

2. Sicong, M. (1942) Creative Experience. *New Music*. 5 (11). pp. 3–4.
3. Jie, J. (2010) *Chinese Music, Echos. Ancient and Modern Times*. Translated by Wang Li and Li Rong. Beijing: China Intercontinental Press.
4. *People's Daily*. (2003) The Chinese Musician Si-cong Ma Died of Illness in America on May 20, 1987. 1 August.
5. Levis, J.H. (1963) *Foundations of Chinese Musical Art*. New York: Paragon Book Reprint Corp.

УДК 782

DOI: 10.24412/2070-075X-2022-1-130-137

Сы Ян

ОПЕРА ТАН ДУНА «МАРКО ПОЛО» В КОНТЕКСТЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Статья посвящена опере «Марко Поло» китайско-американского композитора Тан Дуна. Предлагая ракурс структурно-стилистического анализа, автор на примере этого произведения рассматривает механизмы взаимодействия различных репрезентантов, в числе которых – интертекстуальность, тембровые и стилистические атрибуции традиционных культур и авангардной музыкальной культуры. Выводом из исследования становится то, что «Марко Поло», прежде всего, постмодернистская опера, сочетающая в себе множество текстов культуры и культурных атрибуций. Этому способствуют как цитаты и аллюзии – литературные, музыкальные, тембровые, стилистические, так и сложная полифоническая композиция, предопределяющая постмодернистскую ризоморфность современной антинarrативной оперы.

Ключевые слова: *постмодернистская опера, Тан Дун, Марко Поло, интертекстуальность, цитаты, аллюзии, тембровые репрезентации*

В фокусе настоящего исследования находится опера китайско-американского композитора Тан Дуна «Марко Поло» (1996) в ее полистилистическом измерении, определяемом через различные транскультурные репрезентации, цитаты и аллюзии. Основная цель проведенной работы – выявление доминантных точек репрезентации различных текстов культуры.

Говоря о постмодернистской опере, необходимо обратиться к определению интертекстуальности Ролана Барта, согласно которому каждый текст является интертекстом: «Другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры» [Цит. по: 1. С. 207]. Именно в таком контексте предполагается осуществить анализ оперы Тан Дуна «Марко Поло».

Тема исследования представляется актуальной. Несмотря на существование нескольких статей на русском языке (выделим в их ряду статьи Е.В. Кисеевой «Специфика работы с поэтическим текстом в пост-опере (на примере либретто «Марко Поло» Тан Дуна)» [2], Ч. Цзун «Оперы Тан Дуна как отражение философии творчества китайского композитора» [3]), работы немецкого музыковеда Кристиана Ульца (например, «Новая музыка и межкультурные взаимодействия: Джон Кейдж и Тан Дун» [4]), диссертационные исследования С. Ли «Особенности оперы Тана Дуна «Марко Поло» (2002) [5] и Н. Чжана «Неоориентализм в операх Тана Дуна» (2015) [6], российским музыковедением оперы Тан Дуна и, в частности, «Марко Поло», изучены все еще недостаточно. Еще один исследовательский вектор, который довольно широко пред-

ставлен в англоязычной литературе, но практически не раскрыт в русскоязычных работах – постмодернистская опера и постмодернистские тенденции в творчестве Тан Дуна в целом.

В своей работе «Экзотика в музыке: образы и рефлексия» Ральф Локке рассматривает оперу Тан Дуна «Марко Поло» как типично постмодернистскую, предполагающую эклектичное слияние различных культурных стилей: элементов пекинской оперы, театра кабуки, тибетского горлового пения, григорианского пения в духе «Парсифаля» Вагнера [7. С. 96]. В рамках антинарративной концепции оперы Тан Дуна традиционное повествование сменяется метафорой путешествия, в котором Марко Поло превращается в символ странника, представляющего человека в современном постмодернистском мире.

