Инь Ситин — аспирантка
кафедры музыкального воспитания и образования
Российский государственный педагогический
университет им. А. И. Герцена
(Санкт-Петербург, Россия)
yxt2020@yandex.ru

Yin Xiting — postgraduate student,
Department of Music Education and Training
Herzen State Pedagogical University of Russia
(Saint-Petersburg, Russia)
yxt2020@yandex.ru
ORCID 0009-0009-8073-3581

УДК 787.1 + 78.071.1(510)
DOI 10.61908/2413-0486.2025.44.4.104-119

ПОВОРОТ К НАРОДНОМУ МЕЛОСУ НА РАННЕМ ЭТАПЕ ТВОРЧЕСТВА МА СЫЦУНА. ПЬЕСА ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО «КОЛЫБЕЛЬНАЯ»

Аннотация

В новой музыке Китая Ма Сыцун — композитор, которому удалось соединить западные техники музыкального искусства с духом китайской музыки. В пьесе для скрипки «Колыбельная» (1935) он предпринял первую попытку синтеза двух музыкальных систем: китайской народной музыки и профессионального композиторского языка. В статье представлен анализ пьесы «Колыбельная», выявлены новации в форме, мелодике, в области гармонического синтеза. Отмечается, что в произведении присутствует стилистический дуализм: диалектическое единство архаики (пентатоническая монодия) и модерна (хроматическая гармония), европейской формы и китайской темброинтонации. Композиторские методы и новаторство, выявленные в «Колыбельной», представляют собой концептуальный ключ к пониманию дальнейшей эволюции композиторского фольклоризма Ма Сыцуна.

Ключевые слова: новая национальная музыка Китая, композиторский фольклоризм, музыкальный билингвизм, китайское музыковедение

A TURN TO FOLK MELOS IN THE EARLY WORK OF MA SYCONG. PIECE “LULLABY” FOR VIOLIN SOLO

Abstract

In the new music of China, Ma Sicong is a composer who managed to combine Western techniques of musical art with the spirit of Chinese music. In the piece for violin “Lullaby” (1935), he made the first attempt to synthesize two musical systems: Chinese folk music and professional composer's language. The article presents an analysis of “Lullaby”, identifying innovations in its form, melodic dialect, and the realm of harmonic synthesis. It is noted that the work contains stylistic dualism: dialectical unity of archaism (pentatonic monody) and modernism (chromatic harmony), European form and Chinese timbre intonation. This is manifested in the polystructural texture and polymodal superpositions. The compositional methods and innovations revealed in “Lullaby” represent a conceptual key and a starting point for understanding the further evolution of the composer’s folklorism.

Keywords: new national music of China, composer's folklorism, musical bilingualism, Chinese musicology

В истории современной китайской музыки имя Ма Сыцуна (1912–1987) занимает особое место. В неё он вошёл не только как выдающийся скрипач, один из создателей современной системы музыкального образования в Китае, но и как композитор, объединивший западные музыкальные техники с духом китайской музыки. Ма Сыцуна называли «восточным Паганини», «китайским Бартоком». Он создал уникальный композиторский язык, отмеченный чертами китайской музыкальной традиции, и оставил богатое музыкальное наследие, а его исполнительское творчество, как отмечается в китайской энциклопедии, «задало верный вектор инновационного развития для всего музыкального искусства в целом» [12].

Исключительную важность в поисках новой китайской национальной музыки, начавшихся в XX веке, имеет обращение к народной традиции — одному из глубинных и устойчивых источников, питающих как музыку прошлого века, так и современную. В своих статьях, интервью и выступлениях Ма Сыцун многократно подчёркивал, что новая китайская музыка должна возникнуть из непосредственно впитанной самобытной китайской народной музыки. Будучи композитором мирового уровня, он очень ясно проводил смысловые границы между мировой универсальностью, национальностью и индивидуальностью: «Мировое подразумевает индивидуальность, но оно не обязательно национально» [6]. Ма Сыцун был убеждён в том, что китайские композиторы должны иметь свой собственный китайский национальный стиль, а китайская музыка — свой собственный национальный музыкальный язык. «Утверждение, что у музыки нет границ, справедливо лишь для нотного стана; национальный характер музыки достаточно очевиден. Раньше люди думали, что идут по “всемирному” пути, но на самом деле они шли по немецкой, или итальянской, или французской “всемирной” дороге. Потому что эти три пути были самыми широко освоенными, но они упорно не ступали на *свой* путь. Свой путь сначала нужно протоптать на своей собственной земле... Мы должны черпать сокровища из нашей земли. Помимо знания народных песен, нам нужно понимать народ, живущий на этой земле. Только глубоко укоренив себя, став частью этой земли, можно верно вступить на путь национального стиля и оттуда проложить свою собственную дорогу» [7, с. 40].

