




RS Global
Journals

Scholarly Publisher
RS Global Sp. z O.O.
ISNI: 0000 0004 8495 2390

Dolna 17, Warsaw, Poland 00-773
Tel: +48 226 0 227 03
Email: editorial_office@rsglobal.pl

JOURNAL	International Journal of Innovative Technologies in Social Science
p-ISSN	2544-9338
e-ISSN	2544-9435
PUBLISHER	RS Global Sp. z O.O., Poland
ARTICLE TITLE	СКРИПКОВА ТВОРЧИСТЬ МА СЦОНГА В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИХ ТЕЧІЙ ТА МИСТЕЦЬКИХ НАПРЯМКІВ ХХ-ГО СТОЛІТТЯ
AUTHOR(S)	Лі Янь Лун
ARTICLE INFO	Li Yan Lun. (2021) 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. 1(29). doi: 10.31435/rsglobal_ijitss/30032021/7457
DOI	https://doi.org/10.31435/rsglobal_ijitss/30032021/7457
RECEIVED	06 January 2021
ACCEPTED	28 February 2021
PUBLISHED	05 March 2021
LICENSE	 This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License .

© The author(s) 2021. This publication is an open access article.

СКРИПКОВА ТВОРЧИСТЬ МА СІЦОНГА В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИХ ТЕЧІЙ ТА МИСТЕЦЬКИХ НАПРЯМКІВ ХХ-ГО СТОЛІТТЯ

Лі Янь Лун, пошукувач кафедри історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, Україна

DOI: https://doi.org/10.31435/rsglobal_ijitss/30032021/7457

ARTICLE INFO

Received 06 January 2021
Accepted 28 February 2021
Published 05 March 2021

KEYWORDS

Chinese violin music, Ma Sizong, neo-romanticism, impressionism, symbolism, neo-folklore, neoclassicism, fauvism, urbanism, primitive naive, expressionism, minimalism.

ABSTRACT

The problem of synthesis of artistic and aesthetic directions of the XX century is considered in the violin music of the Chinese composer Ma Sitsong, whose creative path is outlined in the European, Chinese and American periods. Ma Sitsong was the first Chinese musician to study at the Paris Conservatory and adapt the modernist tendencies of Europe (Impressionism by C. Debussy; I. Stravinsky's search for the "Holy Spring", B. Bartok's neo-folklore). The principles of the latter resonated with Ma's intense reliance on the national Chinese firstborn. After returning to China, he admired the work of S. Prokofiev. Violin music (the first Chinese Concerto, Xinyan Rhapsody for Violin and Orchestra, Suiyuan Suite, Rondo №№1-2) showed a bright national beginning combined with neo-romantic tone and impressionistic sound recording. The mystical-religious figurative conceptosphere of the Tibet Suite is full of symbolic features. After emigrating to the United States, the composer turned to the native music of Taiwanese aborigines (Amei and Gaoshan Suites). Reproducing archaic images, Ma tends to Fauvism, primitive naivety and minimalism, continuing the line of I. Stravinsky, corresponding with the search for his contemporaries: O. Messian, J. Cram, J. Cage, T. Takemitsu, M. Skoryk. In works of the American period (Concerto for 2 violins, Rondo №№3-4, Sonata №3, Sonata for 2 violins solo) neoclassical, expressionist, urban features, elements of Westernization, jazz are felt. Ma Sitsong, as one of the founders of the national violin school, organically combines the diversity of world trends with a lasting reliance on Chinese folk music.

Citation: Li Yan Lun. (2021) 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*. 1(29). doi: 10.31435/rsglobal_ijitss/30032021/7457

Copyright: © 2021 **Li Yan Lun**. This is an open-access article distributed under the terms of the **Creative Commons Attribution License (CC BY)**. The use, distribution or reproduction in other forums is permitted, provided the original author(s) or licensor are credited and that the original publication in this journal is cited, in accordance with accepted academic practice. No use, distribution or reproduction is permitted which does not comply with these terms.