Музыкальные цитаты и ссылки на различные культурные атрибуты переливаются как стекла в детском калейдоскопе: преломленные фрагменты не сливаются в гибридную сущность. Когда Марко и Поло прибывают на Тибет, тибетские монахи приветствуют их традиционным обертоновым пением. Когда герои, наконец, достигают Великой Китайской стены, возникает призрак Густава Малера и появляется тема «Der Trunkeneim Frühling» из «Песни о Земле». Призрак композитора сменяет поэт Ли Бо (автор стихотворения, используемого у Малера), чья партия звучит на китайском языке с вокальными интонациями в стиле пекинской оперы. В системе Тан Дуна все стилистические элементы органично вплетаются в постмодернистский континуум, взаимодействуя как сложная паутина бесконечно меняющихся, всплывающих и исчезающих ссылок. Опера включает в себя, кроме истории и образа венецианского путешественника, различные интертекстуальные элементы, среди которых следует упомянуть поэзию Данте и Шекспира, а также цитаты из музыки Малера.

Композитор утверждает: «Чем дальше я нахожусь от Китая, <...> тем ближе я к нему оказываюсь. Граница между Востоком и Западом в моей музыке расплывчата. Я отношусь к обеим традициям как к единству. Это универсальный способ создания нового языка, соблюдая определенный баланс», – говорит Тан Дун [Цит. по: 4. С. 69]. Композитор также считает, что само его творчество напоминает путешествие Марко Поло на Запад, однако в реверсивном движении.

Либретто британского музыковеда и писателя Пола Гриффитса для оперы Тан Дуна «Марко Поло» было создано на основе его же романа «Я и Марко Поло» [8]. Как отмечает Ю.И. Агишева, обозначая специфику «воспоминаний Марко Поло», зафиксированных в романе: «Гриффитс представляет свою если не реконструкцию, то фантазию на тему» [9. С. 378]. Несмотря на то, что либретто не имело прямых текстовых связей с упомянутым романом и было создано специально для оперного воплощения, первая строка либретто – «Я не рассказал и половины того, что я видел» – совпадает с заключительным тезисом романа. Роман представляет собой вымышленную версию мемуаров Марко Поло, надиктованных им Рустичелло Пизанскому – сокамернику по генуэзской тюрьме, в которую он был заключен по возвращении из Китая. Так же, как в «Божественной комедии» Данте, в качестве проводника фигурирует Вергилий, Рустичелло в опере Тан Дуна появляется вначале как Тень, а затем перевоплощается в образ Шекспира – проводника Марко и Поло. Во время путешествий Марко Поло постоянно сопровождает и поддерживает еще один персонаж – Вода, символ природы.

Либретто написано на четырех языках: английском, китайском, итальянском и немецком. Центральной идеей оперы становится трехмерное путешествие: на физическом уровне, духовном уровне и музыкальном уровне. И если первый уровень – это географическое, подлинное путешествие Марко Поло из Венеции в Пекин, то на духовно-психологическом уровне в него вплетаются размышления Марко Поло и Рустичелло, который оказывается своего рода фантомом, сопровождающим главного героя. Духовное путешествие прорастает образами известных исторических персонажей: Данте Алигьери, Вильяма Шекспира, Густава Малера, Ли Бо, Шехерезады и символи-

ческого персонажа – Воды. В опере герои представляются в соответствии с четырьмя различными категориями: реалистические персонажи (Марко, Хубилай Хан), воображаемые персонажи (Поло, Рустичелло, Шехерезада), персонажи – явления природы (Вода) и отражения исторических личностей и художников (Королева, Данте, Шекспир, Ли Бо, Малер).

В предисловии к партитуре оперы Тан Дун пишет: «Сочиняю ли Я музыку, или же она воссоздает меня?» – я не могу ответить на этот вопрос, который задал мне однажды тибетский монах за двадцать лет до того момента, как я начал работать над оперой «Марко Поло». Каждое из моих сочинений содержит в себе элементы различных культур, мой личный путь лежит через средневековое монгольское пение, через западную оперу к Пекинской опере, от оркестра – к традиционным инструментам: пипе, ситару и тибетским ритуальным гонгам – различным формам, которые получили свое развитие в опере Марко Поло (...) Марко Поло – это я, но это одновременно и каждый из нас» [10. С. 7]. Духовное путешествие, как пишет Тан Дун в том же предисловии, становится рефлексией трех измерений человеческого бытия – прошедшего, настоящего и будущего, а также четырех природных циклов – зимы, весны, лета и осени.

