

СЮІТА «ПІСНЯ ГІРСЬКИХ ЛІСІВ» МА СІКОНГА В СИМФОНІЧНІЙ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРА

Сюй Шанмін,

аспірант другого року навчання,
кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування
Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка
ORCID ID: 0000-0003-1188-7068

У статті аналізується симфонічна сюїта «Пісня гірських лісів» знаного китайського композитора і скрипаля ХХ століття Ма Сіконга (*Ma Sicong; Ma Sitzon*) (1912–1987); відзначено жанрове розмаїття його симфонічної творчості, яка містить дві симфонії, ряд програмних сюїт, поеми, увертюри, перші зразки у Піднебесній концертів для скрипки і для двох скрипок, фортепіанний та віолончельний концерти з оркестром та ін.; констатовано наявність у симфонічній сюїті «Пісня гірських лісів» характерних рис творчого методу та композиторського письма мистця. Констатовано, що означений твір мав важливе значення як у його творчому доробку, так і в еволюційному розвитку китайського симфонізму в минулому столітті та жанру симфонічної сюїти зокрема. Ма Сіконг належить до когорти китайських композиторів, чиє мистецьке формування та становлення творчої індивідуальності відбувалися під час значних історичних, політичних, економічних і соціокультурних зрушень у Китаї, на полікультурному перехресті східних традицій та західних впливів. Підкреслено, що сюїта «Пісня гірських лісів», написана в 1953–1954 рр., є яскравим взірцем симфонічного письма та композиторського почерку Ма Сіконга, його стильових орієнтирів і музично-виражальних засобів. Акцентовано, що у п'яти частинах сюїти («Поклик гір і лісів», «Над горами», «Любовна пісня», «Танець» і «Ніч») спостерігаються алузії до симфонічної творчості французьких композиторів-імпресіоністів К. Дебюссі та М. Равеля. Аналізована сюїта отримала назву «Китайська симфонічна сюїта», вона з'явилася під безпосередніми враженнями від споглядання гір і лісів району Юньнань. Підкреслюється, що її тематизм навіяний народними пісенно-танцювальними джерелами. Відзначено, що композитор у зображенні образів природи тяжів до сонорно-тембрального мислення крізь призму оригінальних національно-автентичних засобів китайського імпресіонізму в музиці. Вказано, що композиторська техніка Ма Сіконга з майстерною комбінаторикою тематизму наближена до неофольклоризму і фовізму.

Ключові слова: китайське музичне мистецтво, Ма Сіконг, симфонічна творчість, сюїта «Пісня гірських лісів», стильові особливості, музично-виражальні засоби.

Xu Shangming. Ma Sicong's suite "Song of the Mountain Forests" in the composer's symphonic creativity

The article analyzes the symphonic suite "Song of the Mountain Forests" by the famous Chinese composer and violinist of the 20th century Ma Sicong (*Ma Sicong; Ma Sitzon*) (1912–1987); the genre diversity of his symphonic work is noted, which includes two symphonies, a number of program suites, poems, overtures, the first examples in the China concertos for violin and two violins, piano and cello concertos with orchestra etc.; the presence of characteristic features of the artist's creative method and compositional writing in the symphonic suite "Song of the Mountain Forests" was ascertained. It has been underlined that this work was of great importance both in his creative development and in the evolutionary development of Chinese symphony in the last century and the genre of the symphonic suite in particular. Ma Sicong belongs to the cohort of Chinese composers whose artistic formation and development of creative individuality took place during significant historical, political, economic and socio-cultural shifts in China, at the multicultural intersection of Eastern traditions and Western influences. The suite "Song of the Mountain Forests" was written in 1953–1954. It is emphasized that it's a vivid example of Ma Sicong's symphonic writing and compositional handwriting, his stylistic guidelines and musical expressive means. It is emphasized that in the five parts of the suite ("Call of the Mountain Forest", "Over the Mountains", "Love Song", "Dance" and "Night") there are allusions to the symphonic creativity of the French impressionist composers C. Debussy and M. Ravel. The analyzed suite was named "Chinese Symphonic Suite". It appeared under direct impressions of the contemplation of the mountains and forests of the Yunnan region. It is emphasized that its themes were inspired by folk song and dance sources. It is noted that the composer depicting images of nature gravitated to sonorous-timbral thinking through the prism of original nationally authentic means of Chinese impressionism in music. It is indicated that Ma Sicong's compositional technique, with a masterful combinatorics of themes, is close to neo-folklorism and Fauvism.

