

УДК 782

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-3-137-145

Сы Ян

**ОПЕРА ТАН ДУНА «МАРКО ПОЛО»: МУЛЬТИПРОСТРАНСТВЕННОЕ, ФИЛОСОФСКОЕ И ТРАНСКУЛЬТУРНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ**

*Предмет исследования – особенности композиции и драматургии оперы Тан Дуна «Марко Поло». Автор фокусирует внимание на ее необычной структуре, которую композитор назвал «оперой в опере». Это произведение пока еще малоизвестно в России и недостаточно изучено музыковедами. Методы исследования – культурологический, сравнительно-типологический, музыкально-аналитический. В статье проанализирована многоуровневая драматургия оперы, включающая Духовное путешествие, Физическое путешествие и Музыкальное путешествие. Сделаны выводы о присутствии в опере характерных для стиля Тан Дуна черт синтетичности и мультикультурности.*

Ключевые слова: *Тан Дун, «Марко Поло», композитор, опера, Пекинская опера, стиль.*

В истории музыки конца XX – начала XXI века особое место занимает деятельность композиторов, которые родились и учились в Китае, а затем работали или обосновались в европейских странах либо в США. Один из наиболее известных представителей этого поколения – китайско-американский композитор Тан Дун (р. 1957). Уроженец Китая, получивший образование в консерватории Пекина и продолживший его в Колумбийском университете (Нью-Йорк), он известен соединением современных западных авангардных техник и традиционной китайской музыки, вокальной и инструментальной, а также отражением в творчестве глубинных основ китайской классической культуры и философии.

Тан Дун – яркая фигура на горизонте современного постмодернистского искусства. Его богатый внутренний мир, широкий охват культурных реалий и новаторские идеи принесли ему международную известность. Одним из его выдающихся достижений стало создание так называемого гибридного стиля, ключевыми элементами которого принято считать китайские народные песни шаньгэ («горные песни»), даосскую ритуальную музыку, вокальную стилистику Пекинской оперы, в отдельных случаях – шенберговскую мелодекламацию [1. С. 5].

Исследуя специфику музыкального постмодернизма, Н.С. Гуляницкая отмечает сложности изучения этого явления, а также многочисленные белые пятна, имеющиеся в этой исследовательской области. В частности, они касаются проблем соотношения музыковедения с категориями неклассики и анализом композиционной техники [2]. Подобные проблемы возникают и в отношении изучения творчества Тан Дуна в его постмодернистском разрезе. Обращение к различным культурным атрибутам и реалиям, обогащение музыкальной палитры за счет привнесения в нее элементов традиционной китайской культуры – все эти составляющие образуют сложный мир его музыки и нуждаются в изучении и научном осмыслении.

Особый вектор с избранной точки зрения представляет собой оперное творчество композитора. Именно в опере наиболее ярко проявляются черты постмодернистской культуры: здесь присутствует литературная составляющая – художественная область с возможностями полиязычия, а также различных сюжетных, смысловых и языковых трансформаций, в которой постмодернистские идеи обнаруживают себя особенно ярко.

Опера «Марко Поло» – одно из наиболее успешных сочинений Тан Дуна, в ней сфокусированы многие магистральные тенденции его творчества. Однако это произведение пока еще мало известно в России и недостаточно изучено музыковедами.

Опере «Марко Поло» посвящено несколько работ немецкого исследователя Кристиана Утца [3; 4; 5; 6; 7], среди которых следует выделить статью «A Marco Polo (re)constructed by the West – Intercultural Aspects in Tan Dun's Compositional Approach» («Марко Поло как западная реконструкция: межкультурные аспекты в композиторском подходе Тан Дуна») и докторскую диссертацию, одна из глав которой посвящена «Марко Поло». В названной статье опера рассматривается преимущественно с культурологических позиций: Утца интересует фигура Тан Дуна в условиях современной глобализации, в рамках которой не только «Марко Поло», но и творчество китайско-американского композитора в целом предстает в качестве межкультурного и социального феномена. В диссертации музыковед анализирует партитуру оперы и определяет происхождение ее наиболее значимых тем.