Вступ. У дослідженнях міжкультурного діалогу в сучасному глобалізованому світі існує чимало проблемних зон, пов'язаних 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 напруження орієнталізму окцидентальні тенденції щодо засвоєння і перетворення великого світового досвіду у різних царинах культури. Одним з яскравих прикладів співвідношення національного (східноазійського) та європейського (західного) є творчість видатного китайського композитора і скрипаля Ма Сіцонга.

В контексті взаємодії європейських та національних традицій у скрипковій музиці Китаю, творчість Ма Сіцонга, пронизана впливами К. Дебюссі, М. Равеля, Ф. Крейслера, С. Прокоф'єва, Б. Бартока, І. Стравінського, американських мінімалістів та ін. з міцною опорою на китайську народну музику з огляду на музичну мову, стилістику (в тім виконавську) та життєвий шлях (європейський-китайський-американський періоди), становить незаперечний науковий інтерес як

яскравий зразок синтезу національного і світового, заслуговуючи на ґрунтовне та всебічне вивчення в її інтегративних та націоцентристських виявах. Саме дані ракурси дослідження покликані усвідомити та локалізувати також динаміку становлення китайської скрипкової музики та перспектив її розвитку в еволютивних процесах співмірності національного та світового.

Будучи реабілітованою лише на початку ХХ ст., творчість композитора, який зазнав гонінь у період культурної революції та чудом емігрував до США, хоч попередньо був іменований Мао “Королем китайської скрипки” [3], лише в останні десятиліття починає нове життя, симптоматично — наукове осмислення [2, 4, 7]. Дослідження, присвячені скрипковій творчості Ма Сіцонга відрізняються специфічними підходами — з одного боку це китайські розвідки середини ХХ ст. (в час слави і апогею діяльності митця в Китаї), де особливо підкреслюються патріотичні мотиви та національна природа, при цьому оминаються неприйнятні західні впливи [6, 7, 14]; натомість діаспорна література зважає в більшій мірі на твори останнього американського періоду, розглядаючи їх переважно під знаменником лірико-ностальгічних образів [1, 9]. Лише в останні роки (з огляду і на щораз більше поширення скрипкових творів митця у виконавському середовищі) увагу дослідників почали привертати окремі, наразі не вивчені твори, Ма Сіцонга [6, 10, 11, 12, 13]. Це пов’язано і з тим, що деякі композиції щойно входять у музичний обіг, частина з них втрачена, частина наразі знаходиться в рукописах.

Мета дослідження полягає у комплексному розгляді творів для скрипки різних періодів творчості Ма Сіцонга (європейського, китайського, американського) у контексті кореспонденції у стилістиці митця з художньо-естетичними напрямками, мистецькими течіями та композиторськими техніками ХХ століття.

Результати дослідження. 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). Коли Ма виповнилося 11 років, старший брат, який навчався в Паризькому університеті привіз у подарунок скрипку, в яку Ма буквально закохався і того ж року вирушає з братом в Париж на навчання в консерваторію. Після короткої підготовки Ма Сіцонг, виявляючи ознаки вундеркінда (всього за два роки опанування інструментом він виступає з Першим концертом Н. Паганіні на конкурсі молодих скрипалів у Парижі, стаючи його лауреатом). У Франції Ма поринає в бурхливе мистецьке життя першої третини ХХ-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. Після повернення до Китаю Ма Сіцонг розгортає велетенську виконавську (дає перші сольні скрипкові концерти та започатковує гастрольні тури в Китаї, знайомлячи публіку з європейською скрипковою музикою), композиторську (є автором 2 симфоній, першого китайського скрипкового концерту, сонат, сюїт, численних фортепіанних, віолончельних, камерно-інструментальних та вокальних і хорових творів) та педагогічну діяльність.