Key words: Chinese musical art, Ma Sicong, symphonic creativity, suite «Song of the Mountain Forests», stylistic features, musical and expressive means.

Вступ. Помітне місце в жанровій панорамі китайської симфонічної музики ХХ ст. належить двом симфоніям, програмним сюїтам, поемам, увертюрам та інструментальним концертам композитора Ма Сіконга (*Ma Sicong; Ma Sitzon*) (1912–1987). У симфонічному доробку мистця виділяється сюїта «Пісня гірських лісів» [6; 7], яка яскраво демонструє його творчий метод і постає яскравим взірцем утілення характерних прикмет композиторського письма.

Матеріали та методи. У процесі аналізу симфонічного полотна Ма Сіконга у пропонованій статті використано комплекс методологічних підходів, серед яких пріоритетними стали аналітичний, теоретичний, музикознавчий, герменевтичний, компаративний, індуктивний, дедуктивний та інші методи.

Серед дослідників, які аналізували творчість означеного композитора Піднебесної, у тому числі його симфонічний доробок, слід назвати Ш. Мелвіна

(*Sh. Melvin*) [5], М. Германа (*M. Herman*) [4], Лі Яньлуна [3], Ян Цзюня [2], Дун Ліньцзяна [1] та ін.

Результати дослідження. Жанр симфонічної сюїти як невід'ємної складової жанрової палітри європейського симфонізму має усталені традиції, вироблені численною плеядою композиторів різних шкіл і генерацій. Зазвичай оркестрова інструментальна сюїта є багаточастинною композицією, яка має доволі широкий спектр жанрових різновидів і форм. Подекуди симфонічні сюїти взорувалися на симфонії, їхні форми та композиційні рішення. Яскравими взірцями жанру симфонічної сюїти виступають «Карнавал тварин» (*La Carnaval des animaux*) (1886) і «Алжирська сюїта» (*Suite algérienne*) (1880) Каміля Сен-Санса (*Camille Saint-Saëns*) (1835–1921), «Леммінкайлен-сюїта» (*Lemminkisarja*) (1895) Яна Сібеліуса (*Jean Sibelius*) (1865–1957), семичастинна сюїта «Планети» (*The Planets*) (1914–1916) Густава Голста (*Gustav Holst*) (1874–1934) та ін.

У XIX ст. популярності набули аранжування оперних чи балетних номерів та їх об'єднання в окремі симфонічні твори. Їх прикладом виступають дві сюїти – «Пер Гюнт» (*Peer Gynt*) (1888; 1891) Едварда Гріга (*Edvard Grieg*) (1843–1907) та «Весна в Аппалачах» (*Appalachian Spring*) (1943–1944) Аарона Копленда (*Aaron Copland*) (1900–1990). У XX ст. з'явилася велика кількість фольклорно-жанрових сюїт, на зразок картин-замальовок із життя того чи іншого народу. Значну популярність цей жанр отримав в українській, угорській, румунській і багатьох інших музичних культурах.

Загалом китайська оркестрова музика виділяється оригінальністю та неповторністю, своєрідними формами та формотворчими засобами. Успішні намагання поєднати західні досягнення зі східними традиціями у площині китайського симфонізму XX ст. не лише увінчалися появою численних композицій, але й завдяки своїм художнім вартостям отримали визнання далеко за межами країни.

У XX ст. жанр симфонічної сюїти викликав велике зацікавлення серед китайських композиторів. Сюїтний спосіб мислення можна розглядати як одну з притаманних рис «музичного менталітету» Піднебесної, зокрема в національній академічній та народно-інструментальній традиції. До таких творів належить одна з перших оркестрових сюїт Ма Сіконга «Пісня гірських лісів».