Из китайских ученых к изучению «Марко Поло» обращался Ло Шиминь, который исследовал эстетические особенности и вокальный стиль оперы [8].

В России опера Тан Дуна «Марко Поло» пока не становилась предметом музыковедческого анализа, что предопределяет *актуальность и новизну* настоящего исследования. *Целью* статьи является комплексный анализ композиции и драматургии оперы Тан Дуна «Марко Поло» с позиции отражения философии композитора и его основных творческих идей.

Для достижения данной цели потребовалось решить ряд *задач*: описать многоуровневую структуру оперной драматургии, включающую в себя три уровня: духовный, физический и музыкальный; определить факторы стилистического разнообразия и мультикультурной специфики творчества Тан Дуна, проявившие себя в опере «Марко Поло»; представить оперу «Марко Поло» в контексте музыкальной философии композитора.

*Методы исследования*: культурологический, сравнительно-типологический, музыкально-аналитический.

*Материалом для анализа* послужили изданная партитура оперы Тан Дуна «Марко Поло», видеозаписи исполнения оперы, авторские комментарии и разъяснения композитора на страницах партитуры, интервью Тан Дуна и информация с его авторского сайта tandun.com.

Опера «Марко Поло» (1996) была заказана Тан Дуну в начале 1990-х годов Эдинбургским международным фестивалем при поддержке Благотворительного фонда Мэри Флаглер Кэри. Премьера состоялась в мае 1996 года на Мюнхенском биеннале, затем последовали постановки в июне того же года в Амстердаме и в феврале 1997 года в Гонконге. Впоследствии, в этих трех различных сценических версиях, опера была поставлена более чем в 20 городах мира, в том числе в Вене, Загребе, Лондоне, Нью-Йорке, Турине. В 2013 году премьерой «Марко Поло» открылся LXI Международный музыкальный и культурный фестиваль в Бергене (Festspillene i Bergen).

Либретто для оперы написал Пол Гриффитс<sup>1</sup> на основе своего романа «Я и Марко Поло» (1989) [9]. Роман представляет собой вымышленную версию воспоминаний венецианского купца и путешественника XIII века Марко Поло, которые он продиктовал, сидя в гонуэзской тюрьме, своему сокамернику Рустичелло Пизанскому («Я» в названии романа Гриффитса – это Рустичелло). В предисловии к изданию партитуры Тан Дун отмечает: «Для меня первостепенное значение имеет то, что либретто отображает в себе три различных уровня путешествия Марко Поло, а также представляет концепцию оперы в опере, в связи с чем постановка должна быть одновременно простой и фантастической» [10. С. 3].

Отправной точкой для создания «Марко Поло» для Тан Дуна стало стремление найти ответ на вопрос, который некогда, за двадцать лет до создания оперы, задал ему южнокитайский монах: «Ты сочиняешь музыку или музыка сочиняет тебя?». «Марко Поло», по мысли Тан Дуна, «это все и вся; это ты, и это я» [10. С. 3]. Рассуждая

<sup>1</sup> Пол Энтони Гриффитс (р. 1947) – английский музыкальный критик, писатель и либреттист.

о философской сущности человеческого самопознания как путешествия, композитор цитирует своего либреттиста Пола Гриффитса: «Путешествия не имеют ни начала, ни конца, они как рассвет, спускающийся на землю. Путешествие – это вечное странствие» [10. С. 13]. Эта цитата позволяет предположить, что Тан Дун, помимо китайской философии и китайских традиций, вдохновлялся также японской концепцией ма<sup>2</sup>. Странствия Марко Поло изображены в первую очередь как духовный опыт, где реальное оказывается неотделимым от воображаемого. Фигуру Марко Поло Тан Дун использовал как метафору, с целью представить феномен путешествия в его философском аспекте и на нескольких уровнях.