Там же, в предисловии к партитуре, Тан Дун представляет многослойную и полифоническую структуру оперы, выделяя три названных выше уровня (таблица № 1).

Таблица № 1

Структура оперы Тан Дуна «Марко Поло»



Музыкальное путешествие находится в тесной и непосредственной связи с духовным и физическим путешествиями, и это тоже два полярных мира: мир европейской оперы и мир Пекинской оперы. Причем каждый из этих миров выражен своими звуковыми идиомами и особыми тембровыми красками. Музыкальное путешествие – это путешествие, в котором нет персонажей, а оркестр и публика «странствуют» по существующим на других уровнях сюжетным линиям.

Физическое (географическое) путешествие начинается в Венеции, поэтому музыка проявляет в себе, в основном, европейские традиции. По мере того, как герои продвигаются на Восток, она становится более «восточной», проходя через ближневосточные, индийские, тибетские, монгольские и китайские традиции в соответствии с физическим местонахождением Марко Поло. Помимо соотношений высоты тонов, используемых в музыке, Тан Дун применяет также и различные техники композиции для создания разных музыкальных стилей. Например, он широко использует индетерминированность, фиксируя ее особым видом нотации, либо используя технику импровизации, которая применяется, в основном, в характерно восточных частях.

Духовное путешествие демонстрирует взаимный круговорот духа и природы и сосуществует с физическим путешествием Марко Поло с Запада на Восток. Первое измерение реализуется в «Книге пространства-времени», где фигурируют персонажи

Теней, Памяти и Природы. Весь этот пласт создан в стиле пекинской оперы с характерными для нее «плавающими» контурами вокальной интонации («Марко Поло» (партитура), «Зима», тт. 23–25).

Линия же путешествия Марко Поло из Италии в Китай очерчена скорее в европейской стилистике, также соединяющей в себе различные традиции, в том числе – черты инструментального почерка Бартока.

Географическое путешествие сопровождается музыкальное, определяя музыкально-стилистические трансформации. Над оркестром и хором располагается ансамбль средневековых европейских, индийских, тибетских и китайских инструментов. В таблице № 2 представлены герои «Марко Поло» и их вокальная характеристика.

Таблица № 2

Вокальная характеристика героев оперы Тан Дуна Марко Поло

Оперные голоса		Пекинская опера	
Поло	Драматический тенор	Рустичелло	Певец пекинской оперы (высокий тенор)
Марко	Меццо-сопрано		
Хубилай Хан	Бас	Ли Бо	Певец пекинской оперы (высокий тенор)
Вода	Сопрано		
Шехерезада / Малер / Королева	Драматическое сопрано		
Данте	Бас-баритон		

Тан Дун стремился к созданию многослойной оперы, поэтому неудивительно, что фигура самого путешественника – Марко Поло – нашла свое отражение в раздвоенности на его внешнюю оболочку (Марко) и внутреннюю сущность (Поло).

Оркестр оперы также представлен различными группами. Первая – это комбинация инструментов, обычно используемых в европейской опере: струнные, духовые, а также оркестровые ударные: литавры, большой барабан, малый барабан и другие. Последние служат в качестве основных ударных инструментов. Другой тип ударных становится репрезентацией географической и культурной идентичности (например, тибетские колокола). Последняя категория – это смешанные колористические инструменты, такие как флексатон, бубен, трубчатые колокола и церковный колокол.

В «Марко Поло» Тан Дун представляет музыкальное путешествие по Индии, Тибету, Монголии и Китаю. Возникает своего рода коллаж из элементов различных культур: звучат индийский ситар, тибетский рог, китайская пипа. В сцене в Гималаях Тан Дун применяет тибетские рожки, на которых играют исполнители на медных духовых инструментах, поддерживая их звучание валторнами и тромбонами. Там же используется тибетское обертоновое пение.

В качестве репрезентанта авангардной линии в инструментальную ткань оперы внедряется подготовленное фортепиано. Точная диспозиция препарации струн на инструменте для тембрового приглушения и игры резонирующих звуков пиццикато представит как очевидная отсылка к творчеству Джона Кейджа.