Однако к пониманию значимости народной музыки для становления новой национальной музыки Китая Ма Сыцун пришёл не сразу. Исследователь Дин Тунцзюн отмечает, что, увлеченный западной камерной музыкой, романтическими и модернистскими техниками, на раннем этапе творчества Ма Сыцун «придерживался мнения о том, что

стандарт китайской музыки низок, и это было, скорее, западноцентричным взглядом на китайскую музыку. Хотя Ма Сыцун был неравнодушен к китайским народным песням, он долгое время относился к ним как к примитивной форме “неискусства”. Только с середины 1940-х годов его понимание народных песен поднялось на более высокий уровень» [4, с. 90–91]. Такую оценку Дин Тунцзюна подтверждают и собственные признания Ма Сыцуна, который в статье «От скрипки к сочинению» (1946) писал: «В первые несколько лет сочинительства я написал произведения с “западным колоритом”. Под “западным колоритом” я подразумеваю не только мелодику, но главным образом способ мышления, состояние чувств и форму произведения, куда, конечно же, входит и гармония. Только в 1936 году я познакомился с китайской народной песней и постепенно вступил на путь национального стиля. С “Сюйюаньской сюитой”, написанной в 1937 году, я обозначил отправную точку этого пути. То, что я всё еще иду по этому пути и сегодня, доказывает, что источник народной песни неисчерпаем» [3, с. 39]. Следует заметить, что решающая переоценка значения народной музыкальной традиции произошла именно в 1936 году, когда Ма Сыцун посетил народное представление Цзинъюнь дагу[1]. С этого времени и начнётся собирание народных песен и осознанный поиск собственного национального стиля, который продолжится до вынужденной эмиграции в США в июне 1966 года. Этот период китайские музыковеды называют «золотым веком» патриотизма Ма Сыцуна и его служения Родине.

Однако и до того, как произошёл осознанный поворот к народной музыке, было создано произведение, стоящее особняком в раннем композиторском творчестве Ма Сыцуна. Это трёхчастная пьеса для

[1] Цзинъюнь дагу — жанр музыкального выступления, сочетающий говорение и пение, сложился в конце правления династии Цин в провинции Хэбэй и достиг высокого художественного уровня по сравнению с другими жанрами народной музыки Северного Китая.

скрипки соло «Колыбельная» (1935). В творческом наследии Ма Сыцуна она занимает по-своему уникальное положение. В этой пьесе композитор обращается к южно-китайскому фольклорному материалу: мелодическое зерно восходит к народной песне «Байцзы дяо» уезда Хайфэн провинции Гуандун. Важно отметить, что этот напев стал звуковым воплощением внутреннего ностальгического нарратива — глубокой эмоциональной связи с образом матери, и в этом смысле обращение к нему не является осознанной установкой на поиск национального стиля.

В то же время в процессе работы над произведением Ма Сыцуну предстояло найти методы синтеза двух разных по своей природе музыкальных систем: народной и профессиональной. «Колыбельная» стала значимой вехой на пути от европоцентризма к собственному национальному стилю и новой национальной музыки Китая. По этой причине анализируемая пьеса не раз попадала в фокус внимания китайских музыковедов.

К анализу «Колыбельной» исследователи подходили по-разному. Так, например, Фань Цзуинь отмечал, что привнесение в гармонию ярко выраженного национального колорита было осознанной целью Ма Сыцуна**:** именно в «Колыбельной» для скрипки соло композитор впервые начал экспериментировать с гармоническими приёмами, соответствующими стилистике мелодии [9, с. 25].

