

and resembles folk cradle songs by both in rhythm and intonation, and by modal and structural features. The final of Oy Selom, Selom (Oh, in Village, Village) is a comprehensive picture with a variety of themes – from Kolomyika tongue twisters to improvisatory recitative and thoughtful contemplation. The diatonic scale is combined with alterations and chromaticism, the dance rhythm - with song rhythm, three-part form - with variant deployment. In general, B. Shypura cycle combines typical national figurativeness peculiar to the poetry by the poet and musical lexicon inspired by them. The duo of two instruments made the beauty of the artistic word visible and enriched it with emotional and semantic nuances.

Keywords: *composer, poet, violin, poem, fortepiano, cycle, programmability.*

Стаття постуила до редакції 02.10.2019, прийнята до друку 02.11.2019.

УДК 78.21

DOI: <http://doi.org/10.33398/2310-0583.2019.45.256.278>

Лі Янь Лун

ПЕРШИЙ КИТАЙСЬКИЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ МА СЦОНГА ЯК ЗРАЗОК СИНТЕЗУ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ТА НАЦІОНАЛЬНОЇ СТИЛЕВОЇ ПАРАДИГМИ

Лі Янь Лун – аспірант, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів (Україна). E-mail: 807405113@qq.com
ORCID 0000-0001-6479-061X

Перший китайський концерт для скрипки з оркестром Ма Сіцонга як зразок синтезу європейської та національної стилєвої парадигми

Звернення до жанру концерту Ма Сіцонга було продиктоване не лише історичними культурними обставинами, адже у першій половині ХХ ст. китайська скрипкова музика щойно освоювала європейські жанри. Так, написаний у 1943-44 роках концерт для скрипки з оркестром став першим китайським твором у відповідному жанрі. Ма Сіцонг створив надзвичайно цікаве і непересічне полотно, в якому органічно поєдналися китайська національна природа тематизму та засади європейського скрипкового концерту, класична жанрова

парадигматика співвідносилася з новими ментальними умовами творення.

Оперуючи багатством стилевих параметрів та жанрових різновидів широкої часової перспективи, композитор репрезентує автентичне бачення сольного скриpkового концерту як виразника особливої китайської культури, що суттєво позначилося на інтонаційно-мелодичному, ладо-гармонічному рівнях, виявилось і у сфері формотворення. Вирішена в неоромантичному ключі концепція Концерту ґравітує до типу лірико-патріотичної поеми про красу рідної землі. Так, найбільш інноваційними для концертного жанру стали засоби формотворення, що виходять з природи китайської музики (чергування концентрованих коротких мотивів, які почасти відіграють роль лейтмотивів з більш об'ємними мелодичними розділами), що надає драматургічній моделі сюїтно-поемного типу; оперування композиційними та виконавськими принципами китайських народних оркестрів та сольного виконання на струнно-смичкових інструментах (посилене імпровізаційне начало, специфічні виконавські прийоми – характерні флажолети, глісандуюча гра одним пальцем, традиційне бурдонне двоголосся, типове для народної скрипки ерху тоцо). Особливо новаторською є гармонічна мова концерту (характерною ознакою якої є тонка гра між ангеітонікою, пентатонікою та хроматикою), яка надає не лише специфічного колориту, але суттєво впливає на загальний тональний план цілого, демонструючи нові ладо-тональні співвідношення. Ма Сіцонг, зберігаючи в тричастинній конструкції Концерту для скрипки з оркестром обриси та певні типологічні європейські засади даного жанру, наповнює його не лише новим змістом, але намагається переосмислити базові формотворчі засади з точки зору китайського музичного менталітету.

Ключові слова: китайська скрипкова музика, скрипковий концерт, Ма Сіцонг, національні традиції, європейські впливи, стилевий синтез.

Постановка проблеми. У площині скрипкової культури Китаю, розквіт якої припадає на другу половину ХХ-го століття, однією з найбільш примітних фігур у виконавському та композиторському вимірі є один з її основоположників – Ма Сіцонг (1912-1987), який став родоначальником багатьох скрипкових жанрів національної музики, втім – є автором першого китайського Концерту для скрипки з оркестром. Маючи багатий європейський досвід (професійну освіту здобув як скрипаль і композитор в Парижі,

а серед його викладачів – К.Дебюссі, Я.Бінненбаум та ін.), Ма Сіцонг, будучи активним концертуючим скрипалем, рівночасно залишив велику кількість творів у різноманітних жанрах (опера, балет, кантати та хори, камерна, вокальна, фортепіанна музика), хоч найбільше – у сфері скрипкової музики. Неослабний інтерес викликають його великомасштабні композиції для скрипки з оркестром – концерти, поеми, рапсодії, сюїти, які, з огляду на складні життєві колізії та політичні умови (в час культурної революції Ма зазнав важких поневірянь і емігрував до США, і лише в ХХІ ст. був реабілітований на Батьківщині), попри все користувалися успіхом у виконавців, проте, щойно входять як предмет наукового розгляду в музикознавчу площину. Тому аналітичні спостереження над першим китайським концертом для скрипки з оркестром з точки зору синтезу європейських та національних традицій є актуальними, оскільки демонструють практично нову площину транскультурної дифузії, а саме - входження представника східної культури у західну.