Как известно, путешествия Марко Поло описаны в «Книге о разнообразии мира», которая долгое время служила источником сведений по географии, этнографии и истории средневековых Армении, Ирана, Китая, Казахстана, Монголии, Индии, Индонезии, ряда других стран. Но если книга состоит из четырех частей, в которых последовательно изображаются государства, в которых побывал венецианский купец<sup>3</sup>, то опера Тан Дуна представляет собой три одновременно разворачивающихся путешествия – физическое (географическое), духовное (психологическое) и музыкальное.

Физическое путешествие – это подлинная история путешествия Марко Поло из Венеции в Пекин<sup>4</sup>. В этой истории живут осколки сознания Марко Поло и Рустичелло Пизанского, соавтора автобиографии Марко Поло, который сопровождает его в физическом мире. Однако, как утверждает Тан Дун, единственными «настоящими» персонажами «Марко Поло» являются Марко и Хубилай Хан [10. С. 7], поэтому Рустичелло Пизанского – рассказчика – можно рассматривать скорее как воображаемого друга, а не как физическое воплощение самого Рустичелло Пизанского.

Духовное путешествие – самоанализ личности Марко Поло. Этот компонент оперы посвящен внутреннему миру героя и окружающему его природному миру. По словам Тан Дуна, Духовное путешествие отражает «три различных временных состояния человека: его прошлое, настоящее, будущее и вечность – круговорот природы» [10. С. 4]. В Духовном путешествии Марко Поло сопровождают известные исторические персонажи (Данте Алигьери, Вильям Шекспир, Густав Малер, Ли Бо), мифологические и природные сущности (Шехеразада, Вода), а также тени, недоступные пониманию человека.

Музыкальное путешествие – это путешествие, в котором нет персонажей: оркестр и публика путешествуют вместе по вполне «реальным» сюжетным линиям. Следуя за Физическим путешествием, Музыкальное путешествие иллюстрирует географическое местоположение Марко Поло.

Согласно идее Тан Дуна, Духовное путешествие связано с восточноазиатскими вокальными и инструментальными традициями и сосредоточено вокруг Физического путешествия. Местонахождение героев напрямую соотносится со стилистикой музыкального языка, что связывает географическое и музыкальное путешествия. В произведении, продолжительность которого не превышает двух часов, Тан Дун репрезентирует Пекинскую оперу, театр Кабуки, индонезийский театр теней, маски тибетских ритуалов.

<sup>2</sup> Японская концепция «ма» (японск. – 間) – это концепция пространства, которая выстраивает гармоничные отношения между человеком и окружающим его миром. Этот компонент гармонии актуализируется в архитектуре, живописи, каллиграфии, музыке, японском национальном театральном искусстве, искусстве составления букетов, садовом дизайне и предназначен, главным образом, для того, чтобы упорядочить все взаимодействия и обеспечить связь человека с природой и обществом. Этот феномен пространства развивается и в концепции «оперы в опере» Тан Дуна.

<sup>3</sup> В первой части описаны государства Ближнего Востока и Центральной Азии, во второй – Китай, в третьей – Япония, Индия, страны Юго-Восточной Азии, четвертая часть посвящена военным походам монголов.

<sup>4</sup> Существует мнение, что эту историю можно представить как проекцию собственного жизненного пути композитора. Марко Поло путешествовал с Запада на Восток – из Италии в Китай, а Тан Дун в обратном направлении – из Китая в США.

Композитор затрагивает широкий спектр европейских стилистических ассоциаций, сопровождающих Марко Поло на его пути. Одним из инвариантных тематических образований становится итальянский мадригал, на который содержится множество интонационных «намёков» наряду с прямыми отсылками и аллюзиями. При появлении на сцене Воды звучит цитата из музыки Малера – «Der Trunkene im Frühling» («Пьяница весной») из «Песни о Земле». Дважды звучит стилизация на музыку Пуччини, своего рода «подделка Пуччини»<sup>5</sup>. Помимо разнородных и разнонациональных мелодических комплексов, Тан Дун использует различные техники композиции. Это алеаторика (авторские пояснения к исполнению соответствующих разделов содержатся в партитуре) и техника импровизации, которая присутствует в основном в «восточных» частях.