Ця розгорнена п'ятичастинна композиція була створена в 1953–1954 рр. тоді вже уславленим і визнаним композитором. Перед створенням «Пісні гірських лісів» Ма Сіконг «апробував» власне симфонічне письмо в шестичастинному симфонічному полотні «Сюїта Радості (Радісна увертюра)», у якому яскраво представлений колоритний національний сегмент. Як зазначив китайський дослідник Дун Ліньцян у статті «Порівняння сюїти «Пісня гірських лісів» та «Радісної увертюри» Ма Сіконга», ці твори суттєво різняться між собою. І хоча Дун Ліньцян вживає термін «увертюра» щодо «Сюїти Радості (Радісної увертюри)», проте слушно зазначає, що «Пісня гірських лісів» та «Радісна увертюра» Ма Сіконга не тільки схожі в способах

оркестрування, але й мають відмінні риси, пов'язані з відмінностями в застосуванні мелодичного матеріалу, співвідношенні вертикальної гармонічної структури, розташуванні інтервалів, використанні струнних інструментів, крайніх тонів дерев'яних духових інструментів та ін.: «Існують очевидні відмінності в стилі, і ця відмінність стає більш чіткою та помітною під впливом оркестрового методу композитора» [1].

В основі твору «Пісня гірських лісів», як і багатьох інших композицій Ма Сіконга, – тематичний матеріал, заснований на народних піснях гірських районів Юньнань. Композитор писав твір під враженнями від краси природи рідного краю, його гір і лісів, здійснивши мандрівки провінціями Китаю, збираючи народні пісні та танці, записуючи їх та творчо опрацьовуючи.

Досвід жанру сюїти Ма Сіконг уже апробував у скрипковій музиці, написавши сюїту для скрипки і фортепіано «Внутрішня Монголія» (*Inner Mongolia Suite*) (1937). У грудні 1938 р. композитор був учасником експедиції по річці Донг, а також по Тибету. Так з'явилася «Тибет-поема» (*Tibet Tone Poem*) сюїтного типу та музика до кінофільму про Тибет «Дослідження Тибету» (*An Exploration of Tibet*).

У 1950-х роках творчість мистця характеризувалась інтенсивним використанням фольклору, навітьим подорожами по регіонах Тибету і Синдзянь. Цитатний методу опрацювання фольклорного матеріалу та способи інтерпретації автентичних джерел Ма Сіконга викликали асоціації з методами Моріса Равеля (*Maurice Ravel*) (1875–1937) і Бели Бартока (*Bartók Béla*) (1881–1945), а тонкощі пейзажного звукопису Ма Сіконг почерпнув з творчості французького композитора-імпресіоніста Клода Дебюссі (*Claude Debussy*) (1862–1918), яку ґрунтовно вивчав під час перебування у Франції. Крім того, значний вплив на китайського композитора мали символістичні поезії французького поета-символіста Поля Верлена (*Paul Verlaine*) (1844–1896).

Симфонічна сюїта «Пісня гірських лісів», яка отримала ще іншу назву – «Китайська симфонічна сюїта», складається з п'яти частин: I ч. «Поклик гір і лісів», II ч. «Над горами», III ч. «Любовна пісня», IV ч. «Танець», V ч. «Ніч». Її тематизм походить із народних пісенно-танцювальних джерел.

Перша частина сюїти «Поклик гір і лісів» (*Call of the Mountain Forest Andante h-moll*) написана в тричастинній формі, хоч моделюється як єдина трилогія. Головною темою першої частини стала лірична мелодія у партії гобоя, яка покликана описати красу гір і лісів. Гобойні награвання підтримуються хоралом валторн, що створюють своєрідний фон із підголоском низьких фаготів (ц. 9–11). У плетиво голосів додаються два дуети валторн, що проводять свої невеликі мелодичні побудови почергово октавою нижче (ц. 12). Загалом враження хисткої, тремтливої фактури досягається за допомогою духових аерофонів, нерегулярної змінної метрики (5/4, 3/4, 4/4) та накладань мелодичних ліній і затримань. Це створює враження первозданної природи лісу. На звивистих лініях низьких струнних долинає віддалений поклик валторн – синкоповані пов-