Аналіз досліджень і публікацій. Будучи зафіксованим у історії китайської музики ХХ ст., як один з її провідних представників у сфері виконавства, композиції, педагогіки, культурно-громадської діяльності, ім'я Ма Сіцонга, хоч і номінально фігурувало у китайському музикознавстві, однак, вивчення, а тим більше наукове осмислення чи входження в контекст історії скрипкового мистецтва Китаю припадає буквально на останні десятиліття [3; 4; 6; 7; 8; 15]; тоді ж почалася і публікація творів композитора, частину з яких втрачено, інші наразі знаходяться в рукописах, хоч його ім'я внесене у фундаментальні світові енциклопедії і лексикони, наприклад, Grove, MGG [13]. З'явилася і серія монографічних досліджень, серед яких назвемо роботи Ксіа Чен [5], Є Йонга Лі [10], Ксіан Ян Шенга [15], Ксі Сю [14], Ліанга Маохуна [8], Ма Фен [16], Чень Ся [17], в яких приділяється увага і скрипковій творчості. Серед останніх робіт, які присвячені суто скрипковій музиці Ма Сіцонга назвемо праці: Ю Юзі [11], Янг Рухуай [9], Му Цюаньчжі [3; 4], Сюй Лія [18], Ян Лухуайя [19]. Перший китайський скрипковий концерт Фа-мажор, написаний ще у 1943-44 рр., хоч і представлений в кількох вищевказаних музикознавчих розвідках, а також в одному з останніх досліджень китайсько-американського вченого Юан-Юан Ванга [12], однак, з точки зору синтезу національних та європейських традицій в ракурсі

проблематики Схід-Захід, особливо в плані ролі особистості в художній творчості та уяві про “особистісний універсум як метод вивчення взаємодії Сходу-Заходу” (за О.Алкон) в музичному мистецтві наразі не розглядався. В останніх музикологічних роботах дослідників-сходознавців О.Алкон [1], Л.Казанцевої [2] піднімається проблематика типологізації міжкультурних взаємовідносин двостороннього плану: не лише розгляду під знаком орієнталізму як вектору західної культури до Сходу, а навпаки - в аспекті зустрічного руху – тобто, входження композиторів – представників східної культури (в даному випадку – китайської скрипкової музики Ма Сіцонга) до Заходу.

Мета статті полягає у визначенні тенденцій взаємовпливів між європейською та китайською скрипковими культурами на прикладі першого в Китаї Концерту для скрипки з оркестром F-dur Ма Сіцонга. Провідним завданням статті є введення в українське музикознавство нових підходів до проблеми Схід-Захід крізь призму аналітичного розгляду стилевих та драматургічно-композиційних особливостей першого китайського скрипкового концерту з локалізацією на національно-традиційних чинниках як первинних диспонуєчих векторах у концептуальному вирішенні даного жанру, який у Ма Сіцонга постає як концерт поемно-рапсодичного типу з яскравим лірико-патріотичним спрямуванням. Для досягнення поставленої мети застосовано методологію теоретичної структурно-семантичної аналітики та компаративіських підходів, які уможливають диференціацію китайського а європейського контентів для окреслення унікального “образу світу”, втіленого в першому китайському скрипковому концерті.

Виклад основного матеріалу. Звернення до жанру скрипкового концерту Ма Сіцонга було продиктоване не лише історичними культурними обставинами, адже у першій половині ХХ ст. китайська скрипкова музика щойно освоювала європейські жанри. Так, написаний у 1943-44 роках концерт для скрипки з оркестром був першим твором у відповідному жанрі. Маючи достатній досвід у композиторській¹ та виконавській концертній практиці – у репертуар

¹ До цього часу композитор написав низку концертних п'єс, дві скрипкові сонати, два струнні квартети і фортепіанне тріо, Квінтет, Рондо №1 та дві об'ємні сюїти для скрипки і фортепіано - “Тибетська сюїта” та “Внутрішня Монголія” зі знаменитою “Ностальгією”, а безпосередньо скрипковому концерту передувала Симфонія №1 1942 року.

Ма Сіцонга входили віртуозні європейські композиції, які він з великим успіхом виконував у численних великих концертних турне по цілому Китаю. Для нього був характерний широкий універсалізм по відношенню до репертуару, скрипаля приваблювала музика різних стилів, епох, національних шкіл: від бароко, класицизму, романтизму, імпресіонізму до сучасної музики¹. Фактично, він досконально володів європейським скрипковим репертуаром, рівно ж, отримавши класичну європейську освіту, не лише був фахово обізнаний у технологічно-стилевих особливостях композиторського письма минулих епох, але чутливо відгукувався на сучасні тенденції (так, одним з кумирів Ма Сіцонга був І.Стравінський). Проте, китайський композитор, який провів молоді роки у Франції, не асимілювався в європейську культуру, а навпаки, на базі національно-ментальних чинників вибудував власну оригінальну модель звукообразу світу, вносячи своєрідне слово у розвиток цього (і не лише) музичного жанру.

Концерт був написаний в розпал Другої Світової війни, при цьому попередньо Китай пережив японське вторгнення 1937 року, на яке композитор відгукнувся низкою хорів, пісень та кантат патріотичного спрямування. Три частини цього концерту вражають ясністю і оптимізмом, незвичайною натхненною ліричною барвою та активним подвижницьким тонутом. Опора ж на народні китайські пісні (окремі цитати) та вцілому яскравий національний колорит музичної мови надають цьому концертові певної смислової значимості не лише як першого китайського концерту для скрипки з оркестром, а як оригінального та неповторного художнього явища у історії розвитку жанру світового скрипкового мистецтва. Однак, важливими в даному контексті будуть не лише фрагментарно виявлені китайські цитати (в широкому комплексному розумінні музичної мови) чи типологічні риси західного академічного концерту, а рівні не стільки пропорцій чи співвідношень, як виявлення оригінальних нових вирішень, породжених даним

¹ Ма Сіцонг включав в 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, А. Дворжака, Е. Гріга, Б. Бартока. Вагоме місце в його репертуарі займали віртуозні скрипкові твори Паганіні, Венявського, Сарасате. Вибір скрипаля диктувався смаками тодішньої китайської публіки, найбільший інтерес у якої викликали ефектні і яскраві твори романтичного репертуару 16.

