	Варіація №2	Розширення орнаментики	ff	B-dur/ Des-dur	
Allegro	187-194	4 Тема-tranquillo		p<f	As-dur/ C-dur	Скр.+орк. Скр. SOLO

2 Фаза Розробки	**195-202**	**Ben rythmie Маршово-гмнічні інтонації**		**ff**	**C-dur**	**Орк.**
	203-218	**Con fantasia – поліфонічне 2-голосся**	**переходить у натхненну романтичну лірику**	**f**	**a-moll, e,A,h,A,F,e,a**	**Скрипка SOLO**
	218-222	**Ben rythmie**		**ff**	**A,d,g,G**	**Орк.**
3 Фаза Розробки	**223-231**	**Quasi Andantino**		**pp**	**A-moll/ e-mol**	**Скр.+орк.**
	232-241	**Tempo I**	**динамічна хвиля кульмінація**	**pp<f**	**B-dur/c-moll/ As,h|D, F|d**	**Орк.+ скр.**
РЕПРИЗА 254-335=90						
	254-261	**2 Тема ВСТУПУ Активна**		**<ff**	**F-dur**	**Орк.**
	262-305	**КАДЕНЦІЯ**		**mf<f**		**Скрипка SOLO**
	305-320	**Quasi Andantino+ 4 Тема ВСТУПУ-tranquillo**		**p**	**B-dur d,F|d,B,g,c**	**Орк.+скр.**
	320-335	**1 Тема ВСТУПУ-dolce народна китайська пісня**		**p<f**	**B,Ges,cis,H,G**	**Скр.+орк.**
		Тріольно-моторні елементи Г.П.		**ff**	**F-dur**	**tutti**

ДОДАТОК 4

Ноти

№ 1. Колискова.

№ 2. Пастораль.

№ 3. «Танець Ліхтарів Дракона».

№ 4. «Танець Ліхтарів Дракона».

№ 5. Сюїта «Сьююань».

№ 6. «Ностальгія».

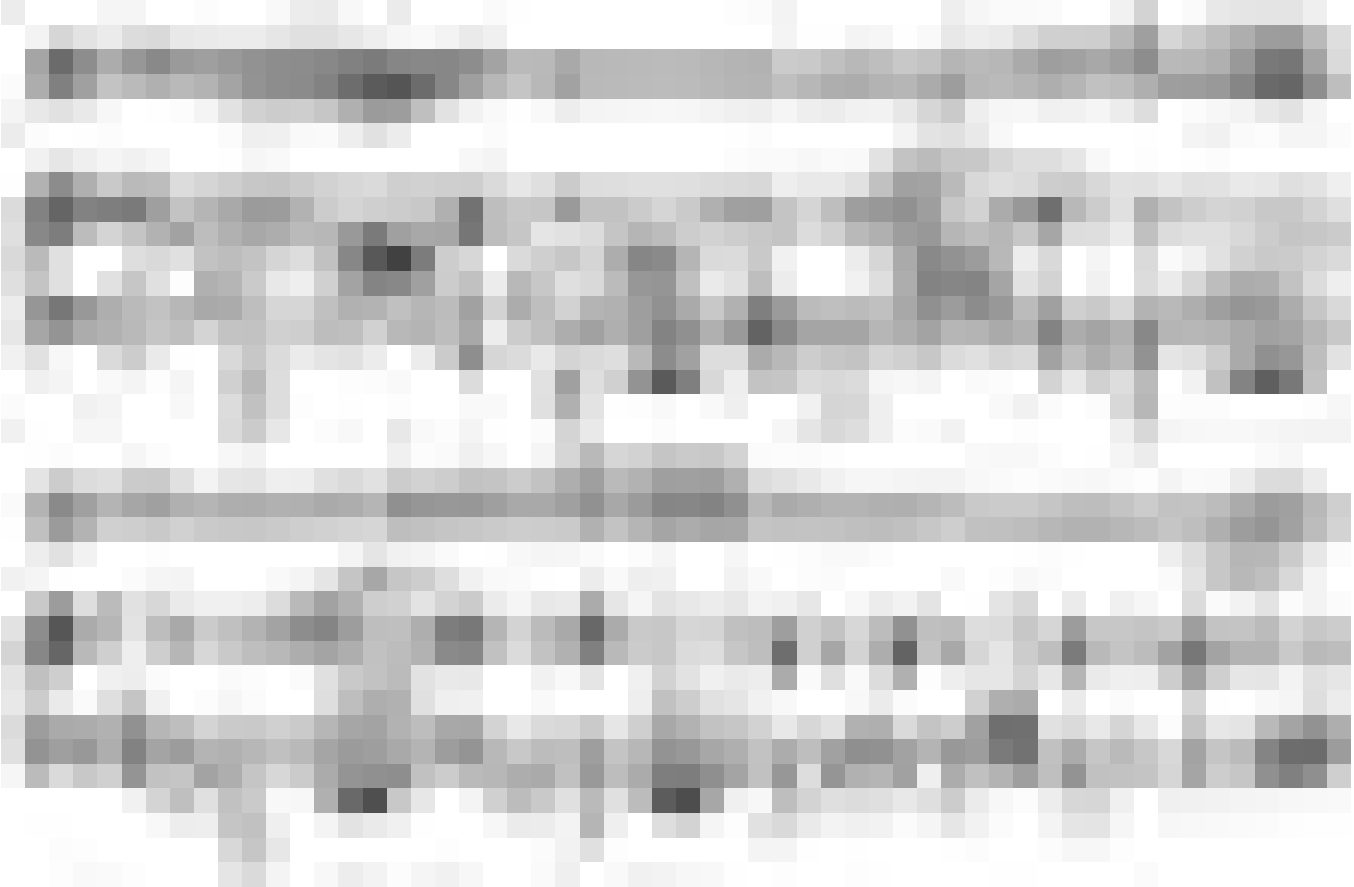
№ 7. «Степовий Танець» з сюїти Сюйюань.

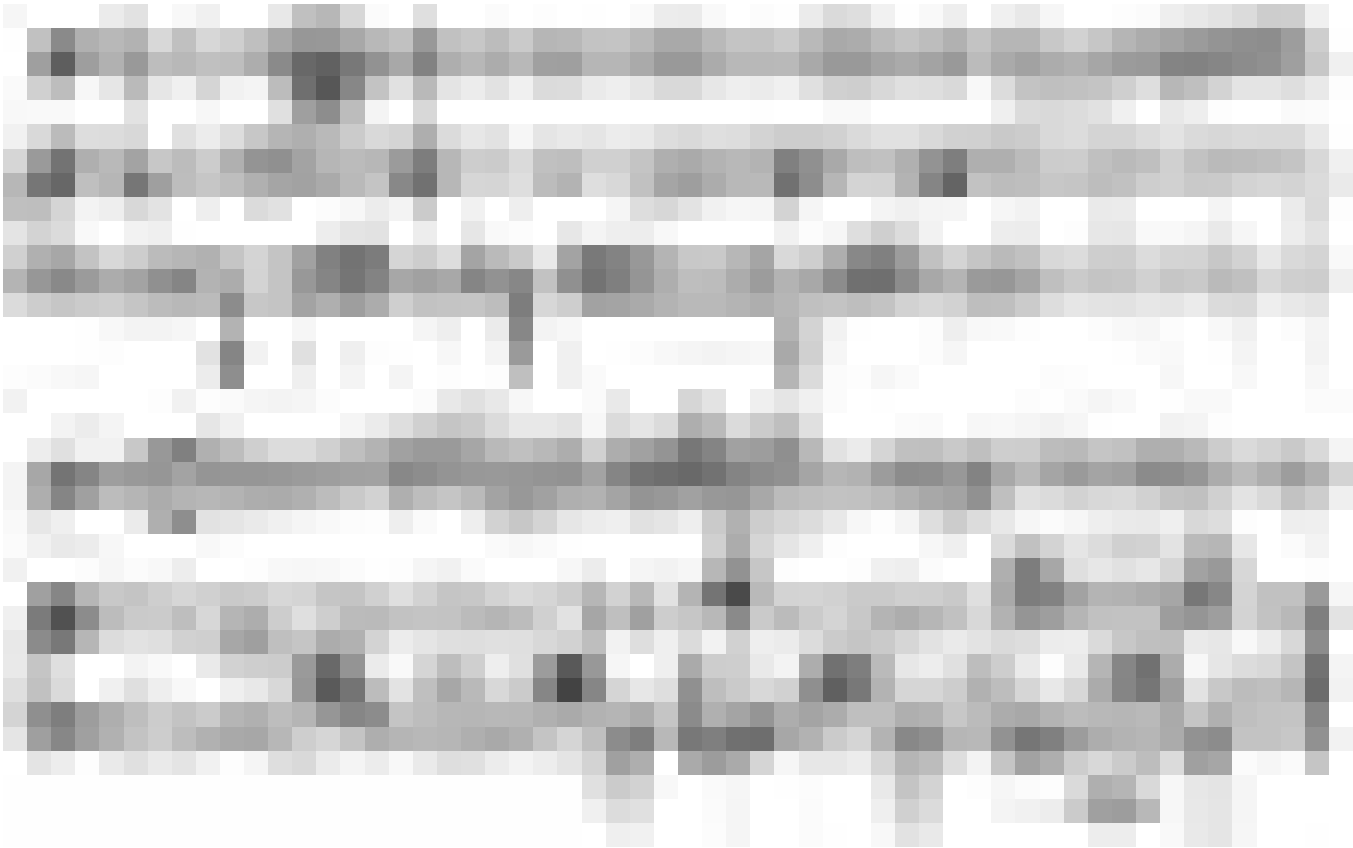
№ 8. Тибет. Тема гір.