Будучи докладно ознайомленим з західноєвропейською музикою та виконуючи 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 Ма зазнає критики стосовно захоплення європейською музикою та відносно вишуканості і складності його музичної мови. Проте, високого художнього смаку, вимогливості та професіоналізму, прогресивності Ма не позбудеться, сповідуючи високоетичні мистецькі ідеали. Твори Ма Сіцонга відзначаються яскравою художньою образністю та новими рисами, співвідносними з музикою ХХ 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. Під час навчання в Європі Ма як скрипаль освоював класично-романтичний репертуар, однак цікавився і сучасними течіями та напрямками. Майже всі дослідники підкреслюють наближення до французької школи імпресіоністів, представником якої і був композитор. Можна відзначити характерне 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 кінця XIX – початку XX ст. Паралелі з творчістю Дебюссі і Равеля виникають у “Колісковій” – визнана першим професійним китайським твором для скрипки, де гра світлотінями спостерігається в гронах делікатних акордових комплексів, наприклад $f\text{-moll} / A\text{s-dur} / f^3 / \text{зм.}d_2 /$, які завершуються кластерними поліакордами: [b-f-c-f-as-es] чи [f-c-b-es-as]. Ця п'єса незвичайної краси і вишуканості написана на тему маминої коліскової, оправлена у м'ягкі та барвисті гармонії виказує шляхетну композиторську манеру митця, яку й почерпнув у французьких імпресіоністів.

Ясні трелі, форшлагги, паралелізми у “Пасторалі”— всі ці агогічні нюанси в поєднанні з моделюванням інтонаційними первістками підкреслюють і створюють картинно-колоритну динаміку цілого. “Пастораль” Ма Сіцонга єднає і характерні європейські риси пасторальності, а специфічний колорит досягається ладо-інтонаційними та мелодико-ритмічними особливостями китайського народно-пісенного контенту. 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” (雨後集 After The Rain (Six Songs, words by Guo Moruo).

Незвичайно цікавою і колоритною зі специфічною концептообразною сферою є “Танець Драконових ліхтарів”, який передає перебіг одного з найважливіших релігійних обрядів китайців. Ця віртуозна концертна п'єса чи не найяскравіша серед творів Ма Сіцонга. Звукообразальні 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 цього Дракона, зробленого з кольорових паперів чи квітів світяться тисячі ліхтарів, осяваючи зсередини божество, решта ж — освітлюють його шлях. Великий середній розділ рапсодичного плану Меню mosso (40-102 тт) “Танцю Драконових ліхтарів” — це перебіг жанрово-імпресіоністичних вражень від власне самих драконових вогняних ліхтариків. Розкішна звукописна картина розгортається перед слухачем, майже візуалізуючи фантастичні враження від танцю з сяючим різними кольорами драконом та від тисяч повітряних світел, які плавно ширяють, здіймаючись в небо.

Не менш яскраву пейзажистіку зустрічаємо у скрипкових сюїтах, фрагментах рондо. Поєднання наспівності та звукописної акварельності за рахунок ладо-гармонічних барв характеризує одну з найвідоміших композицій митця — “Ностальгію” — II частину Суйюанської сюїти (“Внутрішня Монголія”), яку полюбили мільйони китайців, адже, вона, подібно до “Мелодії” М. Скорика стала однією зі звукових емблем Китаю. Згодом — гімном китайських емігрантів. 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 на еміграції 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 рефлексивно-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 лінійних поєднань фактурних площин, які немов існують кожна сама по собі. Таку імпресіоністичну манеру спостерігаємо у п'єсі “Очерет” з тайванської “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. Так, композитор у сфері імпресіоністично-символічного звукопису апелює до одного з природних музичних інструментів — очерету. Ймовірно, що це для Ма Сіцонга був перегук з дебюссівським “Сірінксом”, проте, вирішує композитор даний образ надзвичайно дискретними мінімалістичними засобами, гравітуючи більше до символізму.

Переважно музику Ма Сіцонга асоціюють в плані адаптації мистецько-естетичних напрямків насамперед з імпресіонізмом. Проте, спостерігаються і символістичні риси, які проявилися особливо в пізньому періоді творчості. Найбільш яскравим зразком можна вважати

соло-сонату для 2-х скрипок, яка перегукується з подібним твором Ежена Ізаї. Глибоко символістичними ідеями пронизана п'єса з Амей-сюїти “Сонце і 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 революційним кроком у музичній пейзажистичній та загалом новим імпресіоністично-символістичним розумінням природи, перед Ма Сіцонгом постало ще складніше завдання: з'єднати воедино 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), імітує молитовний спів тощо, створюючи глибоку зміслово-філософську картину вражень від 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 проходить і в Сонаті №3). Не менш символістичними (на межі мінімалізму) виступають такі п'єси з тайванських сюїт як “Самотність”, “Жертвопринесення”, “Очерет”, “Викликання духів”.