Создание музыки, тесно связанной с кейджевской стилистикой, указывает на влияние западного авангарда на идеи Тан Дуна. В некоторых сценах Тан Дун применяет и алеаторическую нотацию в духе Кейджа («Марко Поло» (партитура), «Пьяцца», тт. 28–33).

В контексте с остальными инструментами, как внеевропейскими, так и традиционными оркестровыми, композитор явно стремился к тому, чтобы препарированный рояль служил точкой тембрового отчуждения. Фортепиано – своего рода символ европейской классической традиции, и только через инициированный извне процесс, через специальную препарацию струн оно становится новым инструментом с внеевропейскими микрохроматическими коннотациями. Благодаря этой новой «ударной» окраске фортепианного тембра, граница между западным и восточным звучанием размывается.

Персонажи, представленные Тан Дуном в его опере, чрезвычайно показательны для авторского понимания мифа о Марко Поло. Некоторые из них добавлены или вымышлены, а иные имеют тесные связи с историческими прототипами.

Помимо интертекстуальных связей либретто, появления в нем различных литературных источников (поэзии Ли Бо, что обусловлено включением поэта в качестве одного из персонажей, а также тем, что его стихи используются Малером в «Песне о Земле», на которую ссылается Тан Дун), в оперу включен ряд цитат и стилистических аллюзий, которые создают эффект стилистической полифонии, наслаивающейся на мультипространственность трех путешествий – физического, музыкального и духовного.

Квазицитата «Der Trunkeneim Frhling» из «Песни о Земле» представлена как аллюзия в одном из эпизодов первой сцены: малеровскую оркестровку напоминают тембровые комбинации и основное интонационное зерно начала.

Многочисленные форшлагги, составляющие тематическое зерно начала Четвертой симфонии Малера, в качестве аллюзии можно проследить и в начале первой сцены в партии струнных.

Тан Дун цитирует также тему Гурнеманца из первого акта «Парсифаля» Вагнера: «Dusiehst, mein Sohn, zum Raumwirdhierdie Zeit» («Понимаете, сын мой, здесь время превращается в пространство»), однако это действительно скорее в смысловом контексте. Превращение времени в пространство для многослойного либретто оперы оказывается ключевым моментом.

Выше уже упоминалось о том, что Тан Дун реализовал в своем произведении идею своеобразной «раздвоенности» главного героя. Марко – женский образ, меццо-сопрано, он обозначен как «существо». Поло, драматический тенор, своего рода символ «памяти» героя. Память для композитора – один из важнейших символов: культурная память воплощает в себе традиции того или иного народа, которые передаются из поколения в поколения. Гендерная трансформация (Марко – женская роль, а Поло – мужская) также отсылают слушателя к Пекинской опере, в которой женские персонажи исполнялись актерами-мужчинами.

Марко в опере получает европейское стилистическое выражение, в то время как Поло – восточное. Если Марко – объективная часть персонажа и, соответственно, рационалистическая, то Поло – субъективная и мистическая. Однако несмотря на это разделение, которое представляется существенным для композитора, сочетавшего в своей эстетике и особенностях музыкального мышления Восток и Запад, в некоторых эпизодах оперы две образные грани героя стилистически идентичны и представлены в скользкой мелодике Пекинской оперы. Однако в отдельных фрагментах оперы в вокальной стилистике партии Поло можно найти скорее европейские интонации («Марко Поло» (партитура), «Пьяцца», тт. 98–103).

Одним из основополагающих средств поляризации стилистики становится противопоставление точной интонации плывущих вверх и вниз глиссандо, а также промежуточное с тембровой точки зрения положение богатейшей палитры ударных из Пекинской оперы.

В начале оперы эти две грани одного персонажа появляются в опере вместе. Однако в эпизоде «Зима» они расходятся и не контактируют в музыкальном плане вплоть до сцены «Стена (продолжение)». Вначале Марко и Поло в музыкальном отношении следуют друг за другом. Они поют в одном и том же диапазоне и регистре, их словесный текст идентичен, реплики взаимно дополняют друг друга. Но потом их партии разъединяются. Начав с обмена слогами, Марко и Поло заканчивают обменом фразами. Однако в момент кульминации, в конце пути, Марко и Поло воссоединяются и герой, обретая цельность, достигает гармонии.