симбіозом.

Так, драматургічно-архітектонічна композиція **ПЕРШОЇ ЧАСТИНИ** Концерту має кілька фаз розвитку, які зовнішньо відтворюють обриси сонатного аллегро, характерного для жанру концерту¹. Вступна оркестрова **Інтродукція** Allegro moderato (1-75 тт) включає три розділи, базуючись на трьох тематичних утвореннях, які відіграватимуть яскраву роль у загальній драматургічній концепції. Перша тема – чотиритактова наспівна мелодія в ясному F-dur, що підкреслюється після початкової тоніки субдомінантовим нонакордом, надаючи відчуття бітональної невизначеності (IV9 - “b-d-f-a-c”) включає звуки тоніки. Таке балансування у субдомінантовій сфері з захопленням медіантового шостого ступеню створює враження нейтрального а-експресивного наспіву, мелодична природа якого є ангемітонною з фінальним закінченням пентатонного нахилу на звуках “f-d-c-a” . Ця невибаглива тема проводиться струнними з ремаркою dolce. Перша тема концерту заснована на мелодії пісні-поєми “Ніао Цзин Сюань” (鸟惊喧), в якій описується та вихваляється прекрасна земля Китаю². Очевидна пасторальність, підкреслена китайським композитором стає “базисним” образним ключем цього концерту. Після трикратного проведення “теми рідної емли”, автор на її інтонаціях застосовує доволі різкий модулюючий перехід через As-Ges-b-As до нового тематичного утворення: ріи Allegro, що проходить на *f*. Другим образним елементом є ритмізований мотив шістнадцятками з подальшим гальмуванням на внутрішньотактовій синкопі був взятий композитором з тієї ж пісні і

¹ Китайсько-американський вчений Yuan-Yuan Wang у своєму дисертаційному дослідженні “Ma Si-Cong’s Violin Concerto in F major: Western Traditions and Chinese Elements”, намагається довести застосування китайським композитором у першій частині концерту форми рітурнелю, як однієї з різновидів барокових концертних жанрів, основою якої є чергування оркестрових та сольних скрипкових проведень, що становлять, за його спостереженнями, шести-фазову конструкцію. Однак, при цьому є відчутним тяжіння і до закономірностей сонатної форми, звісно, суттєво модифікованої, що є характерним для музики ХХ ст.. Ймовірно, що композитор, прагнучи не стільки “копіювати” європейський взірець концертної сонатності, як, скориставшись певними його принципами, створити власну неповторну модель, співвідносну в більшій мірі з поемністю та соїтністю, однак, яка б виходила з засад національного мислення.

² Тут доречними будуть аналогії зі знаменитою “Пасторальною” симфонією № 6 Л. ван Бетговена, на користь чого свідчить і вибір головної тональності Ма Сіцонгом - F-dur.

відіграє функцію лейтмотиву. В оригінальній версії цей мотив належить до оркестрового вступу і з'являється лише на початку самої пісні з орнаментальними прикрасами. Саме на цьому мотиві Ма Сіцонг вводить 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 домінуючу зону C-dur). Зазначимо, що тут композитор відтворює гру народного китайського оркестру, а виклад бурдонним типом двоголосся у солуючої скрипки є імітацією основного виконавського прийому на двострунній автохтонній скрипці ерху. Однак, перед появою солуючої скрипки, важливим є ще одне мелодичне утворення - синкопована тема (20-34 тт.), яка поглинає в себе попередні елементи, завершуючись остінатним коливаннями акордів рівномірними вісімками, яке на крещендууючій динаміці підготовлює соло. Закінчуючи блискучим висхідним пасажем першу фазу, соло скрипки приводить на наступного розділу: побудований на мелодичних зворотах "теми рідної землі" оркестр веде невеликі мелодичні поспівки, в той час як солуюча скрипка, ніби підхоплюючи ідею остінатності, виконує акомпонуючі ламані тріольні арпеджіо, які знову закінчуються розв'язкою у гамоподібний, але тепер низхідний пасаж, а наступні тріолі ускладнюються октавними дублями окремих звуків. Після цієї акомпонуючої перегри, соліст знову переймає ведучу естафету, викладаючи *p* у третій октаві "змонтовану" з попередніх поспівок ліричну мелодію *tranquillo*. Композитор подає цю невелику 2-тактову поспівку у дуже цікавій варіативній формі, демонструючи щоразу нові орнаментальні та фактурні вирішення. При тому солуюча скрипка, то проводить мотив, то акомпонує, або творить власний орнаментальний фактурний пласт. Особливо цікавим є момент переключок з оркестром. Так, для концерту в цілому є властивий яскравий дух імпровізаційності, що виходить з національних джерел, адже в китайській культурі сольне віртуозне виконавство було поширене серед флейтистів та власне скрипалів. Також слід зазначити тематичне багатство та оперування мікро-темами, які створюють багатопланове музично-образне полотно, що надає творові певної епічності. Вже наявність чотирьох семантичних утворень-тем у Інтродукції засвідчують тяжіння композитора до розгорненої картинної поліобразності, яка превалюватиме впродовж усього твору, викликаючи калейдоскопічну змінність варіантно-варіаційних проведень двох Г.П., двох П.П., перемежованих не менш яскравими

та самостійними переходами.