торені звуки в октаву, які стають основою наступної теми жалібного характеру з підкресленою низхідною тиратою у духових, на зразок «теми гірських привидів» (ц. 20), яка переростає у «тему скарги» на коливаннях низхідних ходів у струнних, сповнених арпеджіо, що «розгойдуються» у подвоєній тридольності в розмірі 6/4. Хроматичні ковзання, невизначеність гармонічних устоїв, гра почергових ходів на інтервали малої та великої секунд, підкреслена сповзаюча остінатність альтів та віолончелей з контрабасами відтіняють тему ліричного характеру, на зразок колискової, у партії скрипок.

Ці три тематичні утворення – тема поклику, тема «зажурених привидів» (жалібна хода-марш) та сумна лірична тема в партії скрипок стають основою квазіваріантного розвитку. Після експозиції цих тем композитор імпровізаційно розвиває їх фаза за фазою, поступово розширюючи звуковий простір, доводячи тему-скаргу до високого ступеня напруги й розпачу. У ц. 40 Ма Сіконг майже дублює дебюсівські «розгойдані» октави, які нагадують картини нічного моря чи місячну ніч з опери «Пеллеас і Мелізанда» (*Pelléas and Mélisande*) (1901) К. Дебюссі.

Досягаючи драматичного *fff* у «темі-стогоні», з'являється жалібний марш на гучній динаміці *tutti*, як драматична кульмінація. Першу частину сюїти композитор завершує невеликою післямовою – квазірепризою з 13 тактів, у якій появляється початкова тема награвання, яку тепер проводить не гобой, а флейта (що сприймається як аллюзія на народну китайську бамбукову флейту) на *pp*. Тобто акустично автор віддаляє тему, надаючи їй ще більшої просторовості, адже хорал валторн тепер підтримують віолончелі з контрабасами в низькому регістрі, а підголосок фагота – відлуння флейт немов розчиняється вдалині.

Варто зазначити, що, залишаючись у головній тональності *h-moll*, композитор тонко розбудовує тембральною пейзажною колористикою звукове полотно, додаючи до загальної картини гармонічну та метро-ритмічну хисткість. Так, в останньому репризному розділі композитор змінює дводольний і тридольний розміри в такій послідовності: 2-3-3-2-2-3-2-3-2-3-3-3. Характерними деталями стають виразні хроматизовані низхідні тирати в жалібному марші, награвання у ліричній темі, як коливання хвиль – особливо відчутні ангеїтонні великосекундові ходи, що створюють відчуття пентатонних послідовностей як характерних ладових утворень китайської музики.

Друга частина «Над горами» (*Over the Mountains Allegro*) – це маршоподібне скерцо. Його жвавий ритм і барвиста оркестровка зображають сцену переходу гірською стежкою. Ця частина має кілька розділів: початковий розділ А в тональності *A-dur*, який можна сприймати як головну партію, сповнений моторики й життєрадісності. На фоні рівномірних стакатних нот восьмими тривалостями звучать невеликі однотактові поспівки, немов уривки пісень селян, які передаються від одного інструмента до іншого: перша фаза – гобой із фаготом, друга фаза – скрипка, якій вторить віолончель із контрабасом). У розділі В, на зразок перехідного

епізоду (сполучної партії), флейта-пікколо проводить тему-награвання, що нагадує маріонетковий веселий марш, після якого в оркестрі починається нова фаза розвитку С, на кшталт нетипової побічної партії. Це повнозвучний енергійний марш, тему якого проводять струнні з підкріпленням фанфарних інтонацій у міді, а домінантове співвідношення тональностей (*A-dur* – *E-dur*) викликають асоціації до сонатної форми.