«Марко Поло» Тан Дун определяет как «оперу в опере». Оперой I он называет Духовное путешествие, Оперой II – Физическое путешествие. Музыкальное путешествие позиционируется композитором как вспомогательный инструмент, который сопровождает духовную и физическую «оперу».

Духовное путешествие представляет собой четыре следующие друг за другом «Книги пространства и времени» («The book of timespace»): «Зима», «Весна», «Лето» и «Осень». Композиция Физического путешествия – чередование развернутых контрастных сцен: «Площадь», «Море», «Базар», «Пустыня», «Гималаи», «Стена», «Стена (продолжение)». Таким образом, структура произведения складывается вокруг круговорота времен года и разворачивается в разных точках пространства. Музыкальное путешествие – это звуковое движение с Запада на Восток. Сцены «Площадь» [в Венеции – С.Я.] и «Море» связаны с колоритом европейской средневековой музыки, «Базар» – ближневосточной, «Пустыня» – индийской, «Гималаи» – тибетской, «Стена» – монгольской, «Стена (продолжение)» – китайской. Сюжетная фабула оперы – это погружение в мир воспоминаний о путешествиях. Как следствие, действие как таковое практически отсутствует, а на сцене почти постоянно находятся все персонажи.

В исполнении оперы заняты восемь актеров-солистов. Главный герой – Марко Поло – един в двух лицах: Марко – путешественник (эта партия поручена меццо-сопрано) и Поло – его память (партия поручена драматическому тенору). Наряду с Марко-путешественником, реальным персонажем оперы является Хубилай Хан (бас). Силы природы представлены Водой (сопрано). Остальные персонажи обозначены Тан Дуном как «тени»: Рустичелло, он же Ли Бо (певец Пекинской оперы, высокий тенор<sup>6</sup>), Шехеразада / Малер / Королева (драматическое сопрано), Данте / Шекспир (бас-баритон), а также Арабская/Китайская танцовщица.

Разделение Марко Поло на мужской и женский персонажи составляет одну из главных особенностей оперы. Подобная гендерная игра могла возникнуть на основе личного опыта Тан Дуна, который в юности, в годы китайской Культурной революции, входил в состав труппы Пекинской оперы провинции Хунань в качестве исполнителя на цзинху.

Традиционная Пекинская опера была исконно мужской сферой и все партии в ней исполняли актеры-мужчины. Две центральные фигуры Пекинской оперы – главный мужчина Шенг (生) и женщина – Дан (旦). Именно таковы Марко и Поло. Первоначально они появляются на сцене вместе, однако уже во время эпизода «Зима» разделяются и не контактируют в музыкальном плане, пока в эпизоде «Стена» в Пекине не встречаются вновь. Поначалу Марко и Поло очень близко следуют друг за другом в

<sup>5</sup> «Тон Пуччини», благодаря намёку на квазинациональный гимн коммунистического Китая, воспринимается как символ ошибочной идентичности и появляется в сцене «Пьянца» в Италии, а также в финальной сцене.

<sup>6</sup> Эта партия, согласно традиции Пекинской оперы, всегда исполняется певцом с раскрашенным лицом. Однако на протяжении всей оперы Рустичелло Пизанский поет на английском языке, что является одним из проявлений важнейшей для Тан Дуна идеи интеграции Востока и Запада.

музыкально-стилистическом отношении. Избранный композитором диапазон голосов падает в один и тот же регистр, текст также идентичен. Мужское и женское начало, как символы Инь и Ян, сливаются друг с другом, и это объяснимо именно в параллели с традиционной Пекинской оперой.

Весьма значима в опере роль рассказчика. Однако по сравнению с Марко и Поло, Рустичелло Пизанский в опере Тан Дуна имеет меньшее значение. При этом композитор подчеркивает его сущность как поэта: исполнителю партии Рустичелло поручена также роль Ли Бо.

Ли Бо – великий китайский поэт VIII века; несколько его стихотворений использовал Густав Малер при создании «Песни о Земле». Основная проблема, с которой столкнулся немецкий композитор, когда писал музыку на стихи Ли Бо, – это трудности перевода китайской поэзии: в результате он использовал перевод Ли Бо, в котором имелись существенные расхождения с оригиналом. «Встретившись» вновь в опере Тан Дуна, Малер и Ли Бо достигают взаимопонимания.