Исследователь Сюй Лия отмечала, что мелодия гуандунской народной песни «Байцзы дяо», переработанная в первой части произведения, характеризуется протяжённой лирической фразой с волнообразной динамикой. «В гармоническом языке Ма Сыцун предпринял новаторские шаги, стремясь привнести новые тембровые решения в фольклорную мелодику. Пентатоническая гармонизация проявляется не только в аккордовой структуре, но и в голосоведении всех слоев фактуры, где каждый голос движется в рамках пятиступенного звукоряда» [8, с. 15]. В то же время исследователь отмечал, что общая

стилистическая палитра произведения остается глубоко европеизированной, а «стилистический парадокс — синтез китайской пентатоники с галльской изысканностью — стал отличительной чертой творческого метода Ма Сыцуна, где этническая аутентичность трансформируется в универсальный художественный язык» [там же, с. 15].

Ши Ва рассматривает вопрос о том, как пентатонический напев провинции Гуандун сопрягается с гармонией. Он отмечает, что в гармоническом языке произведения наблюдаются новаторские решения. Мелодическая тема отличается изысканной красотой и богатством эмоциональных нюансов, «однако в интонационном строе мелодии, сочетающей европейскую функциональность с модальными принципами китайской традиционной музыки, отсутствует аутентичная простота фольклорного оригинала» [11, с. 12–13].

На новаторство гармонического языка в «Колыбельной» Ма Сыцуна обращает внимание и Ян Пин. Он отмечает: «Сочинение открывается протяженной мелодической линией, эволюционирующей в сторону статичной медитативности, где каждая фраза пропитана теплым эмоциональным дыханием. Особого внимания заслуживает использование гармонического языка, который отличается множеством новаторских приёмов. Акцент на целостности и совершенстве музыкального произведения — эти две характеристики ярко проявляются во многих его сочинениях» [13, с. 150].

В русскоязычной музыковедческой литературе исследователи отмечают влияние К. Дебюсси и М. Равеля на композиторский стиль Ма Сыцуна. Так, например, Бу Яньвень, подчёркивая характерное для Ма Сыцуна стремление к ясной форме и тонкости образного содержания, обращает внимание на то, что сочетание его композиторской техники с традиционной для китайской музыки пентатоникой напоминает стиль крупнейших французских импрессионистов конца XIX — начала XX

веков. Бу Яньвэнь изучает стилевую трансформацию в творчестве Ма Сыцуна [2], однако не касается «Колыбельной», поскольку рассматривает произведения, написанные уже после 1935 года. Параллели с творчеством Дебюсси и Равеля отмечает Ван Юньхань [3], однако и этот музыковед не останавливается на анализе «Колыбельной».

Попытку усмотреть связь «Колыбельной» с национальной традицией предпринимает исследователь Ло Сюй. Он замечает, что мелодия этой пьесы интегрирует интонационный материал народной песни «Байцзы дяо», а «мелодическое развитие, гармоническое построение и архитектоника формы “Колыбельной” воплощают принцип “постепенной трансформации” (*цзянь бянь*), присущий традиционной китайской культурной парадигме. Именно этот принцип составляет главную художественную особенность произведения и является ключом к его эстетической завершённости» [5, с. 216–217].

Так как названные авторы не представили системного анализа творческих методов, использованных композитором в этом сочинении, обратимся к его изучению с целью конкретизировать суть новаторских поисков и особенностей стиля Ма Сыцуна.