№ 9. Розділ grandioso сюїти «Тибет».

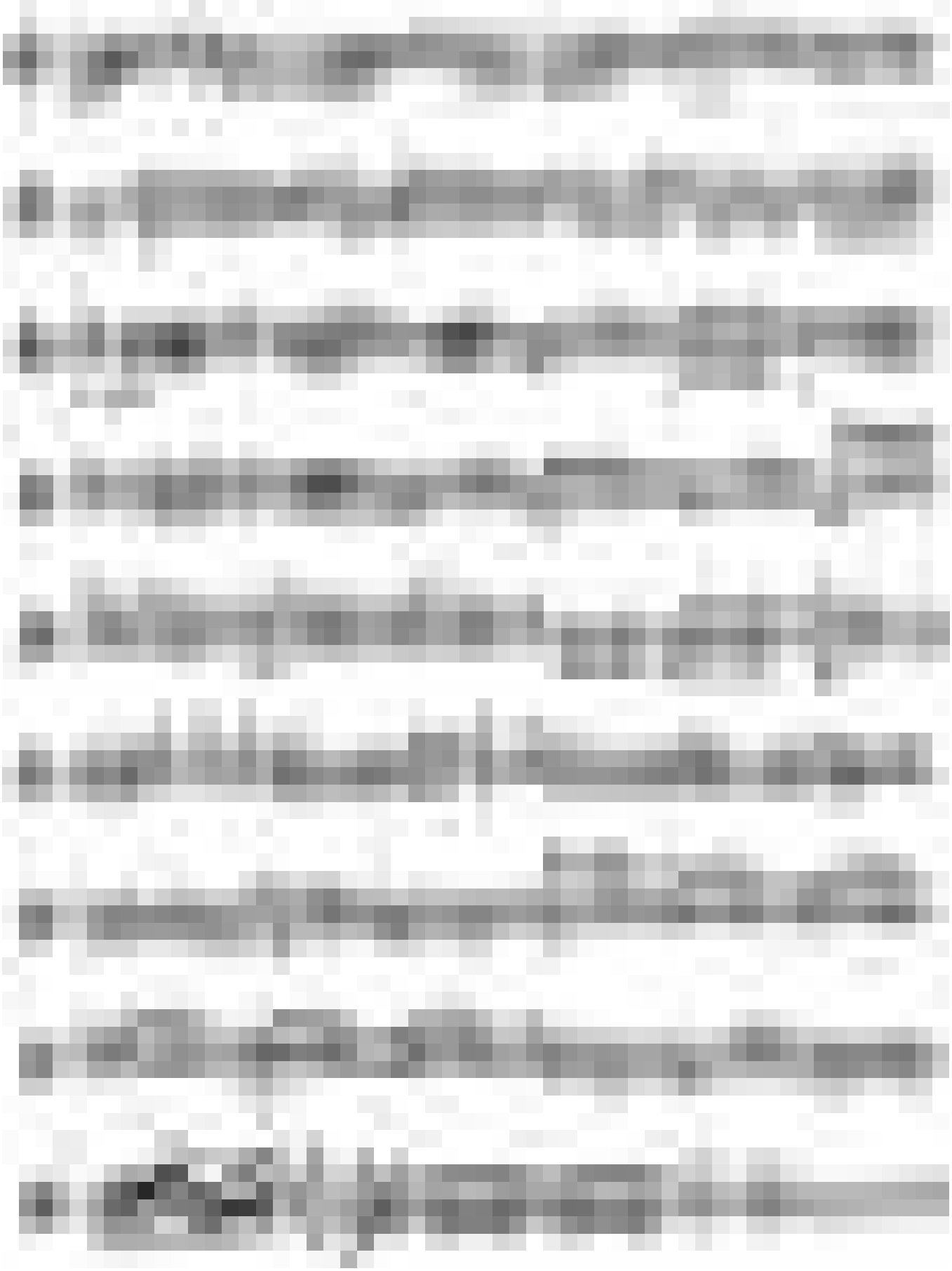
№ 10. Ламаїстський монастир.

№ 11. Тема мантр.





№ 12. «Танець Меча» з містерії Цам. Третя частина Тибет-сюїти.



№ 13. Амей-сюїта. Весна.

№ 14. «Гірська пісня» з сюїти «Амей».

№ 15. «Танець Доброго Врожаю» з Гаошан-сюїти.

№ 16. Фінал Гаошан-сюїти.

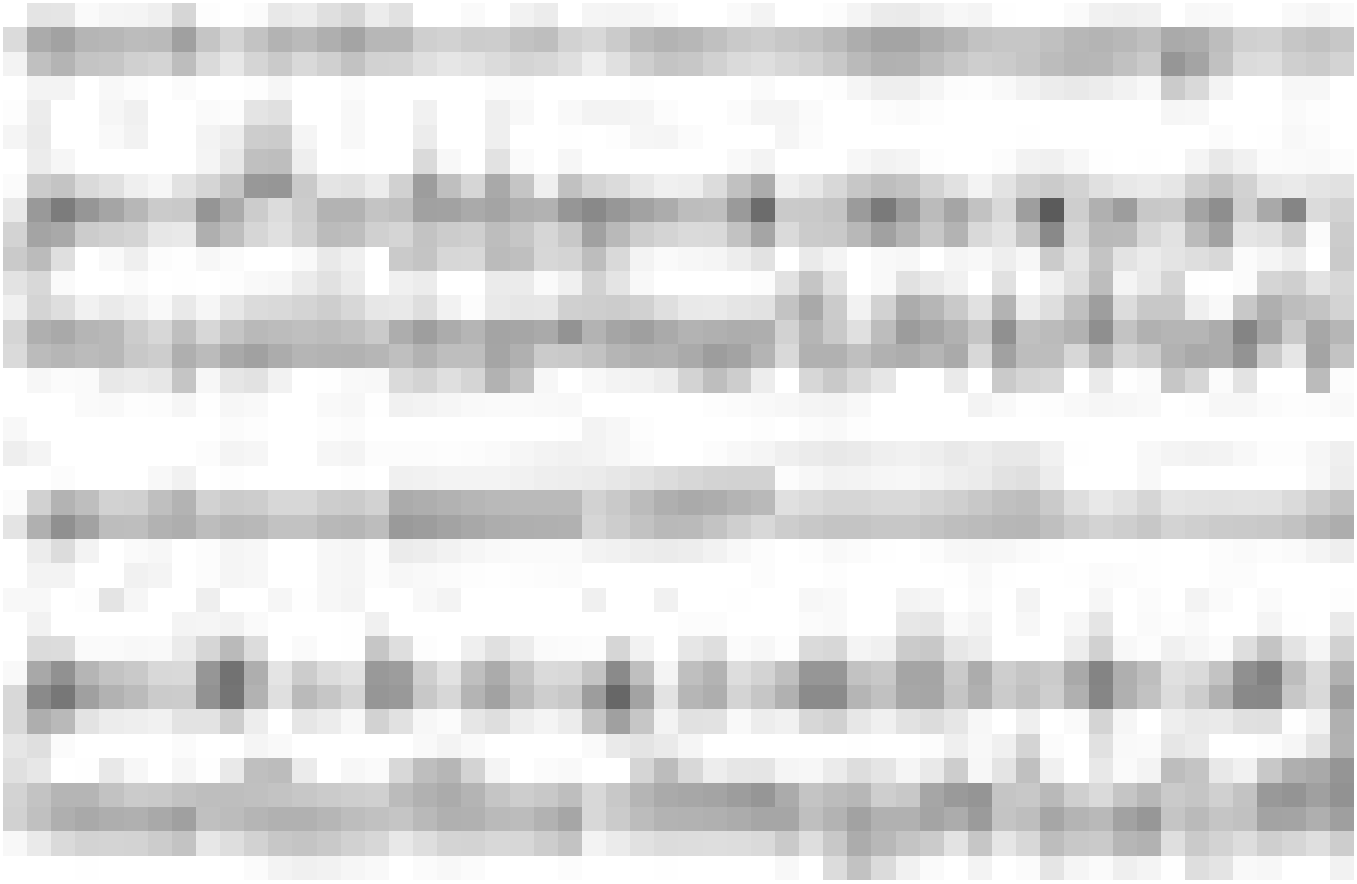
№ 17. «Бойовий Танок» з сюїти «Гаошан».