Итальянский поэт Данте Алигьери, уроженец Флоренции, представляет Италию, ставшую точкой отсчета путешествия Марко Поло в Азию, и является символом итальянской литературы в целом. В опере этот персонаж объединен с другим великим представителем европейской культуры – Шекспиром. Аллюзии на поэзию Данте, «Бурю» Шекспира и некоторые другие литературные источники содержатся в либретто Пола Гриффитса. По мнению Р.Е. Мерица, представление более чем одного персонажа одним актером также является следованием традициям Пекинской оперы [11].

В «Марко Поло» Тан Дун ищет и находит пути синтеза Пекинской оперы, авангардных тенденций и европейских музыкальных традиций. Так, в начале оперы, в эпизоде «Зима», имеется темповая ремарка «Стиль пекинской оперы  $\downarrow = 50\sim 60$ ». При этом у первых скрипок звучит характерная восточная мелодия, орнаментированная, изящно украшенная «скользящими» звуками. Подобный тип восточных музыкальных элементов можно найти во всех частях Духовного путешествия. В качестве другого примера можно рассмотреть начало эпизода «Весна». Здесь резко меняется оркестровка, используются ударные инструменты – ксилофон, малый гонг Пекинской оперы, пипа, китайские тарелки. Ритмически этот эпизод решен довольно сложно, в нем с постоянством ритмического остинато, повторяется небольшой ритмический мотив. В эпизоде «Осень» Тан Дун использует жанр «гуомен» – музыкальную интерлюдия из традиционной Пекинской оперы «Ютангчунь». Не прибегая к прямому цитированию этой известной мелодии, Тан Дун меняет исходный размер с  $1/4$  на  $4/4$ , а длительности – с восьмых на шестнадцатые. При этом он не использует для аккомпанемента инструменты Пекинской оперы, а применяет европейские деревянные духовые и струнные инструменты. Эта тема широко известна и даже в трансформированном виде может быть легко идентифицирована китайцами.

Оркестр в опере «Марко Поло» – полноправный участник сценического действия. Поскольку Тан Дун представляет Музыкальное путешествие по Индии, Тибету, Монголии и Китаю, в музыке возникает стилистический коллаж из элементов различных культур. Наряду с «основным» оркестром в верхней части сцены находится ансамбль, включающий в себя квазисредневековый европейский, индийский, тибетский и китайский инструментарий, иллюстрирующий меняющиеся картины географического путешествия.

В оркестре чрезвычайно велико значение ударных инструментов, которые можно разделить на несколько групп. Первая – инструменты европейского симфонического оркестра: литавры, большой барабан, малый барабан и другие. Они служат в качестве основных ударных инструментов на протяжении всего произведения. Вторая группа ударных несет конкретную географическую информацию: китайские тарелки, используемые в Пекинской опере, тибетские колокола. Третья группа – смешанные группы инструментов: флексатон, бубен, трубчатые колокола и т.д.

Одной из характерных черт стилистики «Марко Поло» является специфическое вокальное звучание, широкое использование спектра человеческого голоса, расширенного до крайности. Тан Дун успешно применяет гибридный вокальный стиль, используя одновременно с европейской манерой пения технику Пекинской оперы. Вокальная стилистика Тан Дуна в «Марко Поло» связана с традиционной певческой техникой Пекинской оперы, различающей три основные фазы: производство звука – голова (тоу), живот (фу) и хвост (вэй)<sup>7</sup>. Вокальный стиль постоянно трансформируется в пространстве между аллюзиями на вокальные особенности Пекинской оперы, включая возвышенную речь – юнбай и разговорную речь – нянбай, а также китайское пение шаньге – и итальянским квазибельканто с хорошо контролируемым вибрато.