У наступному контрастному епізоді повертається початкова тема гобойних награвань, але у варіантному викладі. На фоні утриманих репетитивних нот восьмими тривалостями у партії флейти в заповільненому темпі проводяться елементи головної партії, з відсутніми відповідями-підголосками, натомість на її інтонаціях виникає розгорнена мелодична лінія, яку проводять спочатку флейти з кларнетами, а потім скрипки з флейтами. Побудова цього розділу позначена розробковістю, вона містить тонкі видозміни теми, колоритні трелі – фігуративні вставки, що «вклинюються» у проведення теми, нагадують щебетання птахів. У розробковому форматі вирішений наступний епізод, побудований на марші побічної партії.

Тональні коливання між *A-dur* та *E-dur* приводять до нової тональності *C-dur*, у якій розігрується маршово-фанфарна сценка, де головними «дійовими особами» стають тембри труб та валторн. Цей розділ можна сприймати як епізод у розробці, а жвава скоромовка, миттєві зміни невеликих тематичних утворень, наче в калейдоскопі, які, часто змінюючись, зображають картину побуту горян – перемовини, діалоги, скоромовку, суперечки тощо. На тлі колоритно-блискітливого симфонічного письма композитор застосовує різноманітні комічні ефекти: «спотикання з форшлагами» кроків у валторн, «бурмотіння» фаготів, посвисти у флейт та ін. Ця світла, немов залита сонцем, сценка з народного життя знову змінюється маршем. Реприза починається з маршової побічної партії в основній тональності *A-dur*. Вона є дзеркальною, адже після проведення побічної партії, підкріпленої литаврами й фанфарами, немов у зворотному порядку проходять елементи сполучної партії, завершуючи частину головною темою, яка виникла на початку з тиші і знову в ній розчинилася.

Третя частина «Любовна пісня» (*Love Song Andante*) – це одна з кращих сторінок лірики Ма Сіконга, яка викликає асоціації з пейзажистикою найвитонченішого колориту та вишуканим перетворенням у мистецько-поетичній формі високохудожніх явищ шовкового живопису («школа шовку і вітру») чи поезії гір та річок. Ведення ліричної теми в партії віолончелі відповідає опису шовкових середньовічних сувоїв, приміром, знакових картин-пісень засновника китайського малярства і поета Гу Кай-Чжи (344–406), лірика яких пронизана м'якою і делікатною поетичністю. Ма Сіконг, який захоплювався давньою поезією та живописом, що в духовно-ментальному розумінні сприймаються китайцями як нероздільні види мистецтв, очевидно, втілює символічний образ сумної людини, зображення якої може асоціюватися зі зламаною квітучою гілкою, самотнім птахом, самотнім деревом чи іншими образами настроєвої, сповненої філософської глибини пейзажистики.

Наспівна головна тема в провідній тональності *h-moll* у партії віолончелі має сумний колорит. Вишукана тема плавно переходить до партії гобоя, який, неначе відлуння, проводить її елементи, завершуючи свої репліки делікатними звивистими пасажами кларнета на фоні тремтливих змінних у тонких відтінках хоралів струнних. Загалом виникає надзвичайно цікава звукова палітра, адже під час проведення віолончелями теми контрабаси на *pizzicato* в октаву короткими фразами імітують супровід ударного інструмента. Слід зазначити, що така манера була характерною для сольного вокального виконавства, коли співак-оповідач акомпанував собі не лише на струнному інструменті, а й застосовував прийоми гри на ударних, що викликає асоціації з давньою ліро-епічною традицією.

Подекуди в цьому розділі створюється враження імітації китайських літофонів – набору звукових камінчиків різної величини, які можуть відтворити певні мелодичні побудови. З іншого боку, це підтверджує відкритість Ма Сіконга до сучасних йому пошуків нових тембральних відкриттів, апробацію сонористичних прийомів, які часто виникали під впливом імітації звучання народних автентичних інструментів. Зрештою, приглушений тембр віолончелі також асоціювався зі звучанням китайської скрипки ерху чи її низьким відповідником баньху, що підтверджує і структура мелодичної лінії, неначе взорована на двострунну гру з легкими глісандуючими ефектами вібрато. Загалом у головній партії поєднується «квартет» інструментів, а саме мелодія віолончелі-ерху, літофонне контрабасове *pizzicato*, награвання гобоя та кларнетові пасажі, які на утриманому акордовому фоні апелюють до звучання не стільки сольного-індивідуального, як камерно-ансамблевого.