№ 18. Фінал «Бойового танцю» з сюїти «Гаошан».

№ 19. «Самота» з сюїти «Амей».№ 20. «Очерет» з сюїти «Гаошан».

№ 21. «Офіра» з сюїти «Гаошан».

№ 22. «Викликання Духів» з сюїти «Гаошан».



№ 23. Рапсодія Сінцзянь.

№ 23а.

№ 23б. Рапсодія Сінцзянь. Фінал.

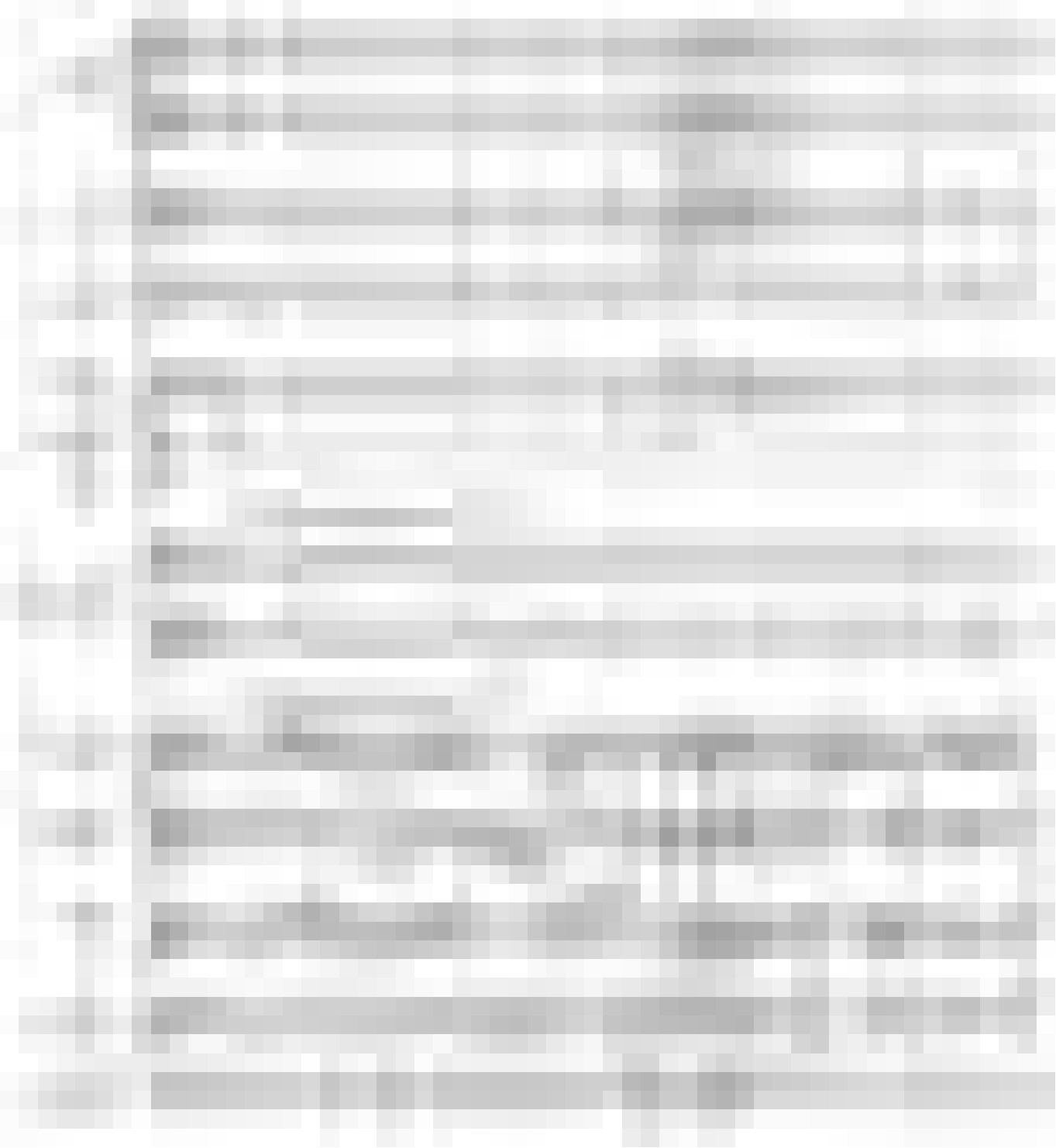
№ 24. Рондо №4.

№ 25. Соната №3.

№ 26. Соната для двох скрипок соло.

№ 26а. Соната для 2-х скрипок соло III ч.

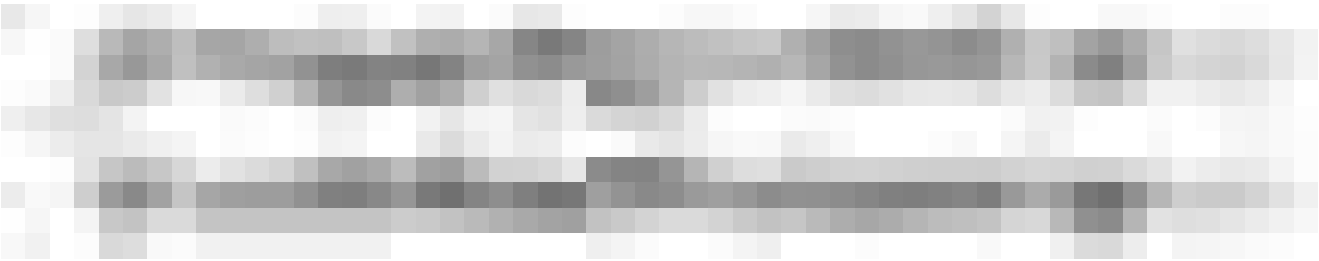
№ 27. Концерт для двох скрипок з оркестром. Перша частина.