Так, не менш насиченою новими темами є і **Експозиція** (88-141 тт.), Головна Партія якої - це 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 гучній динаміці кількаразово проводиться друга (шістнадцяткова) тема Вступу, після якої настає новий епізод. У тому ж D-dur (Темпо I) розгортається нова варіація з виразними октавними ходами (101-123 тт.). Застосування апподжіатур на великих відстанях імітує звучання на народних інструментах, коли приготівляючий звук береться на відстні щонайменше октви. Останній розділ Експозиції врешті досягає домінантову тональність C-dur, в якому проходить на Sostenuato чудова лірично-наспівна тема. Вона доручається солюючій скрипці, друге ж проведення теми проходить у оркестрі, в той час як соліст цікавими пасажами неначе імпровізує, прикрашаючи це ніжне кантабіле. Тут особливо примітні імітації солюючою скрипкою гри на народних китайських інструментах, зокрема, глісандуюча мелодична лінія, що твориться за допомогою гри одним пальцем, яка надає своєрідної неовторної ковзності та нової тембральної барви скрипковому амплуа. Ще однією індивідуальною особливістю композиторського почерку є модуляційні переходи теми (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, Sostenuato 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. При цьому варто зауважити, що Ма Сіцонг не дотримується ортодоксальності сонатного аллегро, 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 поемності¹, завдяки нанизуванню

¹ Ма Сіцонг є автором монументальних "Ксін'ян-рапсодії" для скрипки з симфонічним оркестром та "Тібет-поєми" для скрипки і фортепіано (яка трактується як сюїта, оскільки складається з тьох частин на відміну від переважно одночастинної форми поеми у європейській традиції).

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 варіаційними методами (теми практично не повторюються у первинному вигляді), що свідчить на користь застосування своєрідної лейтмотивної системи.

Розробка (Allegro, 142-240 тт.) починається рішучим провденням варіації шістнадцяткової 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 галерея образів сюїтного типу. 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, утвореною доволі оригінальними тональними переходами: *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 у *Ma Cіцонга* різноманітні пасажі і 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 проходить 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 більш складні і насичені імпровіаційні рулади солюючої скрипки. Динамічний вектор ущільнюється, адже крещендуючі фрази що два такти від *p* до *f* приводять врешті до рішучих акордів, які попереджують новий розділ – *ben rythmico* (195-202 тт) – подвижницький цілеспрямований марш, 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 *a-moll*, який згодом підтримуються делікатним шелестінням на тремоло струнних, в 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 і у Вступі). *Quasi Andantino* (223-231 тт.) – ще одна лірична кульмінація, в якій знову присутні дві динамічні хвилі наростання, після яких у *Tempo I* повертаються маршові гімнічні інтонації в оркестрі, на фоні яких солуюча скрипка продовжує імпровізацію на ламаних арпеджіо, приводячи музичний розвиток з *B-dur* у головну тональність концерту *F-dur*.

Заключний розділ I ч. Концерту має три традиційні фази – Репризу, сольну Каденцію і Коду, однак принцип розробковості, який ні на мить не полише *Ma Sicong* на де драматургічної відкритості форми вцілому. Так, у **Репризі** (241–335 тт) знову проводиться інваріант теми-*tranquillo* (241-253 тт), чим стираються фактичні грані між формою, адже якщо застосувати куплетно-варіаційний принцип, то це проведення можна б 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 шістнадцяткова пульсуюча тема на *ff*, яку викладає оркестр *tutti* (254-261 тт), після чого солуюча скрипка починає свою **Каденцію** (262-305 тт). Автор демонструє не лише технічну оснащеність, але і своєрідність творчого мислення. Так, після вступної перегри-арпеджіато, в якій поєднуються “зерна” ліричних тем з імпровізаційним розвитком (262-267 тт.), *Ma Sicong* неначе у сфокусованому вигляді проводить головні образно-тематичні ідеї твору. Це а) шістнадцяткова репетитивна тема подвійними нотами детаще (267–273 тт.) з наступним віртуозним варіантом (одночасне проведення теми і репетитивного тремоло); б) на широко розкладених акордах викладені інтонації маршу (274-280 тт.); в) окраса цілого твору – яскраві та вишукані пентатонного забарвлення арпеджіо (280-284 тт.) проходять під знаком *brillante* (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 знімається 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, взятої нижнім форшлагом-щипком, яку на *p* підхоплюють дерев'яні духові і струнні, проводячи виразну тему *Sostenuto cantabile* - другу П.П. Експозиції, де вона звучала у домінантовому C-dur, а тепер проводиться в тонічному F-dur, відкриваючи останній етап розвитку композиції.

Кода *Quasi Andantino* (306-335 тт) завершує першу частину концерту в піднесено-ліричному ключі, проводячи елементи наспівних тем твору у оркестрі в супроводі виразних та яскравих діалогічних фраз солюючої скрипки, які, 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 у 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. Ця давня поема присвячена трагічним подіям: в ній розповідається про легендарну принцесу Чжао Цзюнь, яка пронизана смутком, адже вона змушена залишити свій улюблений край, задля політичного шлюбу, переселяючись в далеку чужу країну. Хоча ця частина структурно простіша, порівняно з попередньою (друга частина написана у динамічній репризній тричастинній формі A-B-A1), вона демонструє композиторські принципи, визначені в сонатному аллегро: це 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 та нових виконавських прийомів.

І хоч риси імпресіоністичного письма спостерігалися вже у I ч. 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 переймає скрипка, проводячи її з орнаментальними прикрасами (29-34 тт). В основі ладової структури мелодії лежить наступна 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 енгармонічних замінів: 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 (тт. 56-89) містить чергування короткого мотиву в оркестрі і квазі-імпровізаційних пасажів у скрипки solo. Цікаво, що 4-звучний 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 настає новий епізод, де солуюча скрипка веде вишукану мелодію, природа якої пов'язана з типом імпровізаційного орнаментального висловлювання. Його характерною “перлинкою” стають синкопи, форшлаги та тріольні звороти (тріольна тема мала суттєве значення і у I частині). Кілька наступних фраз у сольній 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, при якому поєднуються і накладаються різні мотиви та тематичні блоки, які при цьому піддаються варіантно-варіаційним змінам. Зрештою, розробковість (переважно пов'язана у Ма Сіцонга з урізноманітненням фактурного викладу, що стосується віртуозних та імпровізаційних прийомів насамперед у партії солюючої скрипки) є однією з засадничих засад композиторського мислення.