Щоразу ширший «розлив» кларнетових пасажів приводить до зміни тематичного матеріалу – появи побічної партії, яку проводять скрипки. Виразна мелодія пентатонного нахилу звучить у тональності *C-dur*, підкреслюючи світлу, філософсько-медитативну споглядальність ліричного модусу цього розділу. Враження хисткості, імпресіоністично-атмосферного забарвлення супроводу створюється через додавання підголосків до мелодії у струнних інструментів на різній висоті, а «щebetання» флейт додає нову барву до цього поетичного пейзажу. На завершення експозиції композитор поєднує елементи головних тем у заключній партії, створюючи калейдоскоп візуальних просторових вражень за допомогою дуетних поєднань скрипок із віолончелями, флейт і скрипок, гобоїв з кларнетами та ін.

Початок наступного розділу форми знаменує соло валторни, що асоціюється з «лісовою романтикою». Її тема розгортається на утриманих акордах струнних із виразним дублюванням валторнної теми в унісон з альтом, причому тут яскравим елементом стають *divisi* струнних – скрипок і альтів, висхідні тремолоючі поступеневі гамоподібні ходи яких сприймаються на зразок сходження від земного до небесного. Невеликий розробковий епізод завершується динамічними витриманими акордами, а літофонні *pizzicato* відтінюються скрипками у високій тесатурі.

Початок скороченої репризи позначений поверненням віолончельної теми з ремаркою *tranquillo*, яка тепер звучить у тональності *A-dur* з ще більшими ковзаннями альтерованих відтінювань акордів, з виділенням дуету гобоя та кларнета. Ця частина завершується кількома заколисуючими фразами віолончелі, а миготливий фон розчиняється в тихій динаміці *ppp*, немов згортаючи сувій часу на безкінечному шляху самотнього мандрівника. Так, особливості імпресіоністично-символічного звукопису в поєднанні з виразним журливо-ліричним кантабіле соло віолончелі, відтінене скрипковою просвітленою темою з відлуннями духових та імітаціями літофонів, свідчать про тяжіння композитора до сонорно-тембрального мислення. У цьому контексті слід зазначити, що мистець був вихованцем французької школи, що пояснює тяжіння Ма Сіконга до образів природи, трактованих крізь призму оригінальних національно-автентичних засобів китайського імпресіонізму в музиці.

Четверта частина сюїти «Танець» (*Dance*) – це жваве *Allegro* у формі вільного рондо. Воно відтворює сцену гуртового зібрання горян зі співами й танцями. Рондо-подібні форми в традиційній китайській музиці представлені надзвичайно різноманітно. Переважно вони являють собою чергування окремих мікроциклів, що відрізняються метроритмічними періодичними змінами квадратних та трійних послідовностей. Калейдоскоп швидкоплинних змін розмаїтих народних сценок, іноді блискавичних співставлень і стрімких переходів, нагадує зміну кадрів у кінофільмі (тут слід зауважити, що композитор мав достатній досвід у створенні кіномузики).

Почергові зміни коротких тем-спалахів, метроритмічна комбінаторика, накладання різночасових і різнопульсуючих площин, яскрава виразна оркестровка з особливою роллю ударних та мідних інструментів, використання інтенсивних тембральних зерен – усе це апелює до сучасного письма в стилі яскраво зображального, іноді фовістично забарвленого фольклоризму, представниками якого був Б. Барток та інші композитори.

У цій частині присутня доволі складна рондо-подібна конструкція: у ній композитор експонує та вводить чималу кількість нових тематичних утворень, які можуть виконувати почергово як роль рефрену (можна визначити щонайменше три стабільно повторювані елементи, на зразок потрійного рондо), так і бути вставними епізодами. Оскільки головним методом композитора стає варіантно-варіаційний, у цьому блискучому тематичному калейдоскопі жоден мотив не повторюється точно, а зазнає менших чи більших трансформацій.