Юнбай в Пекинской опере – это рифмованная речь с ясно ощутимым музыкальным ритмом. В опере Тан Дуна есть два вида юнбая – один произносится на китайском, а другой – на английском языке; оба они присутствуют в партии Рустичелло Пизанского. Выражение разговорной стилистики юнбай на английском языке – это довольно яркий метод. Поскольку фонологические характеристики английского языка существенно отличаются от китайского, стиль юнбай на английском языке в большей степени основывается на имитации вокальной манеры артистов пекинской оперы, нивелируя языковые средства. Повышая или, напротив, понижая интонацию в конце предложения, исполнители создают звук, близкий к юнбай. Фактический эффект не вполне соответствует аутентичному юнбаю, что еще больше усиливает концепцию голосовой и культурной гибридности.

Остановимся более подробно на некоторых аспектах Музыкального путешествия. В сцене «Пьяцца» в Венеции прослеживаются особенности европейской музыкальной стилистики. Первый «европейский» – квазимадригалный – фрагмент оперы появляется сразу после того, как Поло произносит слова: «Пьяцца – мой дом». Черты традиционной европейской гармонии характерны также для хоровых эпизодов этой сцены, которые сопровождаются нисходящими струнными глissандо. Однако Тан Дун дает и более «специализированные» подсказки. Он имитирует григорианский хорал. Несмотря на то, что реальная музыка явно не монодическая и что вокальные линии далее разрабатываются в имитационной технике эпохи Возрождения, данная сцена настоятельно предполагает если не Средневековье, то уж точно европейскую вокальную традицию. В конце сцены «Пьяцца» Тан Дун дает слушателю определенные музыкальные ориентиры относительно географической локации этой «площади». Поло начинает петь на итальянском языке в стиле, очень похожем на итальянское бельканто. Эта певучая тема-аллюзия поддерживается сопровождением с характерной романтической оркестровкой. Морская сцена, следующая за сценой «Пьяцца», стилистически не добавляет ничего примечательного, так как музыкальное путешествие проходит в основном на европейской территории, так же, как и в предыдущей сцене.

Следующий этап Физического путешествия – сцена Ближневосточного базара. В исполнении мужского хора звучит восточная мелодия, географически фиксирующая Музыкальное путешествие. Эта мелодия впоследствии появляется у струнной группы оркестра, а затем развивается у духовых.

В сцене «Пустыня» значительно изменяется оркестровка. Если в начальных сценах Музыкального путешествия использовались европейские инструменты, в том числе в сцене «Базар», музыкально и физически связанной Ближним Востоком, то, начиная со сцены «Пустыня», в оркестре начинают доминировать традиционные азиатские инструменты. Вначале звучит дуэт ситара и индийского традиционного парного барабана – табла. Затем – импровизация на ситаре, первая из импровизированных частей оперы, за которой следуют полностью импровизированные либо алеаторные разделы.

<sup>7</sup> Названия соответствуют начальному, среднему и конечному звукам китайского алфавита, поэтому все эти приемы характеризуются обобщенным термином «вокальная каллиграфия».

В сцене «Гималаи» важнейшим стилистическим акцентом является пение тибетских монахов. В партитуре этот эпизод отмечен пометкой «Misterioso», что предполагает присутствие таинственной ауры. Песнопения монахов сочетаются с использованием тибетских поющих чаш в оркестре, что усиливает создание образа. На монгольской стороне «Стены» Тан Дун обращается к монгольскому обертоновому пению в исполнении хора; на его фоне звучит вокальная партия Поло. Путешествие заканчивается на китайской стороне Стены. Тан Дун символизирует прибытие в Китай сольной мелодией пипы.

Можно сказать, что Тан Дун считает достижение китайской стороны Стены главной целью путешествия Марко Поло. Это кульминация оперы, завершение долгого пути к себе. Здесь происходит воссоединение Марко и Поло, подчеркнутое редко встречающимся в этом произведении полным оркестровым tutti.