Судя по кульминационному моменту оперы, Тан Дун видел главную цель путешествия Марко Поло в том, чтобы добраться до китайской стороны Стены. Воссоединение Марко и Поло – один из редких в опере моментов оркестрового tutti и, соответственно, полного единения.

Физическое и музыкальное путешествия Марко и Поло, взаимодействуя, трансформируют звуковое поле и тембровую палитру. В эпизоде Поло в пустыне происходит существенное изменение оркестровки. До сих пор в музыкальном путешествии использовались европейские инструменты, хотя в предыдущей сцене музыкальным и физическим местоположением героев был Ближний Восток. Однако начиная со сцены в пустыне, Тан Дун использует в оркестре подлинные традиционные инструменты. Например, дуэт ситара и табла («Марко Поло» (партитура), «Пустыня», тт. 56–61).

Здесь Тан Дун дает ситару возможность свободной импровизации. За этим первым появлением импровизированных частей оперы следуют еще 13 частей с ведущей ролью импровизационного начала. Вокальная партия, основывающаяся на квазиобертонном пении, служит знаком прибытия героев в Гималаи, отмечена в партитуре обозначением «Misterioso» и отражает общую таинственную ауру. Обертонное пение сочетается с использованием тибетских поющих чаш в оркестре, что усиливает атмосферу таинственности.

Одна из наиболее очевидных трансформаций в музыкальной стилистике оперы происходит в тот момент, когда физическое путешествие достигает монгольской стороны Стены. Голос Поло ясно звучит среди хора и других персонажей, включающихся в это обертонное поле («Марко Поло» (партитура), «Гималаи», т. 127).

Музыкальное путешествие, как и физическое, заканчивается на китайской стороне Стены. Тан Дун отображает китайскую музыкальную традицию через звучание соло пипы. Кроме того, здесь Поло в последний раз меняет язык и начинает петь на китайском.

Китайская музыкальная стилистика становится для оперы метафорой памяти. Где бы ни находились физическое и музыкальное путешествие, в воспоминаниях всегда возникает китайская стилистика, что предполагает реминисценцию, сделанную даже не Марко Поло, а самим композитором, который должен вспоминать о Китае, когда говорит о доме. Подобным образом можно интерпретировать все «духовное путешествие» – как воплощение творческого пути самого Тан Дуна, если смотреть на него с музыкальной точки зрения.

Подводя итог структурно-стилистическому анализу, подчеркнем, что «Марко Поло» – это, прежде всего, постмодернистская опера, сочетающая в себе множество различных текстов культуры и культурных атрибуций. Этому способствуют как цитаты и аллюзии – литературные, музыкальные, тембровые, стилистические, так и сложная полифоническая композиция, предопределяющая постмодернистскую ризоморфность современной антинарративной оперы.

Литература

1. Ильин И.И. Интертекстуальность // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник / под ред. И.П. Ильина и Е.А. Цургановой. М.: Интрада-ИНИОН, 1999. С. 204–210.
2. Кисеева Е.В. Специфика работы с поэтическим текстом в пост-опере (на примере либретто «Марко Поло» Тан Дуна // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 170–181.
3. Цзун Ч. Оперы Тан Дуна как отражение философии творчества китайского композитора // Университетский научный журнал. 2021. № 64. С. 44–51.
4. Utz Ch. NeueMusik und Interkulturalität: von John Cage bis Tan Dun. Stuttgart: Steiner, 2002. 533 p.
5. Lee S. A discussion of Tan Dun's opera, "Marco Polo": D.M.A. diss. / University of Miami [USA], 2002. 96 p.
6. Zhang N. Neo-orientalism in the operas of Tan Dun: D.M.A. diss. / Dalhousie University Halifax [Canada], Nova Scotia, 2015. 99 p.

7. Locke R. *Musical Exoticism: Images and Reflections*. Cambridge: Cambridge University Press. 2009. 421 p.
8. Griffiths P. *Myself and Marco Polo – A novel of changes*. London: Faber and Faber, 1989. 188 p.
9. Агишева Ю.И. Британское музыковедение в лицах: Пол Гриффитс // Научные школы в музыковедении XXI века: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных. М.: Издательство «Российская академия музыки имени Гнесиных», 2020. С. 373–380.
10. Tan Dun. *On the Creation of Marco Polo* // Tan Dun. *Marco Polo*. Score. New York: G. Schirmer Inc., 1997. P. 7.