Так, невеликий шістнадцятковий мікро-лейтмотив зазнає суттєвих змін, пронизуючи різні розділи форми. Хоча мотив з чотирьох 16-х нот виникає як супровід до мелодії, він є дуже значним музичним елементом у всьому розділі В. У тт. 79-88 цей висхідний 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 В до репризного А1, де мотив стає основою діалогу між оркестром та солюючою скрипкою, контрапунктично передаючись різним інструментам. А у 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 ж з кінця 86 таку, струнні відтворюють його восьмими нотами подібно до міді. У народній музиці різних країн, в тому і китайській часте повторення одного і того ж мотиву чи фактурного елемента супроводу "працює" на ідею остінато. Концерт Ма Сіцонга вкорінений у народній музиці, а використання багатьох специфічних технічних і стилістичних елементів народної музики становить базисну основу стилю композитора. Використання остінато спостерігається у виконавстві багатьох народних стилів, створюючи і забезпечуючи структурні рамки для імпровізації і розробки музичного матеріалу (наприклад, репетитивну техніку остінато активно застосовує І.Стравинський, Б.Барток).

Не менш цікавою в середньому Розділі В II частини Концерту є ладо-тональна структура. Тут спостерігається тонка гра між діатонікою (частіше - ангемітонікою), пентатонікою і хроматикою, при тому що пентатонні лади стають опорною моделлю для розгортання тонального плану, що не цілком сіввідносне з європейською гармонічною системою. Тому багато переходів і модуляцій у частині є раптовими і не передбачають очікуваних

тональних відносин. Хоча, у ключових моментах форми Ма Сіцонг дотримується принципів функційних співвідношень тональностей. Так, попереджуючи репризний Розділ А1, пропонуючи невеликий перехід у В-dur, який як Домінанта приготує тоніку головної тональності — Es-dur. Зазначимо, що у цій частині межі тональних змін доволі розмиті та нечіткі, адже пентатонізм не наділений жодним сильним тональним центром, оскільки кожен її звук може виконувати тонікальні значення, і Ма Сіцонг 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 з п'яти нот обраного ладу основної пентатонічної шкали f містить звуки f-g-a-c-d, від яких розбудовується система відхилень і модуляційних переходів, які Ма Сіцонг може застосовувати у тоніко-домінантових, субдомінантових, або ж як паралельно-змінних тональних 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, S F-dur є В-dur, який в свою чергу викликає власну S - Es-dur (основну тональність II частини), в розвитку якої відчутні нові пентатонні послідовності: E-b, F, G, B-b, C. Іноді такі складні ладо-тональні стосунки спостерігаються не лише у гармонічно-опорних басових лініях, але й у квазі-імпровізаційних мелодійних лініях насамперед солюючої скрипки.

Так, з 89 такту соло-флейта знову веде першу тему, яку змінює скрипка соло, однак зі своєю індивідуальною темою. В наступному витку розвитку скрипка і флейта чергуються своїми більш яскраво та пишно прикрашеними мелодіями А з 111 такту встановлюється первісна мажорна тональність Es-dur, яка проводить 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 такі явища доволі рідкісні. Так, закінчення II частини в c-moll (тт. 111-123) неначе отіняє ліричну розповідь про принцесу, яка змушена покинути рідну землю. Проте, звук “с” входить в основну пентатонічну шкалу, чим Ма Сіцонг підкреслює власне китайський сегмент у творенні нових ладо-тональних стосунків (при цьому доволі оперуючи мажорними чи мінорними нахилами у виборі тої чи іншої тональної опори). Адже дві основні мелодії частини мають

в основі пентатонну будову, яка прогресує не лише на мелодико-інтонаційному плані, але й загальна гармонічна структура також заснована на п'яти нотах, які можуть підкреслювати основні або другорядні тональності. Так 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. Дослідники вбачають у цій частині особливий вплив імпресіоністичних засад французької школи, зокрема, К.Дебюссі [12], який чи не найінтенсивніше виявив орієнтальні вподобання та продемонстрував витончене лао-гармонічне мислення. Однак, якщо для європейця це були пошуки нових і свіжих звучань, які він привносив з метою оновлення існуючих закономірностей, то Ма Сіцонг виходить з первинної природи національного китайського мислення. Так, саме II частина Концерту є яскравим зразком виникнення нового типу гармонічного розвитку, який диктує по-суті драматургічні та формотворчі засади. І хоча динамічна репризна тричастинність ненавчбно зовні зберігає ознаки тональних опор: A (Es-dur) / B (модулюючі зміни) / A1 (повернення Es-dur з несподіваним завершенням у c-moll - фактично шостому ступені головної тональності, яка одночасно належить до системи основного пентатонного центру цілого Концерту), та головним мірилом у цій частині все ж є пентатонізм. Так, Ю.Ванг порівнює техніку таких тональних співставлень з ранньою модальною музикою Ренесансу [12], 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. 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 масштаб п'яти нот два (і більше - навіть всі п'ять, порівняно з європейською тріадою) тональних центри можуть існувати одночасно. Наприклад, у цій частині використовуються 5 нот: 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.