Особливо відчутними у Ма Сіцонга є неофольклористичні тенденції [10], що ґрунтуються на базисних опорах, переосмисленні і способах опрацювання національних первістків. Захоплення творчістю Бели Бартока, яке виказував сам композитор, співзвучність ідей щодо трактування фольклору у академічній сучасній музиці дуже яскраво виступають у скрипковій музиці Ма Сіцонга (подібний підхід до народних джерел є і в українських композиторів: В. Барвінського, М. Колесси, М. Скорика). Наприклад, бартоківська “бомбастика” (за В. Барвінським) 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-поєми). 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 перемежовується і звукозображальні (імітації бойових кличів, помахів мечів, що передаються узагальненими інтонаціями — насамперед різноманітними варіантами гармонічних та мелодичних октав), з яких скрипка починає своє соло (7-10 тт.) і суто танцювальні — на мелодію вокально-інструментальної традиції (10-19 тт.). Подібні ефекти зустрічаються в багатьох скрипкових творах композитора, особливо у фінальних частинах концертів. До подібного типу неофольклористичних композицій можна віднести п'єси “Гірська пісня”, “Весняний танець”, безперечно — скрипкові сюїти, вирішені в ключі локально-фольклористичної програмності. 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). Зауважимо, що при цьому спостерігається і 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 (ударні в танцювальних композиціях, дзвони, флейти тощо).

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 ХХ ст., виступаючи в авангарді пошуків не лише нових виразових засобів та технічних можливостей інструменту, але й долучаються до нових естетично-мистецьких світових течій. Агресивно впроваджений вектор до архаїки Ігорем Стравінським у “Весні священній” відкрив небувалі можливості для оновлення академічної музики, яка крізь призму фольклоризму (речником якого став у ХХ ст. Б. Барток), моделювалася у зверненні до різних культур, в тім — Ма Сіцонгу належить один з перших поглядів китайського композитора засобами скрипкової музики на звуковий світ Суйюаню, Тібету, Тайваню, Ксіньяну та інших етнічних груп далекосхідного регіону. Такі тенденції виявляли

провідні митці кінця ХХ ст. — Дж. Крамб, Е. Картер, О. Мессіан, Т. Такеміцу та багато інших представників поставангардного періоду. Найбільш яскравою у плані неоархаїчних та фовістичних пошуків є остання, танцювальна (як і належить жанру сюїти) частина циклу “Амей-сюїти”, що кореспондує зі стилем примітивного наїву. Спроба охопити філософсько-релігійний концепт аборигенів Тайваню, концентруючи його вихідні позиції у невеликій скрипковій мініатюрі — 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 Драконових ліхтарів”, особливо яскравою в цьому плані постає “Тібетська сюїта” з її середньою частиною — “Lamasery” (“Буддійський храм”). 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 імалогом (образних векторів) в багатьох творах західних композиторів, тобто, ці ідеї Ма Сіцонг міг почерпнути ще з Європи, зокрема, і від К. Дебюссі чи тайтянських малярських образів В. Гогена. Звернення ж до архаїчної обрядовості чи праджерел наївно-первісного мистецтва задекларував І. Стравинський — один з кумирів китайського композитора, рівно ж Б. Барток намагається підняти первісні пласти своєї культури, співдіючи з фольклористично-етнологічними науковими пошуками у цій сфері. Однак, це образно-тематичне коло значно розширилося і набрало нових значень у музиці другої половини ХХ ст., коли все більший інтерес почали викликати локальні та маловідомі культури аборигенних племен, віддалених від західно-цивілізаційних уніфікованих нормативів. Так, в поле зору композиторів потрапляють країни Південної Америки (речницею самобутності яких стала словнозвісна Іма Сумак), Африки, Австралії, Океанії, звукові світи яких стають новою, свіжою і неповторною у своїй первинній красі та світоглядному універсалізмі барвою на магістралях світової музичної культури (наприклад, “Турангалілла” О. Мессіана). Так, Ма Сіцонг опиняється в авангарді цих пошуків, демонструючи при тім низку своєрідних композиторських рішень.