Tan Dun's Opera *Marco Polo* in the Context of Postmodernism

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2022, 1 (84), 130–137.
DOI: 10.24412/2070-075X-2022-1-130-137

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

Keywords: postmodern opera, Tan Dun, *Marco Polo*, intertextuality, quotations, allusions, timbre representations.

The article examines the opera *Marco Polo* (1996) by the Chinese-American composer Tan Dun in the context of postmodern culture. Offering a perspective of a structural and stylistic analysis, the author, using the example of this work, considers the mechanism of interaction between various representatives that include intertextuality, timbre and stylistic attributions of traditional cultures, and representations of avant-garde musical culture. The libretto of the opera created by Paul Griffiths based on his own novel *Myself and Marco Polo* is characterized. The multi-level structure of the opera is considered, which combines a spiritual journey, a physical (geographical) journey and a musical journey. Particular attention is paid to the influence of the Peking Opera, both in the field of singing and in the field of instrumentation. The role of national musical instruments included in the orchestra is emphasized. The presence in certain episodes of the opera of the style of Bartok, Mahler, and Cage is noted. The conclusion from the study is that *Marco Polo* is, first of all, a postmodern opera that combines many texts of culture and cultural attributions. This is facilitated by both quotations and allusions – literary, musical, timbre, stylistic, and a complex polyphonic composition that predetermines the postmodern rhizomorphism of the modern anti-narrative opera.

References

1. Il'in, I.I. (1999) Intertekstual'nost' [Intertextuality]. In: Tsurganova, E.A. (ed.) *Sovremennoe zarubezhnoe literaturovedenie (strany Zapadnoy Evropy i SShA): kontseptsii, shkoly, terminy. Entsiklopedicheskiy spravochnik* [Modern Foreign Literary Criticism (Countries of Western Europe and the USA): Concepts, Schools, Terms. Encyclopedic Reference Book]. Moscow: Intrada–INION. pp. 204–210.
2. Kiseeva, E.V. (2021) Spetsifika raboty s poeticheskim tekstom v post-opere (na primere libretto “Marko Polo” Tan Duna [Specificity of Work With Poetic Text in Post-opera (On the Example of the Libretto “Marco Polo” by Tan Dun)]. *Problemy muzykal'noy nauki / Music Scholarship*. 4. pp. 170–181.
3. Zong, Zh. (2021) Tan Dun's Operas as a Reflection of the Chinese Composer's Philosophy. *Universitetskiy nauchnyy zhurnal – University Scientific Journal*. 64. pp. 44–51. (In Russian). DOI: 10.25807/22225064_2021_64_44
4. Utz, Ch. (2002) *Neue Musik und Interkulturalität: von John Cage bis Tan Dun*. Stuttgart: Steiner.

5. Lee, S. (2002) *A discussion of Tan Dun's opera, "Marco Polo"*. D.M.A. diss. University of Miami, USA.
6. Zhang, N. (2012) *Neo-orientalism in the operas of Tan Dun*. D.M.A. diss. Dalhousie University Halifax, Nova Scotia, Canada.
7. Locke, R. (2009) *Musical Exoticism: Images and Reflections*. Cambridge: Cambridge University Press.
8. Griffiths, P. (1989) *Myself and Marco Polo – A Novel of Changes*. London: Faber and Faber.
9. Agisheva, Yu.I. (2020) [Faces of British Musicology: Paul Griffiths]. *Nauchnye shkoly v muzykovedenii XXI veka: k 125-letiyu uchebnykh zavedeniy imeni Gnesinykh* [Scientific Schools in Musicology of the 21st century: To the 125th Anniversary of the Gnesin Educational Institutions]. Proceedings of the International Conference. Moscow: Gnesins Russian Academy of Music. pp. 373–380. (In Russian).
10. Tan Dun. (1997) On the Creation of Marco Polo. In: *Marco Polo. Score*. New York: G. Schirmer Inc. p. 7.