ТРЕТЯ ЧАСТИНА Allegro giocoso — жвавий, активний фінал концерту проходить у формі рондо¹, яке автор щоразу трактує дуже оригінально. Так, у скрипковому концерті Ма Сіцонг обирає наступну конструкцію:

А-В-А1-С-А2-Каденція-С1-А3-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 (М1) та Мотив-2 (М-2). У рамках презентаційної частини структури кожна ідея містить два мотиви. М1- пульсуюча коливна на тремоло інтонація, яку проводять дерев'яні духові і М2 - фанфарний рух по тризвуку, викладений мідною групою. Ці два мотиви складають основу Рефрену (А), проте, можуть довільно використовуватися автором, особливо у варіаційних зонах. Так, *Розділ А* (тт.1-94) - початок Фіналу Концерту - досить незвичний, оскільки Рефрен не представлений в основній тональності, а музичний розвиток починається в субдомінаті - В-dur, локалізуючи увагу слухача на нетипове бачення тонального плану. Продовження розвитку засноване на ритмічних фігурах кожного мотиву. У 22-му такті каденція викладається в основній тональності, після чого вступає сольна скрипка (тт.29-45), яка проводить переважно Мотив 1, репрезентуючи варіанти його мелодичної якості, натомість Мотив 2 дещо прихований в партії скрипки, зустрічається у відгомонах оркестру, що супроводжує соліста. Друга частина Розділу А1 (тт 45-62) представлена в ідентичній структурі попередній сольній скрипковій секції. Однак продовження розширюється модуляцією сольної скрипки до домінуючої тональності - С-dur. У цьому короткому Розділі основна ідея використовується як модифікація М-1, але в мажорній формі, закріплюючись 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 М-2. Другий елемент цього

¹ Необхідно зазначити, що форма і жанр Рондо були однією з улюблених форм композитора, а його чотири скрипкові Рондо є яскравими розгорненими віртуозно-концертними композиціями.

серединного розділу (86-95 тт) починається з відходу від тоніки та зануренню в зону посиленних 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 тридцятидругих з пунктирною шістнадцятою стає частиною тематичної ідентичності цього розділу. Оркестровка Розділу В характеризується більш інтенсивним вживанням сольюючих дерев'яних та мідних духових інструментів та значно витонченішою оркестровою фактурою. Тематичний матеріал розділу В вводиться гобоєм (який надає новій тембральній барви), якому сольна скрипка відповідає тією ж темою. Музичний діалог продовжують сольюючі флейта та скрипка. Згодом соліс продовжує виклад пасажів на інтонаційних елементах, духові інструменти грають більш структурно важливий мелодичний матеріал (фрагменти тематичних елементів розділу В в поєднанні з тридцятьдругими нотами і пунктирним ритмом шістнадцятки). Прозора фактура підкреслюється у дуєті солістів, який супроводжуються лише фаготом, тромбоном, скрипками і віолончелями. Хоча Ма Сіцонг обрав крапкований ритмічний образ, цей розділ наділений кантиленною плинністю. Тут з'являються елементи тематичного матеріалу з першої частини Концерту (1 тема Вступу), який пізніше переймає гобой.

Розділ А1 (148-171 тт) зосереджує увагу сольної скрипки на перетворенні знайомих мотивів розділу А в основній тональності. Тут автор використовує міні-каденцію (166-170 такти), яка пов'язує Розділ А1 з Розділом С, а тональний характер цього короткого уривку нагадує про пентатонічний матеріал, який Ма Сіцонг використовує у другому Розділі В. Пентатонічні ноти В-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 пентатонічним матеріалом з попереднього пасажу. Окрім того, розділ С також відображає багато характеристик ліричного розділу В. Пісенний

тематичний матеріал виражається через сольні проведення різними інструментами. Мелодія проходить по чергово між соло скрипки, флейти та кларнету. Ма Сіцонг поступово спрощує фактуру, зменшуючи інструментальне навантаження. Сольна скрипка, флейта та кларнет 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 під кінець розділу, перш ніж перейти до нового тонального центру - fis-moll. Рушійною силою цього розділу стає фрагмент, побудований на M-1, а тридцятьдругі ноти відіграють контрастну роль у ліричному тематичному матеріалі Розділу С. Енергетичний M-1 слугує нагадуванням про початок III частини.

Розділ А 2 (229-299 тт) побудований на видозміненому Рефрені, у якому спостерігаємо багато цікавих особливостей. Насамперед - це ущільнення гармонічних змін (у 229-260 тт. структура фрази заснована на гармонічному прогресуванні, яке триває впродовж чотирьох проведень, і 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 розширеніші, порівняно з попередніми). Також існують яскраві зв'язки між тематичним матеріалом цього розділу з попередніми. Це фрагменти першої вступної теми частини (254-259 тт), які також виникають аналогії з темою гобоя у 264-266 тт. тощо. Матеріал каденції скрипки також побудований на попередніх мотивах, таким чином відбувається модифікація Рефрену. **Розділ С1** (299-325 тт) повертає інваріантний розділ С, хоч у традиційній формі рондо частіше вдруге повертається матеріал першого куплету (Розділ В). Однак, композитор вирішує у цьому епізоді використати варіант Розділу С. Гобой і сольна скрипка по чергово викладають ліричну мелодію, обігруючи її переважно в пентатонних нахилах.

Розділ А 3 (325-399 тт) завершує яскравий, колоритний Фінал Концерту. У ньому проходять окремі елементи з цілого концерту, хоч провідними все ж залишаються моторно-активний M-1 та фанфарно-гімнічний M-2. Постійно нарощуючи динаміку і темп (piu allegro від 336 такту, presto від 376 такту) композитор завершує цілість епічною величавою Кодою, підкреслюючи оптимістичний

характер цього Скрипкового концерту.