Отже, “Викликання духів” — 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 “Жертвопринесенні” можна припустити певну об'єктивізацію, то “Викликання духів” безпосередньо пов'язані з такими суб'єктивно-індивідуальними явищами як шаманістичний містичний транс тощо. Ця п'єса є унікальною в своєму роді насамперед через звернення композитора до аборигенної культури у скрипковій музиці. Аборигенні мотиви зустрічалися ще у творчості пост-імпресіоністів, найбільш виразним в цьому плані був Гоген, натурою для робіт якого слугувала острівна культура Океанії, зокрема, Таїті. Згодом, збереженими первісними племінними культурами зацікавиться чимале число не лише вчених, але і митців, які намагатимуться пізнати ці культури, зрозуміти їх, досягнути нові духовно-ментальні світи, вбачаючи в них уже не стільки матеріал для екзотичності, скільки гуманістичні тенденції до показу самоцінності, їх непересічності та унікальності. Так, Ма Сіцонг постає в авангарді світових пошуків, а його звернення до музики аборигенів Тайваню є чи не першим зразком освоєння цієї культури академічною музичним мистецтвом, зокрема, скрипковим. 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” [7, р. 53]. Отож, в даній п'єсі скрипка набирає сонорних якостей не лише пов'язаних з імітацією тих чи інших тембральних значень інструментального виміру, але й покликана відтворити емоційно-образну шкалу архаїчного магічно-ритуального шаманського співу, а за Мінг-Джінг Чіу — передавати діалог між людьми та містичними духами.

Не оминув Ма Сіцонг інших провідних тенденцій ХХ 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). Часто композитор оперує в

даному аспекті примітивними мелодичними зворотами або й застосовує повтори на одному звуці. Гравітація до тенденцій “нової простоти” (Пауль 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 Концерту для скрипки з оркестром Фа-мажор 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, сповнені таким же вітаїстичним духом. Проте, у творах американського періоду, зокрема, у Рондо №2 і №3, II-й частині Сонати для скрипки і фортепіано №3, сонаті-соло для 2-х скрипок зустрічаються механістичні однотипні рухи, ритмічна остінатність та репетитивність. Однак, у цих творах примітивно-побутове межує вже з експресіоністичним началом. Більш показовими в цьому плані постають невибагливі Дуети для 2-х скрипок, написані в американський період, які можуть трактуватися за призначенням для шкільного ансамблевого репертуару.

Очевидно, що Ма Сіцонг не оминув і тенденцій неокласицизму. Широкий спектр виконавського репертуару, з особливою увагою до творів Й. С. Баха, А. Вівальді, В.-А. Моцарта, безперечно, залишив яскравий слід і у авторських концепціях композитора. Зазначимо, що у другий парижський період Ма Сіцонг з Янко Бінненбаумом ґрунтовно вивчав творчість Баха і давніх поліфонічних майстрів. Так, бахівська поліфонія особливо відчутна в каденціях концертів (хоч тематичні зерна матимуть яскраво китайське забарвлення), проте, прийоми скритого багатоголосся, імітаційні зони, що наближаються до фугатних, засвідчують і увагу автора до збереження традицій минулого. У пізніх сонатах, рондо, подвійному концерті перемишуються 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 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 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 концепційною ідеєю якого стає символ “замкненого” (ймовірно тюремного) кола. Не менш вражаючими є експресіоністичні 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, доведений 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 Робертом Беннетом) у скрипкову музику потрапляють і елементи вестернізації. Так, у якості такого емоційно-відвертого збудника виступає загрозливо-нав’язливий мотив “Щедрика”, який виступає у драстичному Рондо №4. Не позбавлена подібних “викличних” елементів II частина Сонати №3 для скрипки і фортепіано.