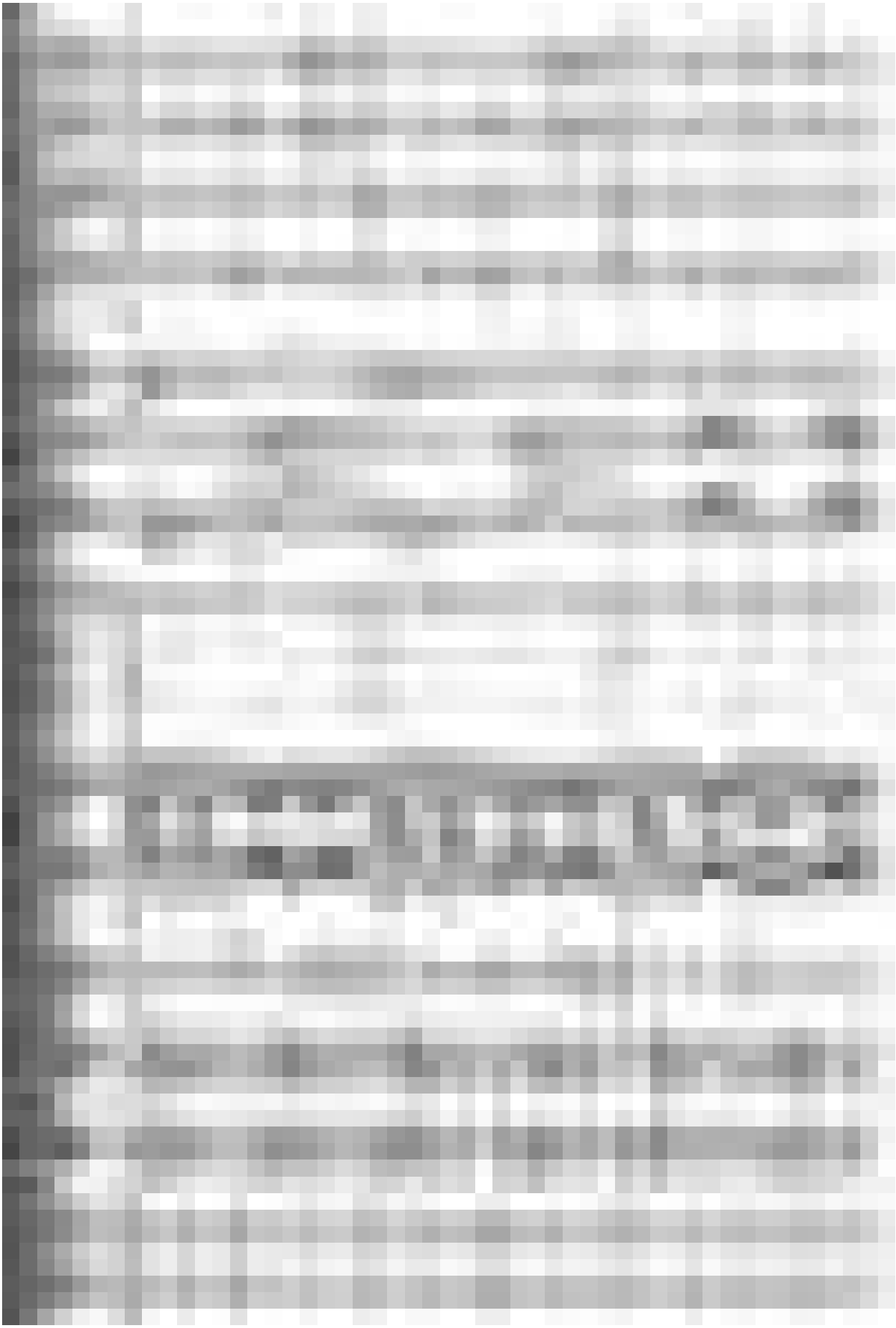
№ 27a.

№ 28.

№ 28a.



№ 29.



№ 30. Концерт № 1. Тема землі (dolce).

№ 31.

№ 32.

№ 33.

№ 34.

№ 35.

№ 36. Каденція Концерту №1.

№ 37. Кода першої частини Концерту № 1.

№ 38. Друга частина Концерту № 1. Adagio.

№ 39. Середній розділ другої частини Концерту № 1.

№ 40. Сольні фрагменти з третьої частини Концерту № 1.

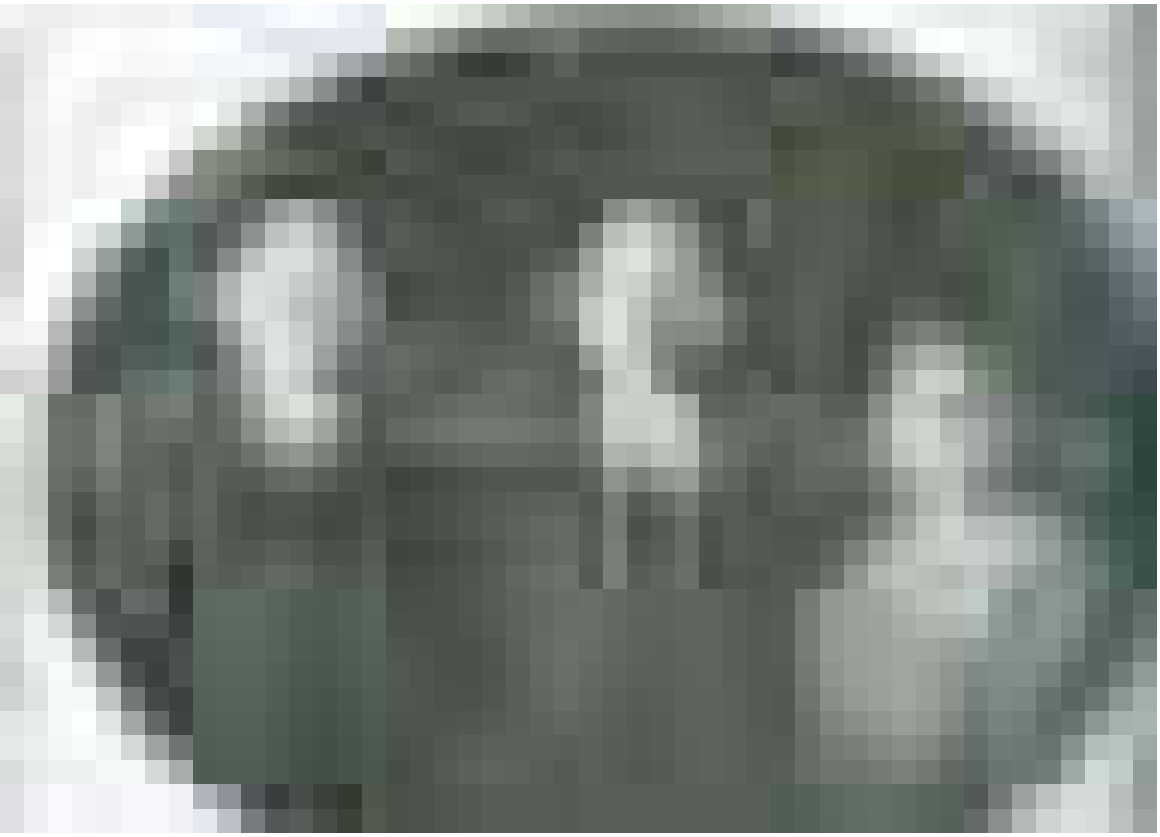
№ 41. Кода Концерту № 1.

ДОДАТОК 5

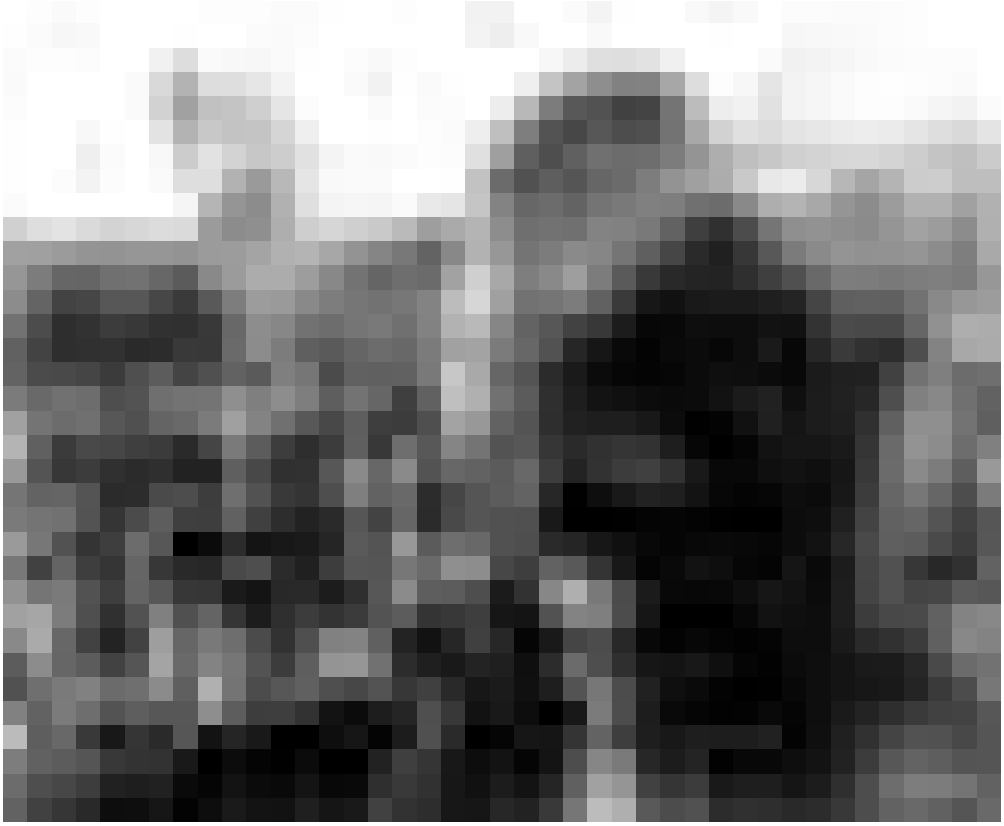
ФОТО.