Принципиальным моментом техники композиции Тан Дуна в опере «Марко Поло» является примерно одинаковая манера пения всех ее героев. Несмотря на то, что большая часть певцов – исполнители в европейской манере, а Рустичелло / Ли Бо – певец Пекинской оперы, композитор избегает типизации ролей отдельных действующих лиц через разделение приемов пения. Манера пения остается неизменной во всех сценах, в отличие от инструментальной музыки, которая постоянно адаптируется к географически меняющимся моделям. Вокальная музыка (за исключением обертонового пения в сцене «Гималаи») остается гораздо более постоянной, и поэтому идея «двойной оперы» или «оперы в опере» проецируется на вокальные партии, образуя коллаж из различных национальных идиом, а инструментальная музыка, меняющаяся в соответствии с локацией главных персонажей, становится для слушателя главным географическим ориентиром. То, что неоднородные стилистические истоки оперы не всегда определяются, сглаживает их специфику и придает произведению цельность. Граница между «синтезом» и «различием» проходит на уровне инструментального и вокального пластов.

В «Марко Поло» убедительно проявляют себя свойственная музыке Тан Дуна мозаичность, а также техника коллажа, которую композитор часто использует в своем творчестве. Композитор сосредотачивает историю Марко Поло вокруг противоречий стилизации и аутентичности. Дистанцирование от музыкального и литературного текстов, игра с музыкальными архетипами на уровне узнаю / не узнаю, множественные условности – все это является признаком того, что и композитор, и либреттист осознавали лежащую в основе идеи оперы амбивалентность и целенаправленно осуществляли «игру» на этом поле<sup>8</sup>. Однако клише от имитации можно отличить не всегда. И это «двойное дно» становится исходным пунктом постмодернистской иронии.

Опера «Марко Поло» знаменует собой важный этап в духовном «путешествии» самого Тан Дуна. В этом произведении он стремился открыть для оперы подлинно синтетическую музыкально-театральную форму XXI века – постмодернистскую по своей сути, опирающуюся на полиязычие, синтез различных культур и периодов времени, восточные и западные традиции, различные музыкальные стили.

### Литература

1. Лю Ли. Чжуанская народная песня: жанрово-стилевые особенности: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2012. 24 с.
2. Гуляницкая Н. Методы науки о музыке. М.: Музыка, 2009. 256 с.
3. Utz C. Die Konstruktion des Achaischen – Natur, Stimme und Kulturelle Identitäten in der Musik Tan Duns. In: Neue Zeitschrift für Musik. 4/2000. P. 15–19.

<sup>8</sup> Особенно это заметно в отношении использованной Тан Дуном «экзотической» западной музыки, такой как сочинения Пуччини и Малера.

4. Utz C. *Neue Musik und Interkulturalität – von John Cage bis Tan Dun*, Stuttgart: Steiner, 2002. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 51). 120 p.
5. Utz C. *A Marco Polo (re-)constructed by the West – Intercultural Aspects in Tan Dun’s Compositional Approach*. In: *World New Music Magazine*. 12/2002. P. 51–57.
6. Utz C. *Tan Dun*. In: Hanns-Werner Heister (Hg.): *Komponisten der Gegenwart*, München: Ed. Text + Kritik, 2003. 56 p.
7. Utz C. *Original oder Fälschung: die Musik Tan Duns im Kontext interkultureller kompositorischer Rezeptionsprozesse in neuer westlicher und ostasiatischer Musik seit 1950*. Dissertation. Universität Wien, 2000. 178 p.
8. Ло Шиминь. *Исследование эстетических особенностей и певческого стиля современной оперы Тан Дуна «Марко Поло»: дис. ... д-ра искусствоведения*. Чанша, 2011. 142 с. На китайском языке.
9. Griffiths P. *Myself and Marco Polo – A novel of changes*. London: Faber and Faber, 1989. 188 p.
10. *Tan Dun. Marco Polo in full score*. Paul Griffiths, librettist. New York: G. Schirmer, Inc., 1997. 915 p.
11. Meritz R. E. *Tan Dun – a traveller between East and West. Marco Polo [DVD]*. United Kingdom: Opus Arte. Perle, 2009.