Та в цілому 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 днів¹. Захоплення романтичними скрипковими шедеврами Н. Паганіні, Ф. Мендельсона, П. Чайковського, ліричний дар композитора, життєстверна позиція гравітують до неоромантичних тенденцій в музиці ХХ ст. Не дивлячись на розмаїття стилевих інтенцій, що свідчать на користь автономії стилевого

¹Виникають 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.

мислення, у творчості Ма Сіцонга превалує лірично-емоційна піднесеність, пієтет перед рідною природою (гімн природі у I ч. Концерту F-dur, 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 молодечею силою відзначаються його Рондо №1 і №2; захоплено романтизованим у ліричному ключі постає і перший концерт для скрипки з оркестром. Вершиною ж світоглядно-філософського світосприйняття Ма Сіцонга стає 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 — В. Барвінським, Б. Мартіну, Е. Вілла-Лобосом, С. Барбером, Р. Воан-Вільямсом, Д. Кабалевським, А. Ешпаєм.

При загально традиційному музичному мовленні (Ма Сіцонг спирається на широкий спектр велетенських традицій європейської та світової культури), вражає використання автором і сучасних композиторських технік. Сонористичні ефекти пов'язані передусім з пошуками нових якостей звучання скрипки, які композитор намагається співвіднести з тембрально-виконавськими принципами гри на китайському народному струнно-смічковому інструменті ерху (причому, апелюючи до різних видів цього багаточисленного сімейства). 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 мислення нової формації. Так, на основі пентатоніки (про-суті п'яти тонів) 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 прецеденти 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 ангеітоніку, 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 лінійної, 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, 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 елементами. Форма зовні приймає риси сонатності, рондальності, часто поєднаних з поемністю та рапсодичністю, які виходять з народно-імпровізаційної манери автентичного інструменталізму. Переважно у Ма Сіцонга превалують 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 нанизвань) — найбільш характерні для композитора.

Між китайською струнно-смірковою 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 одним пальцем, використовуючи інші в якості бурдону, яке застосовується у скрипковому багатоголосі (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 складається 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 нонакордна нота, як правило, на ступінь вища або нижча за основну (Ма застосовує відстань аподжіатур навіть до 2-х октав), може бути хроматичною. Довга аподжіатура виражає стан туги; коротка (акціатура) надає рвучкості. Висхідна аподжіатура трактується як передвістя, низхідна — як спад. Ними досягається неспівпадіння акцентуації (автор іноді вписує їх у основний мелодичний рух наслідуючи принципи народного музикування).

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 пейзажистіці, ця техніка стає одним з яскравих колористичних та драматургічних прийомів композитора. Також вони допомагають у імітації звучання духових — флейт, сопілок, свистулок тощо. 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). Характерними 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 Студі Менугін освоїв індійський сітар з Раві Шанкараром). Найбільш вражаючим стає так званий “піпа-ефект”, який досягається швидким чергуванням пальців на одній ноті (7,9,15 64-х у Фіналі подвійного концерту). Така репетиційність дозволяє відтворити бриніння, дзижчання, гудіння струн. Також важливим є застосування ударної “бомбастики”, 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 (Тибет-сюїта). Колосальною штриховою технікою відзначається і Ксіньян-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 (“Жертвопринесення” з Гаошан-сюїти), хорового співу, імітація промовляння мантр тибетськими монахами (Тибет-сюїта), скрипкові монолози гудіння на одному звуці з призвуками-аподжіатурами (примовляння заклинань) чи імітація щebetання і співу птахів за допомогою віртуозної орнаментики тощо.

Проблема вирішення перцептивного простору — відтворення звукового ландшафту — одна з найважливіших у інструментальній музиці, якій Ма Сіцонг приділяє особливу увагу. Іноді спостерігається кількаярусна вимірність нелінійного перцептивно-просторового ландшафту (Пісня аборигенів “Міфотінг” з Амей-сюїти). Розмаїті ефекти відлуння у багатьох композиціях виказують надзвичайну винахідливість автора. Однак, всі виконавські засоби нерозривно пов’язані з усією цілісністю музичної матерії та її образним світом, реалізація якої вимагає чималих інтепретаційних зусиль виконавця. Передусім Ма Сіцонг виходить з народнописаних та інструментальних інтонацій, які стають основою для численних творів. Глибоко проникаючи в ментально-національні особливості автохтонних народів, композитор вибудовує надзвичайної сили та краси художні звукові полотна.