Ма Сіцонг в Парижі. 30-ті роки.

Ма Сіцонг перед від`їздом у Париж.

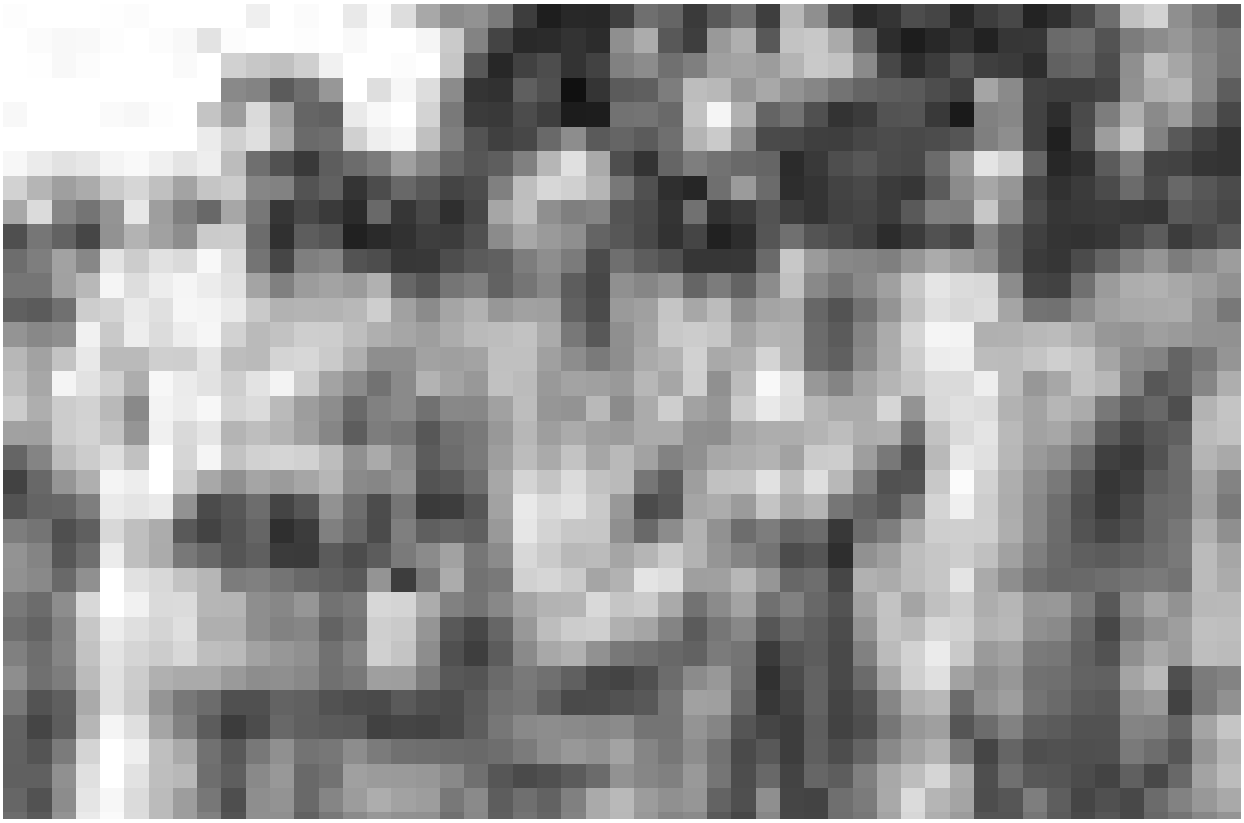


Ма Сіцонг зі старшими братами.

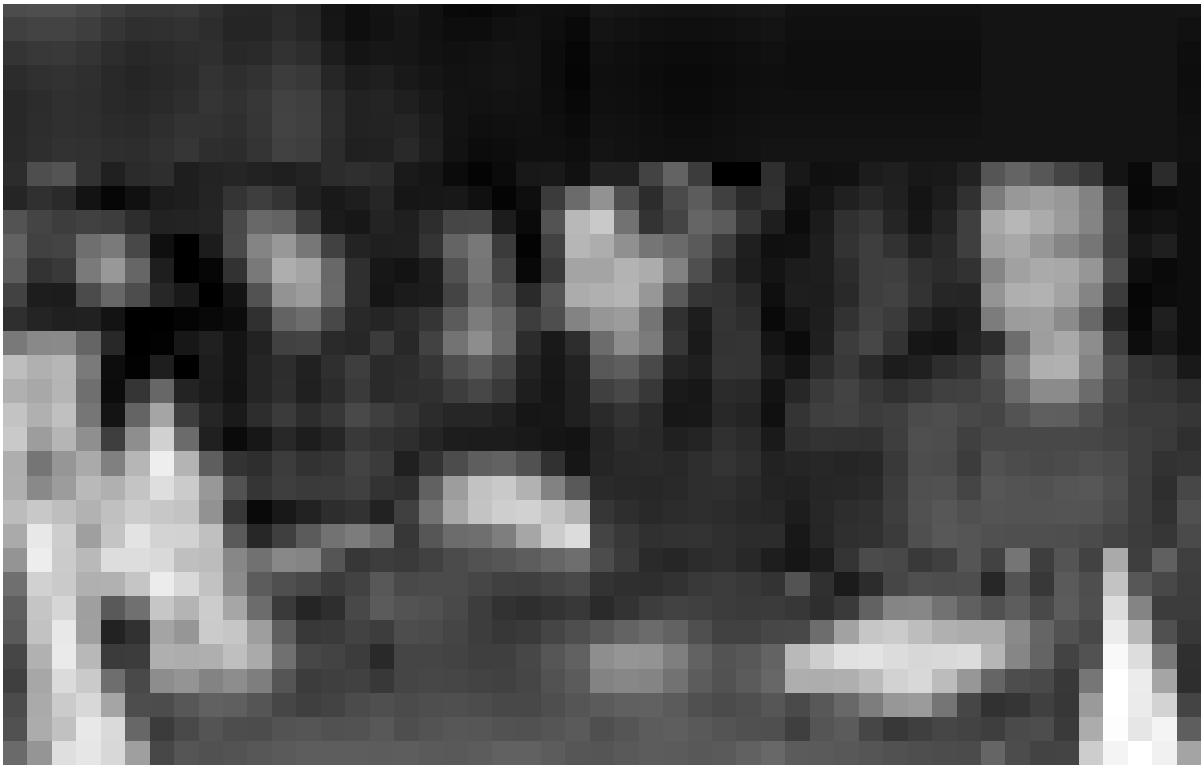


Ма Сіцонг на сольних концертах у Китаї. 40-ві роки.

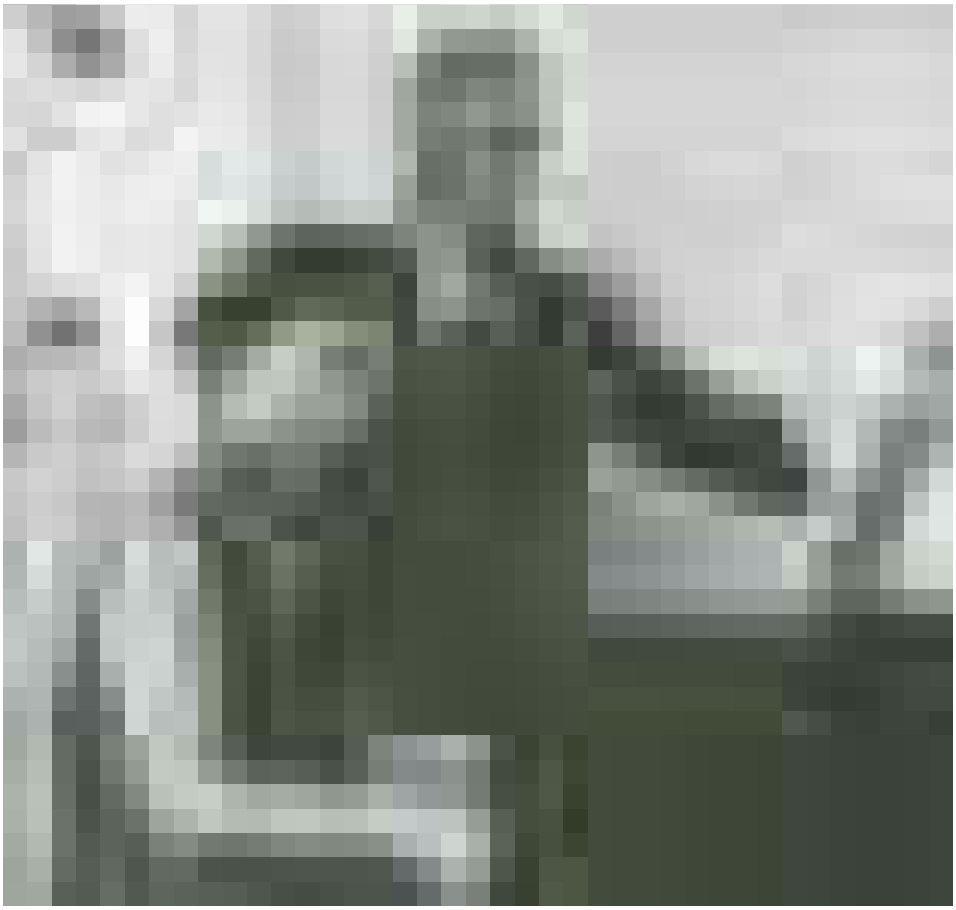
Ма Сіцонг з учнями.