Складна конструкція, швидкоплинність зміни багатьох тем, варіантне та варіаційне оперування ними в побудові архітектонічного цілого вказують на неабияку віртуозність композиторської техніки Ма Сіконга. Інтенсивність чергування фольклорних первнів засвідчують нефольклорні й частково фовістичні тенденції його композиторських орієнтирів. Саме ця частина якнайбільше зближує Ма Сіконга з Б. Бартоком і прокладає нові шляхи для розвитку китайського симфонізму.

Варто відзначити поліплощинність драматургічної конструкції форми: так, можна виділити тричастинну модель з ознаками сонатної форми, а повторюваність і семантично-значуща сутність окремих мотивів дають змогу простежити ознаки рондальної форми. Крім того, стрімкий перебіг яскравих жанрово-характерних тем-сцен і мотивів спонукає до розгляду форми цієї частини як контрастно-складової, що розгортається в імпровізаційному процесі розбудови насиченої пульсуючими мікрочастинами, сповненої багатством їх видозмін, політематичної моделі. Де факто означена частина відповідає традиційному фіналу в симфонічному чотиричастинному циклі. Однак жанр сюїти та загальний модус цілого дає можливість композиторові вирішити її у лірико-медитативному ключі, завершуючи цілість, як і всі попередні, на тихій динаміці.

П'ята частина сюїти «Ніч» (*Night*) сприймається як аркоподібне завершення. Фінальне *Andante* у тональності *fis-moll* починається журливим соло англійського ріжка. Цікавим прийомом Ма Сіконга можна вважати використання своєрідного алеаторного комплексу, який досягається за допомогою поступового нашарування власне тремолоючих струнних, басова опора яких утримується на органному пункті тонічного звуку *fis*, творячи хистке плетиво фактури (такти 9–15). Настрою загальної мерехтливості додає і змінна метрика перших вісімнадцяти тактів. Лише п'ятдесят тактів цієї замальовки-післямови, де, немов алюзії, з'являються теми попередніх частин, сприймаються як завершальний

підсумок. Затихаюча динаміка, відповідно до медитативно-рефлексивної концепції останньої частини сюїти Ма Сіконга, апелює до симфонізму медитативно-споглядального типу.

Висновки. Якщо відштовхнутися від назви твору, можна припустити, що загалом сюїта зображає день мандрівника, який він провів у горах, удосвіта вирушивши в путь, відгукнувшись на поклик душі (I ч. «Поклик гір і лісів»), піднявся на гору (II ч. «Над горами»), замилювавшись невимовною красою довкілля у своїх ліричних почуттях (III ч. «Любовна пісня»). Опісля він потрапив у гірське поселення на свято (IV ч. «Танець») та на завершення сповненого вражень дня насолодився вночі відпочинком і умиротворенням (V ч. «Ніч»). Однак характерна для китайської музики програмність може викликати й інший асоціативний ряд більш індивідуалізованого порядку: наприклад, розповідь чи легенда про мандрівку юнака за далекою коханою, який іде на поклик гір, долаючи всі перепони.

Загалом слід виокремити пейзажно-імпресіоністичну символістичну модель першої частини, активну енергетичну дієвість сонатного *allegro* другої частини, витончений ліризм третьої частини, жанрово-фовістичну неофольклорну колористику четвертої частини, що приводить у підсумку до медитативно-споглядальної рефлексивної п'ятої частини, на зразок постлюдії.

Перспективи подальших розвідок полягають у компаративному зіставленні різних інтерпретаційних версій симфонічної сюїти «Пісня гірських лісів» Ма Сіконга.