Висновки. Отже, у цьому творі спостерігаємо органічне взаємопроникнення національних китайських та європейських традицій, симбіоз яких творить небувале та дуже цікаве музичне полотно. Опора та головні ідейно-образні акценти були зроблені Ма Сіцонгом на базі матеріалу народних китайських пісень та інших елементів автентичного походження. Працюючи в добре відомому та розвинутому уже впродовж кількох століть жанрі академічної музики - інструментального концерту¹, авторові вдалося поєднати природу китайської народної музики з європейськими принципами, які, проте, підлягли значній модифікації під впливом національної музичної культури, адже автентична китайська традиція має відмінні принципи музичного мислення від західної культури. Тому музичний аналіз творчості Ма Сіцонга вимагає розгляду з унікальної точки зору, яка б враховувала і була спрямована на два рівнозначні парадигматичні вектори, що репрезентують усвідомлення як китайських, так і західних методик, а також визначення рівня їх вазпропорційних співвідношень, що уможливить більш збалансоване розуміння цієї композиції в цілому. Загальна ідейно-образна концепція твору спрямована на активну життєствердну позицію, перегукуючись з багатьма творами автора, в яких милування рідним краєм та вияв любові до нього ставить провідну лінію композиторської творчості. Це особливо відчутно в низці програмних сюїт та поем, присвячених оспівуванню окремих локальних геокультурних регіонів Китаю, першочерговими у відображенні яких стане інтенсивний пейзажно-пасторальний колорит (що у великій мірі зближає Ма Сіцонга з імпресіонізмом, насамперед французьким і тенденційно демонструє тяжіння композитора до принципів імпресіоністичного звукопису К.Дебюссі та М.Равеля [5; 6; 8]). Лірично-пісенне начало виявляється у багатій гамі колористики розмаїтих жанрових різновидів (для Ма Сіцонга притаманний тип об'єктивної лірики, позбавленої важких пізньоромантичних гіпертрофій, а радше, наближається до неоромантичних взірців в поєднанні з характерними для ХХ ст.

¹ Беззаперечний вплив, особливо віртуозного європейського романтичного концерту, зокрема, у аналогіях з П.Чайковським, Й.Брамсом, А.Дворжаком та ін. не залишає жодних сумнівів у доскональному володінні Ма Сіцонгом широкомасштабною перспективою музичних рефлексій, в тім і у виконавській манері, взірцем якої був для композитора Ф.Крейслер [3, с.91].

неофольклорними тенденціями, наближених до І.Стравинського та Б.Бартока [12]). При цьому автор не оминає ритмічно активних, танцювальних (знову ж таки взорованих на народному матеріалі) та моторних елементів, що 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 виявляє значно ширше коло стилевих пріоритетів розлогої часової перспективи, хоч найбільш примітною ознакою цього твору є яскравий симбіоз національного музичного мислення з усталеними жанрами і формами світової академічної культури. Неповторна ж унікальність Концерту для скрипки з оркестром Ма Сіцонга дозволяє констатувати факт появи нового явища в світовій музиці - національного китайського скрикового концерту.

Література

1. Алкон Е. М. Музыкальное мышление Востока и Запада, континуальное и дискретное: автореф. дисс. ... доктора искусств.: 17.00.02. СПб., 2002. 45 с.
2. 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.
3. Му Цюаньжи. Становление и развитие скрипичного искусства в Китае: образование, исполнительство, национальный репертуар. Диссерт. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Специальность 17.00.02. Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория им.М.Глинки, 2018. 207 с.
4. Му Цюаньжи. Формирование национального скрипичного репертуара в китайской музыке 1920-60-х годов. *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2017. No3 (45). С. 59-63.
5. Chen Xia. Ma Si-Cong. Guangzhou: Guang Dong People's Press, 2006. 75 p.
6. Cheng, Shen. The Characteristics of Violin Arts Developed in China. *Asian Social Science* Vol. 5 No.12 (January 2009). P. 113–116.
7. 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.
8. Liang Maochun. Violinist of the First Generation As Well As Composer: Ma Sicong. *Music of the XX Century in China, 169–74*. Beijing: China Economic Publishing House, 2001. P. 108
9. Yang Ruhuai. Research on Ma Sicong's Violin Compositions I-II. *Journal of the Central Conservatory of Music*. 1993. P. 32–39

10. Ye Yonglie. 馬思聰傳 [Sicong Ma]. Hong Kong: South China Press, 1988. 210 p.
11. Yu Yuzi. Ma Sicong, Forerunner of Chinese Violin Music. *Journal of the Xinghai Conservatory of Music* 1. 1989. P. 27-35.
12. Yuan-Yuan Wang. Ma Si-Cong's Violin Concerto in F major: Western Tradition and Chinese Elements. USA: Indiana University, 2015. 61 p.
13. Stock Jonathan P. J. Ma Sicong. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49315>
14. Su Xia. The music of Ma Sicong. *Journals of the Central Conservatory of Music, 1980-1989*: 22. P. 109.
15. Xiang Yansheng. Ma Sicong's Place and Contribution in Modern Chinese Music History. *Musicology in China*. 1 (1994). P. 65–69
16. 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 Сицуну. *Всесвітня бібліотека*. 2013. No 28. С. 125-126.
17. 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.
18. 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 Сицуну. Магістерська дисертація. Педагогічний університет Цзянсі. Наньчан: 2006. 70 с.
19. 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 композицій скрипкових творів Ма Сицуну. *Науковий вісник Центральної консерваторії*. 1993. No 3. С. 63-69.