Ма Сіцонг з Чжоу Енльай та Ма Хсулун



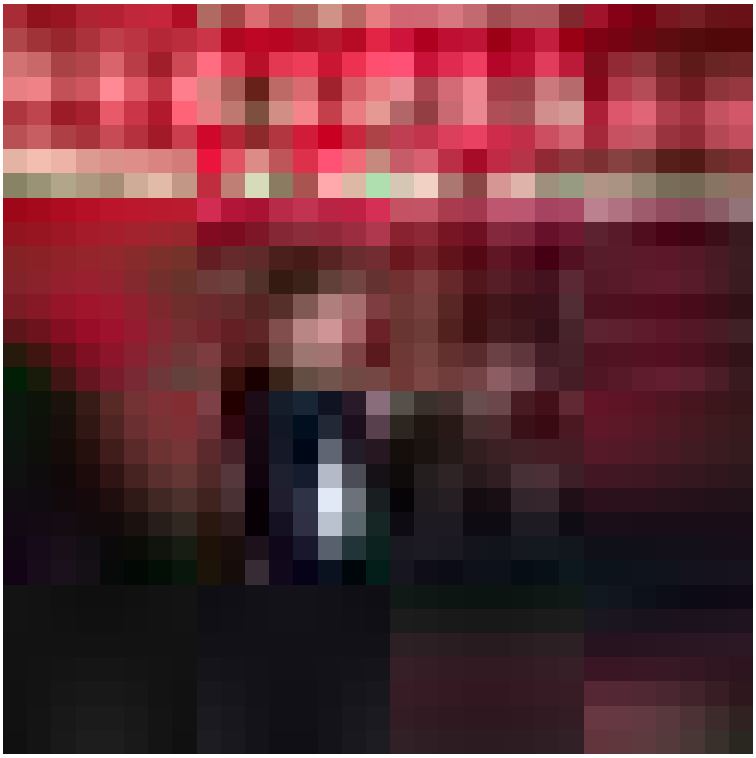
Ма Сіцонг в журі Першого Міжнародного конкурсу ім. П. Чайковського з Д. Ойстрахом і Є. Цимбалістом.

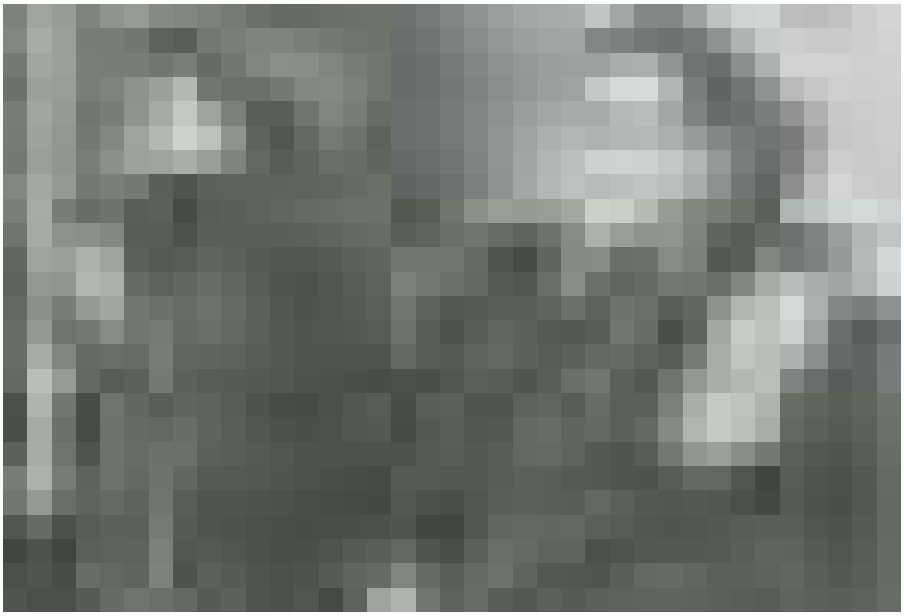


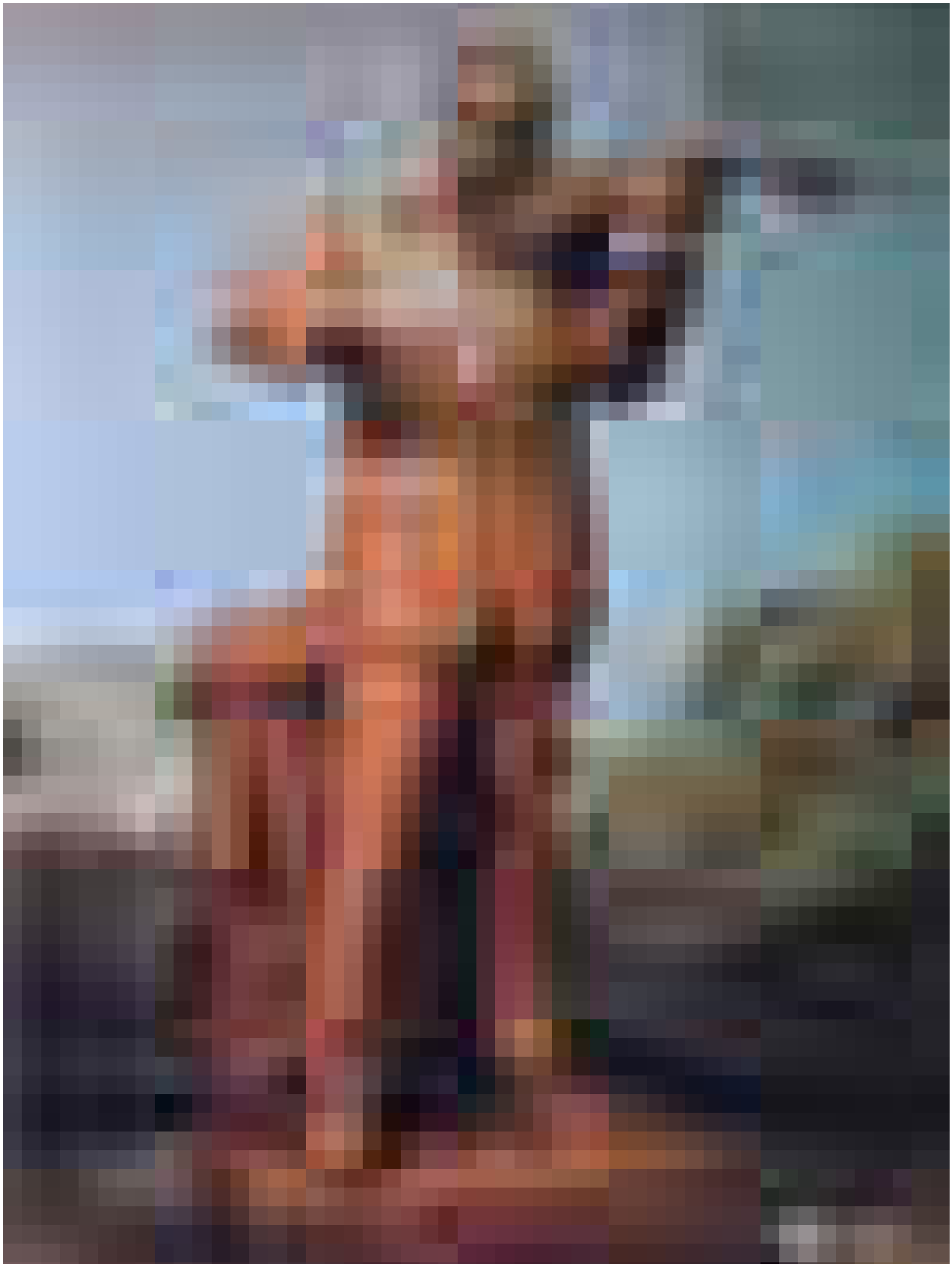
З дружиною-піаністкою Ван Мулі.