Література:

1. Лінцян Дун. Порівняння сюїти «Пісня гірських лісів» та «Радісної увертюри» Ма Сіконга. 2022. URL: <https://wenku-baidu-com.translate.google.com/view/c8e6698676eeaeaad1f33075?> (дата звернення: 15.10.2024).
2. Цзюнь Ян. Симфонічна музика у соціокультурному просторі Китаю останньої чверті XX – початку XXI ст. : дис. ... докт. філософії: 034 – Культурологія / НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2022. 193 с. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/YAn-TSzyun-Disertatsiya.pdf> (дата звернення: 12.09.2024).
3. Яньлун Лі. Перетворення національних та світових тенденцій в розвитку китайської скрипкової музики на прикладі творчості Ма Сіконга : дис. ... канд. мист.: 17.00.03 – Музичне мистецтво / ЛНМА імені М.В. Лисенка. Львів, 2021. 314 с. URL: <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/%D0%9B%D1%96-%D0%AF%D0%BD%D1%8C%D0%BB%D1%83%D0%BD-disser.pdf> (дата звернення: 27.08.2024).
4. Herman M. Asian symphonies. A discography of CDs and LPs. / Edited by Stephen Ellis. August 2020. 50 p. URL: http://www.musicweb-international.com/Ntl_discogs/Asian_symphonies/Asian_symphonies.pdf (дата звернення: 21.09.2024).
5. Melvin Sh. Remembering Ma Sicong. *An Arts Journal blog*. May 11, 2012. URL: <https://www.artsjournal.com/china/2012/05/remembering-ma-sicong/> (дата звернення: 20.09.2024).
6. Sicong Ma. «Songs of the Mountain Forests» for Orchestra. Score-video. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8VwhsYiqFC8> (дата звернення: 10.01.2025).
7. Sicong Ma. The Song of Mountain Forests. URL: <https://www.naxosdirect.co.uk/items/ma-s.-symphony-no.-2-song-of-the-mountain-forest-153500>; <https://open.spotify.com/track/30RGiUnfvqk6mdZeXAVii7> (дата звернення: 22.01.2025).

References:

1. Lintsian Dun (2022). Porivniannia siuity "Pisnia hirskykh lisiv" ta "Radisnoi uvertiury" Ma Sikongha [Comparison of the Suite "Song of the Mountain Forests" and "Joyful Overture" by Ma Sicong]. URL: <https://wenku-baidu-com.translate.google.com/view/c8e6698676eeaeaad1f33075?> [in Ukrainian].
2. Jun Yang (2022). Symfonichna muzyka u sotsiokulturnomu prostori Kytau ostannoї chverti XX – pochatku XXI st. [Symphonic music in the socio-cultural space of China in the last quarter of the 20th – beginning of the 21st century]. *Doctor's thesis*. Kyiv, 193 p. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/YAn-TSzyun-Disertatsiya.pdf> [in Ukrainian].
3. Yanlong Li (2021). Peretvorenna natsionalnykh ta svitovykh tendentsii v rozvytku kytaiskoi skrypkovoi muzyky na prykladi tvorchosti Ma Sikongha [Transformation of national and world trends in the development of Chinese violin music on the example of Ma Sicong's creativity]. *Candidate's thesis*. Lviv, 314 p. URL: <https://lnma.edu.ua/wp-content/>

uploads/2019/01/%D0%9B%D1%96-%D0%AF%D0%BD%D1%8C%D0%BB%D1%83%D0%BD-disser.pdf [in Ukrainian].

4. Herman, M. (2020). Asian symphonies. A discography of CDs and LPs / Edited by Stephen Ellis. 50 p. URL: http://www.musicweb-international.com/Ntl_discogs/Asian_symphonies/Asian_symphonies.pdf [in English].

5. Melvin, Sh. (2012). Remembering Ma Sicong. *An Arts Journal blog*. May 11. URL: <https://www.artsjournal.com/china/2012/05/remembering-ma-sicong/> [in English].

6. Sicong, Ma. "Songs of the Mountain Forests" for Orchestra. Score-video. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8VwhsYiqFC8> [in English].

7. Sicong, Ma. The Song of Mountain Forests. URL: <https://www.naxosdirect.co.uk/items/ma-s.-symphony-no.-2-song-of-the-mountain-forest-153500>; <https://open.spotify.com/track/30RGiUnfvqk6mdZeXAVii7> [in English].