References

1. Alkon, E. (2002). *Muzykal'noe myshlenie Vostoka i Zapada, kontinual'noe i diskretnoe: avtoref. diss. ... doktora iskusstv.*: 17.00.02. SPb., 2002. 45 s. [in Russian].
2. Kazanczeva, L. (1995). "Kompozitorskoe Ya" v svete problemy vzaimodejstviya kultur Vostoka i Zapada: metodologicheskij aspekt. *Kultura Dalnego Vostoka Rossii i stran ATR: Vostok-Zapad*. Vladivostok. Vy'p. 2. S. 271—274. [in Russian].
3. Mu, Czyuanchzhi (2018). Stanovlenie i razvitie skripichnogo iskusstva v Kitae: obrazovanie, ispolnitel'stvo, naczional'ny'j repertuar: dissert. na soiskanie uchenoj stepeni kandidata isskustvovedeniya: 17.00.02. Nizhnij Novgorod: Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M. Glinki. 207 s. [in Russian].
4. Mu, Czyuanchzhi (2017). Formirovanie naczional'nogo skripichnogo repertuara v kitajskoj muzyke 1920-60-kh godov. *Aktual'ny'e problemy vy'sshego muzykal'nogo obrazovaniya*. No3 (45). S. 59-63. [in Russian].
5. Chen, Xia. (2006). *Ma Si-Cong*. Guangzhou: Guang Dong People's Press. 75 p. [in English].

6. Cheng, Shen (2009). The Characteristics of Violin Arts Developed in China. *Asian Social Science*. Vol.5 No.12 (January 2009). P. 113–116. [in English].
7. Li, Liangqing (2012). *Biographies & Notes: Chinese Music 20th century & Beyond*, trans. Ling Yuan, Singapore: Foreign Language Teaching and Research Publishing and Cengage Learning Asia. 470 p. [in English].
8. Liang, Maochun (2001). Violinist of the First Generation As Well As Composer: Ma Sicong. *Music of the XX Century in China, 169–74*. Beijing: China Economic Publishing House. P.108. [in English].
9. Yang, Ruhuai (1993). Research on Ma Sicong's Violin Compositions I-II. *Journal of the Central Conservatory of Music* 3:52. P. 32–39. [in English].
10. Ye, Yonglie (1998). 馬思聰傳 [Sicong Ma]. Hong Kong: South China Press. 210 p. [in English].
11. Yu, Yuzi (1989). Ma Sicong, Forerunner of Chinese Violin Music. *Journal of the Xinghai Conservatory of Music* 1. P. 27-35. [in English].
12. Yuan-Yuan, Wang (2015). Ma Si-Cong's Violin Concerto in F major: Western Tradition and Chinese Elements. USA, Indiana University. 61 p. [in English].
13. Stock, Jonathan P.J. Ma Sicong. Grove Music Online. Oxford Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49315>. [in English].
14. Su, Xia (1989). The music of Ma Sicong. *Journals of the Central Conservatory of Music, 1980-1989*: 22. P. 109. [in English].
15. Xiang, Yansheng (1994). Ma Sicong's Place and Contribution in Modern Chinese Music History. *Musicology in China* 1. P. 65–69. [in English].
16. Ma, Fen (2013). Jyttya i tvorchist Ma Sitsynga. *Vsesvitnya biblioteka*. No 28. S. 125-126. [in Chinese].
17. Chen, Sia (2006). Ma Sytsun. *Huandun: Narodne vydavnytstvo Huanduna*. 128 s. [in Chinese].
18. Siui, Liia (2006). Doslidzhennia muzychnykh tvoriv i skrypkovoho mystetstva Ma Sitsuna. *Mahisterska dysertatsiia*. Pedahohichniyi universytet Tsziansi. Nanchan: 70 s. [in Chinese].
19. Yan, Lukhuai (1993). Doslidzhennia kompozytsii skrypkovykh tvoriv Ma Sytsuna. *Naukovi visnyk Tsentralnoi konservatorii*. No3. S. 63-69. [in Chinese]

Li Yan Long – Postgraduate Student, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine). E-mail: 807405113@qq.com
ORCID 0000-0001-6479-061X

First Chinese concerto for violin and orchestra Ma Sicong as an example of synthesis of the European and national style paradigm

Turning of Ma Sicong to the concerto genre was not determined exclusively by the historical cultural circumstances, because in the first half of the 20th century the Chinese violin music only started to master the

European genres. Thus, the violin and orchestra concerto written in 1943-1944 became the first Chinese work in this genre. Ma Sicong created an exceptionally interesting and remarkable canvas that combined seamlessly the Chinese national thematic nature and principles of the European violin concerto, classical genre paradigmatics aligned with the new mental conditions of creation.

Using the wealth of the style parameters and the genre varieties of the wide temporal perspective, the composer represents an authentic vision of the solo violin concerto proper as an expression of the distinctive Chinese culture which has been shown essentially on the intonational-melodic, tonal-harmonic levels, manifested in the sphere of the form creation. The concerto concept solved in the neoromantic key gravitates toward the type of the lyrical-patriotic poem about the beauty of the homeland.

Thus, the most innovative for the concerto genre became the means of the form creation that originate from the nature of the Chinese music (alternation of the concentrated brief tunes that to some extent play the role of the leitmotifs with more spatial melodic sections), that render the dramaturgic model a suite-poem type; using compositional and performing principles of the Chinese folk orchestras and solo performance on the bowed string instruments (enhance improvisational opening, specific performing techniques – typical flageolets, sliding play with one finger, traditional bourdon two-part texture, typical for the folk violin erhu, etc.). Especially innovatory is the harmonic language of the concerto (whose characteristic feature is the refined play between anhemitonics, pentatonics and chromatics) that gives not only a specific flair, but produces also an essential effect on the general tonal plan of the whole demonstrating the new modal-tonal relationships. Ma Sicong, preserving in the ternary construction of the concerto for violin and orchestra the features and certain typological European principles of this genre fills it up not only with the new content, but tries to give a new meaning to the basic form creating principles from the standpoint of the Chinese music mentality.

Key words: *Chinese violin music, violin concerto, Ma Sicong, national traditions, European influences, style synthesis.*

Стаття поступила до редакції 11.09.2019, прийнята до друку 11.10.2019.