З братом Ма Сіхоном в Нью-Йорку.

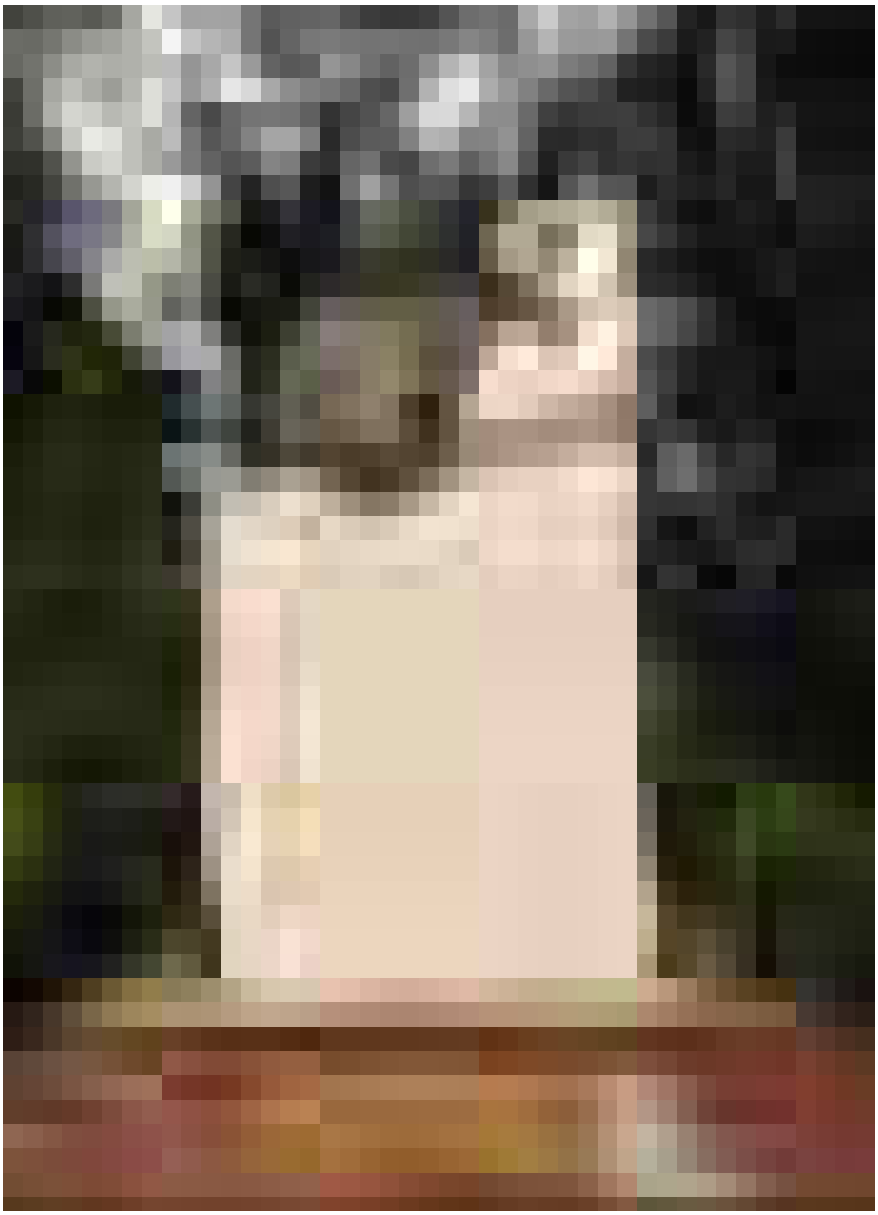
На ювілейному концерті у Філадельфії, США.