#### **Tan Dun’s Opera *Marco Polo*: A Multi-Space Philosophical and Cultural Music Journey**

*Kul’turnaya zhizn’ Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South*, 2021, 3 (82), 137–145.  
DOI: 10.24412/2070-075X-2021-3-137-145

*Si Yang*, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation).  
E-mail: 1796275260@qq.com

**Keywords:** Tan Dun, *Marco Polo*, composer, opera, Peking Opera, style.

This article, for the first time in Russian musicology, examines the opera *Marco Polo* by the Chinese-American composer Tan Dun. In his works, Tan Dun organically combines modern composing techniques with the deep foundations of Chinese classical culture. The aim of the study was a comprehensive analysis of the composition and drama of the opera *Marco Polo* as reflecting Tan Dun’s philosophy and main creative ideas. The author’s attention is focused on the unusual structure of the work, which the composer called “opera in opera”. The research methods were culturological, comparative-typological, and musical-analytical. The author analyzes the multilevel drama of the opera, which includes the Spiritual Journey, the Physical Journey, and the Musical Journey. The Physical Journey is the true story of Marco Polo’s journey from Venice to Beijing. The Spiritual Journey is an introspection of Marco Polo’s personality. The Musical Journey illustrates the geographical location of the characters: the orchestra and the audience travel along “real” storylines, following the Physical Journey. The author describes the characters of the opera. The author sees the division of the main character into two: Marco, the traveler (mezzo-soprano), and Polo, his memory (dramatic tenor), as well as the performance by one actor of the roles of different characters (Dante and Shakespeare; Rustichello of Pisa and Li Bo) as an interpretation of the traditions of Peking Opera. Tan Dun’s characteristic hybrid style is present in *Marco Polo*. The vocal parts combine the European style of singing and the sound production technique of Peking Opera, e.g., the rhythmized speech characteristic of Peking Opera – *yunbai* – in the part of Rustichello of Pisa is pronounced in not only Chinese but also English. In the orchestra, the classical composition is complemented by national musical instruments – Indian sitar and tabla, Tibetan singing bowls, Chinese pipa, and others. The author makes conclusions about the relative stylistic unity of the vocal parts of the characters and the variety of orchestral scores, which follows the main characters’ location, and also about the peculiarities of synthetic and multicultural features characteristic of Tan Dun’s style manifested in the opera *Marco Polo*.



### References

1. Liu, Li. (2012) *Chzhuanskaya narodnaya pesnya: zhanrovo-stilevye osobennosti* [Zhuang Folk Song: Genre and Style Features]. Abstract of Art History Cand. Diss. St. Petersburg.
2. Gulyanitskaya, N. (2009) *Metody nauki o muzyke* [Methods of Science about Music]. Moscow: Muzyka.
3. Utz, C. (2000) Die Konstruktion des Achaischen – Natur, Stimme und Kulturelle Identitäten in der Musik Tan Duns. *Neue Zeitschrift für Musik*. 4
4. Utz, C. (2002) *Neue Musik und Interkulturalität – von John Cage bis Tan Dun*. Stuttgart: Steiner (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 51).
5. Utz, C. (2002) A Marco Polo (Re-) Constructed by the West – Intercultural Aspects in Tan Dun’s Compositional Approach. *World New Music Magazine*. 12.
6. Utz, C. (2003) Tan Dun. In: Heister, H.-W. (Hg.) *Komponisten der Gegenwart*. München: Ed. Text + Kritik.
7. Utz, C. (2000) *Original oder Fälschung: die Musik Tan Duns im Kontext interkultureller kompositorischer Rezeptionsprozesse in neuer westlicher und ostasiatischer Musik seit 1950*. Dissertation. Universität Wien.
8. Lo, Shimin. (2011) *Investigation of the Aesthetic Features and Singing Style of Tan Dun’s Contemporary Opera “Marco Polo”*. Art History Dr. Diss. Changsha. (In Chinese).
9. Griffiths, P. (1989) *Myself and Marco Polo – A Novel of Changes*. London: Faber and Faber.
10. Tan Dun. (1997) *Marco Polo in Full Score*. Paul Griffiths, Librettist. New York: G. Schirmer, Inc.
11. Meritz, R.E. (2009) *Tan Dun – A Traveler Between East and West. Marco Polo* [DVD]. United Kingdom: Opus Arte. Perle.