Висновки. Спираючись на великий досвід європейської скрипки та загалом на західноєвропейські музично-культурні традиції, Ма Сіцонг активно кореспондує у своїй скрипковій творчості з сучасними йому тенденціями світових мистецько-художніх явищ. Так, для стилістики композитора визначальними стають неоромантичні та імпресіоністичні риси,

пов'язані насамперед зі звукописною пейзажистикою, релігійно-міфологічна ж концептосфера викликає тяжіння до символізму. Неофольклоризм бартоківського типу є однією з визначальних магістральних ліній творчості Ма Сіцонга, підкреслений також пошуками у плані фовізму та наївних примітивних стилів. Не оминає митець і неокласичних проєкцій широкої часової перспективи (від бароко до романтизму). У творах молодіжного спрямування відчутна хіндемівська “нова простота”, яка перегукується з елементами прокоф'євського урбанізму та блюзово-джазовими інтонаціями від французької шестірки, згодом — вибудовуючи еміграційний звукообраз з елементами афроамериканської культури. Останні стають найбільш видимими у останньому періоді творчості, де поєднуються з експресіоністичним світовідчуттям, що доповнюється елементами вестернізації. Фактично, стилістика Ма Сіцонга демонструє вільне володіння гравітуючими стилями, що полягає у використанні розмаїття художньо-естетичних напрямків ХХ століття, засвідчує синтетичний тип мислення митця полістилістичного типу.

Однак, в кожному з опусів Ма Сіцонга вирішальною є китайська музична традиція, що підкреслює унікальний синтез національного і світового в творчості композитора. Введення локальних тембрально-сонорних елементів інструментальної традиції китайської музики різних регіонів, значно збагачує 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 традиції, 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 в цілому, але й відбувається розширення та збагачення скрипкового технічно-виразового арсеналу.

ЛІТЕРАТУРА

1. An Lu (2015) The Development of the Violin in China. Xi Jiang Wen Yi, June 3, 2015. Accessed October 11, 2020. <http://qikan.com/brand/F5C938BB-7349-4975-B9B1-12E9B9EE8856>.
2. Cheng Shen (2009). The Characteristics of Violin Arts Developed in China. Asian Social Science, Vol. 5 № 12 (January 2009), P. 113–116.
3. Crisci M., Cheng Ken Chi (2020) The King of Violins: The Extraordinary Life of Ma Sicong, China's Greatest Violin Virtuoso. Orca Publishing Company USA, 2020, 312 p.
4. Liang Maochun (2001) Violinist of the First Generation as Well as Composer: Ma Sicong. Music of the XX Century in China. Beijing: China Economic Publishing House, 2001, 108 p.
5. Liang Mingyue (1985) Music of the Billion: An Introduction to Chinese Musical Culture. New York: Heinrichshofen Edition C.F. Peters, 1985, 310 p.
6. Liu Ching-chih (2010) A Critical History of New Music in China. ISBN: 978-962-996-360-6 Hong Kong: Chinese University of Hong Kong, 2010, 960 p.
7. Melvin Sh., Jindong Cai (2004) Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chinese. New York: Algora Publication, 2004, 376 p.
8. Ming-Ying Chiu (2013) Sicong Ma's Aimei Suite & Gaoshan Suite: historical background and performer's guide. Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College. LSU Doctoral Dissertations. 2013, 78 p.
9. Cong Sun (2006) Four Chinese Music Demigods and Chinese Romanticism of the Twentieth Century. Thesis, College of William and Mary, 2006, 32 p.
10. Xiang Yansheng. Ma Sicong's Place and Contribution in Modern Chinese Music History. Musicology in China 1 (1994). P. 65 – 66.
11. Xuan Tang (2007) 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. D.M.A. University of Houston 2007, 171 p.
12. Quan Yuan (2013) The History of Chinese violin compositions in the 20th century. Henan Social Sciences 5. 2013, p. 98.
13. Zheng Li (2014) 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.
14. 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.]