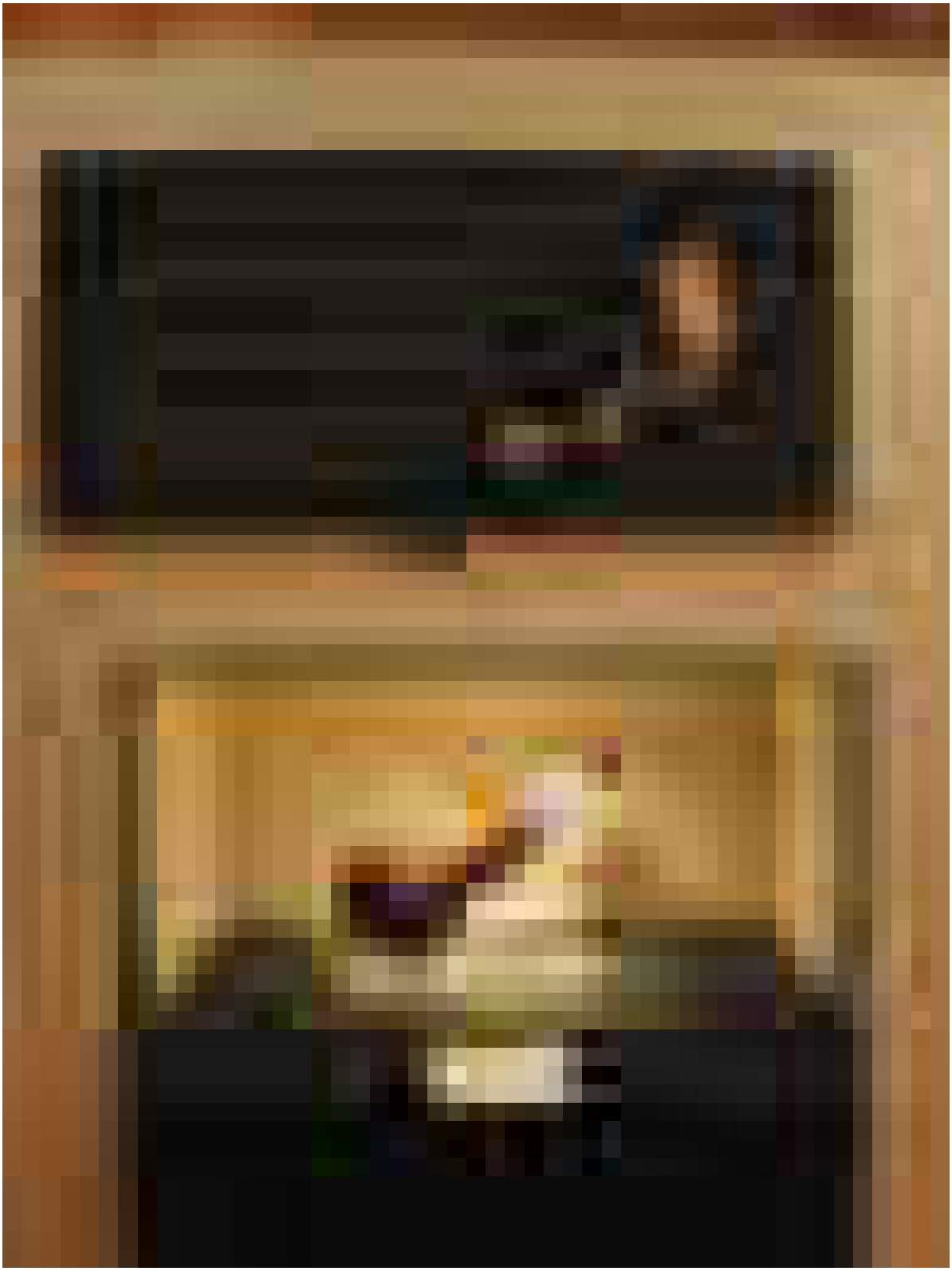


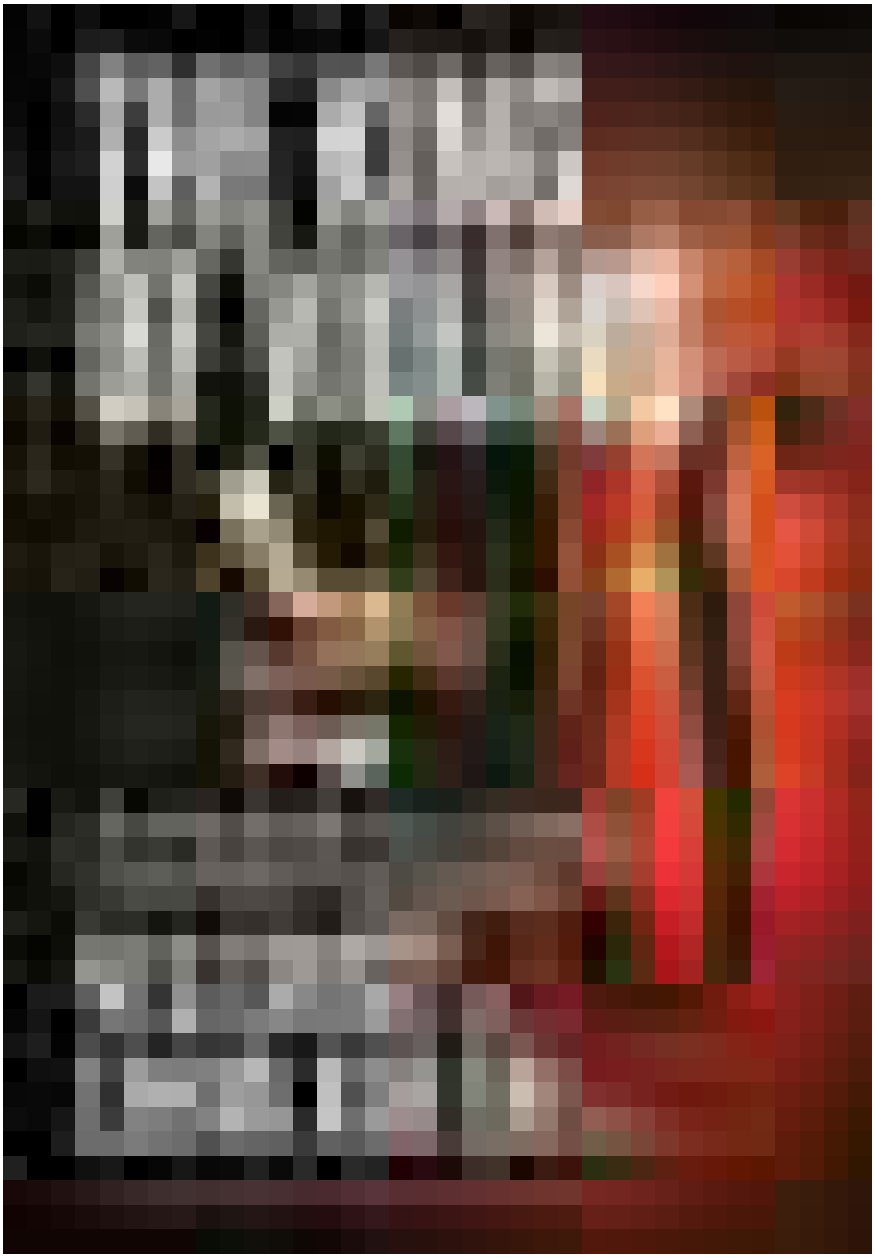


Пам’ятник Ма Сіцонгу у Гуанчжоу.



Пам’ятник Ма Сіцонгу у Гуанчжоу.





ДОДАТОК 6

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

1. Лі Яньлун. Перетворення китайських національних та європейських тенденцій у Концерті для скрипки з оркестром “Butterfly Lovers” Чень Гана та Цанг Хао. *Наукові збірки ЛНМА ім.М.Лисенка. Музикознавчий універсум:* збірник статей. Львів. 2015. Вип. 35. С. 209 - 221.

2. Лі Яньлун. Представництво у світовому контенті скрипкової музики китайського композитора XX ст. Ма Сіцонга у світлі синтезу національних та європейських традицій. *Наукові збірки ЛНМА ім.М.Лисенка. Музикознавчий універсум*. Львів, 2017, Вип. 40. С. 262 — 272.

3. Лі Яньлун. Перший китайський Концерт для скрипки з оркестром Ма Сіцонга як зразок синтезу європейської та національної стилевої парадигми. *Наукові збірки ЛНМА ім.М.Лисенка. Музикознавчий універсум.* Львів, 2019, Вип. 45. С. 265 — 278.

4. Лі Яньлун. Скрипкова творчість Ма Сіцонга в контексті художньо-естетичних течій та мистецьких напрямків XX-го століття. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*. Warsaw: RS Global, 2021. № 1(29).

5. 李炎龙《中国小提琴音乐中的民族和欧洲传统-学术问题的理论方法方面》北方音乐 2017 年 第 7 页 (Лі Яньлун. Національні і європейські традиції в китайській скрипковій музиці. *Теоретичні і методологічні аспекти академічних питань.* Харбін: Північна музыка, 2017, С. 7 – 11).

6. Li Yanlong, Nazar L. National and European Tradition of Violin Music of the Chinese Composer of the 20TH Century Ma Xikong in the World Context. *Topical Problems of Modern Science and Education.* Warsaw: RS Global, Head of Science and Information Departament, 2017. Vol. 3. P. 59 — 63.

7. Лі Яньлун. Взаємопроникнення європейських та національних традицій (на прикладі Сонат для скрипки і фортепіано китайського композитора Ма Сіцонга). *Камерно-інструментальний ансамбль: традиції та сучасний вимір.* Тези Міжнародної науково-практичної конференції 9 грудня 2016. Львів, 2016. С.104 -106.

8. Лі Яньлун. Концерт для скрипки з оркестром “Butterfly Lovers ” Чень Гана та Цанг Хао в світлі перетворення китайських та національних традицій. *Всеукраїнська науково-практична конференція молодих науковців “Музикознавчі студії – 2015” 25-26 лютого 2015 року.* Тези. Львів, 2015. С. 74 - 76.

9. Лі Яньлун. Типи програмності в Сюїтах для скрипки і фортепіано Ма Сіцонга. *Міжнародна наукова конференція Музикознавчий універсум молодих 1-2 березня 2017 року*. Тези. Львів, Вид. Т. Тетюк, 2017. С. 98-90.

10. Лі Яньлун. Скрипкова музика китайського композитора Ма Сіцонга у світлі синтезу світових та національних традицій. *Міжнародна наукова конференція молодих музикознавців “Музикознавчі студії”, 24-26 лютого 2016 року.* Тези. Львів, Вид. Т. Тетюк, 2016. С. 95-97.

11. Лі Яньлун. Особливості американського періоду творчості видатного китайського скрипаля і композитора Ма Сіцонга. *Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих», 5 – 6 березня 2020 року* : тези. Львів : Видавець ФОП Король І. В., 2020. С.65 – 68.

12. Лі Яньлун. Специфіка перетворення розмаїття естетично-мистецьких напрямків у скрипковій творчості Ма Сіцонга. *Міжнародний науковий форум “Україна і світ: вектори музичної комунікації” 22 - 24 січня 2021 року* : тези. Львів, 2021. С. 69 – 71.

Апробація результатів дисертації

1. XVI Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція “Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття” (Одеса, 2016)
2. Міжнародна науково-практична конференція “Камерно-інструментальний ансамбль: традиції та сучасний вимір” (Львів, 2016)
3. Міжнародна наукова конференція Музикознавчий універсум молодих (Львів, 2017)
4. XIII Міжнародна науково-практична конференція “Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні: культурно-мистецькі аспекти розвитку” (Рівне, 2017),
5. Proceedings of the International Scientific Conference “Topical Issues of Science

and Education” (Warsaw, Poland, 2017),

6. Міжнародна науково-практична конференція “Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та сучасність” (Одеса, 2019),
7. Міжнародна наукова інтернет-конференція “Мистецтво української діаспори XX – початку XXI століття як складова системи національної культури” (Івано-Франківськ, 2019),
8. Міжнародний науковий форум “Музикознавчий універсум молодих” (Львів, 2020),
9. XVI міжнародна науково-практична конференція “Україна першого двадцятиліття XXI століття: культурно-мистецький вимір” (Рівне, 2020);
10. Proceedings of the International Scientific Conference “Topical Issues of Science and Education” (Warsaw, Poland, 2021)
11. Міжнародний науковий форум “Україна і світ: вектори музичної комунікації” (Львів, 2021)