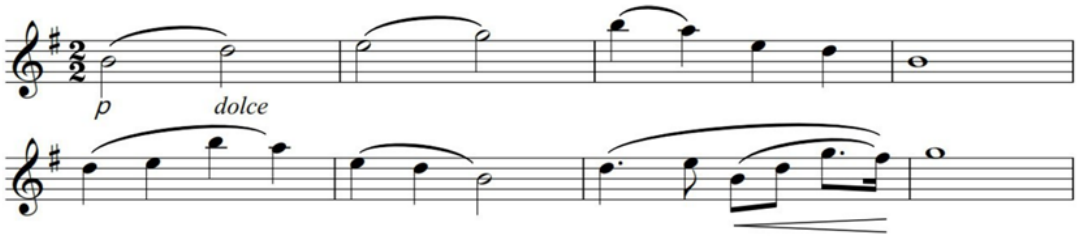
В изучении взаимодействия народного и профессионального в аспекте проблематики «фольклор — композитор» мы будем опираться на теоретические исследования и понятийный аппарат, разработанный в работах российских музыковедов И. И. Земцовского, Г. Л. Головинского, Н. Ю. Жоссан, М. Е. Тараканова, А. К. Петрова, Е. М. Трембовельского, В. Н. Холоповой, Б. С. Луканюк, О. Г. Бенч, А. А. Михайловой, М. П. Рахмановой, Е. А. Ручьевской и других. Важный вклад в развитие понятийного аппарата композиторской фольклористики внесли также Л. П. Иванова и А. К. Петрова, рассматривающие механизмы взаимодействия народного и композиторского творчества.

Систематизация и корреляция понятийно-терминологического аппарата в теоретическом музыковедении — ещё не завершённый процесс. Имея в виду обозначившуюся в последние десятилетия дихотомию понятий *фольклоризм* и *неофольклоризм*, которая была принята не всеми исследователями, мы будем придерживаться понятия *фольклоризм*, которое охватывает как классические формы взаимодействия фольклорной традиции и профессионального композиторского языка, так и новаторские искания XX века. В этом смысле представляется весьма перспективным одно из фундаментальных исследований этой проблематики, проведённое этномузыковедом Л. П. Ивановой, которая, продвигаясь к созданию теории композиторского фольклоризма как структурно-языковой системы, разработала его типологию. Исследователь выделяет «целостное включение фольклорного образца в авторский текст, использование элементов фольклора и обращение к принципам фольклорного мышления» [3, с. 11].

Обратимся к анализу структуры «Колыбельной» для скрипки соло Ма Сыцуна. Её музыкальная форма представляет собой сложную трехчастную композицию (пример № 1).

Пример № 1

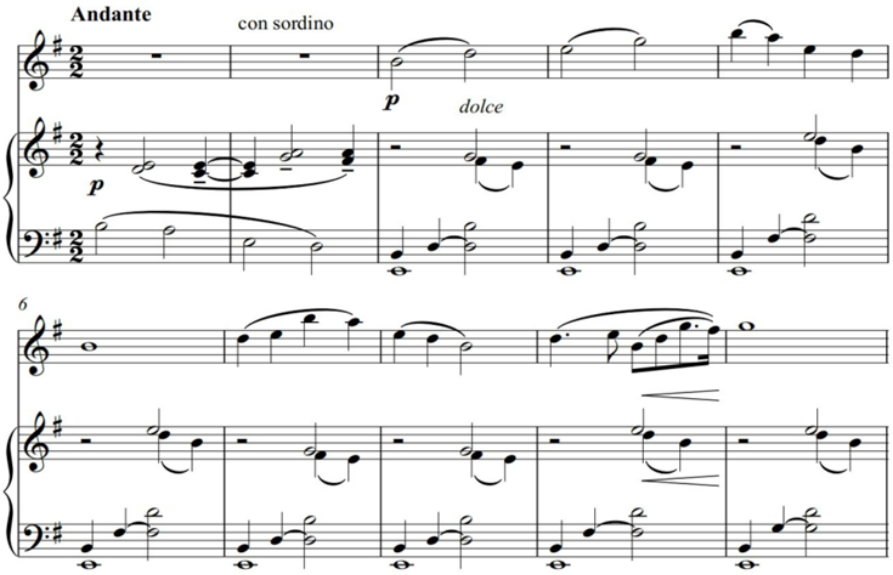
Ма Сыцун. «Колыбельная». Тема (т. 3–9)



В «Колыбельной» композитор стремится к достижению стилевого синтеза приёмов, характерных для устной традиции, и европейской камерной фактуры (пример № 2).

Пример № 2

Ма Сыцун. «Колыбельная» (т. 1–10)



Гармоническое остинато, сопровождающее мелодию, имитирует тембровые особенности традиционных китайских инструментов. Отсутствие функционального развития компенсируется ритмической и динамической нюансировкой, что характерно для соединения европейской техники и восточной эстетики.

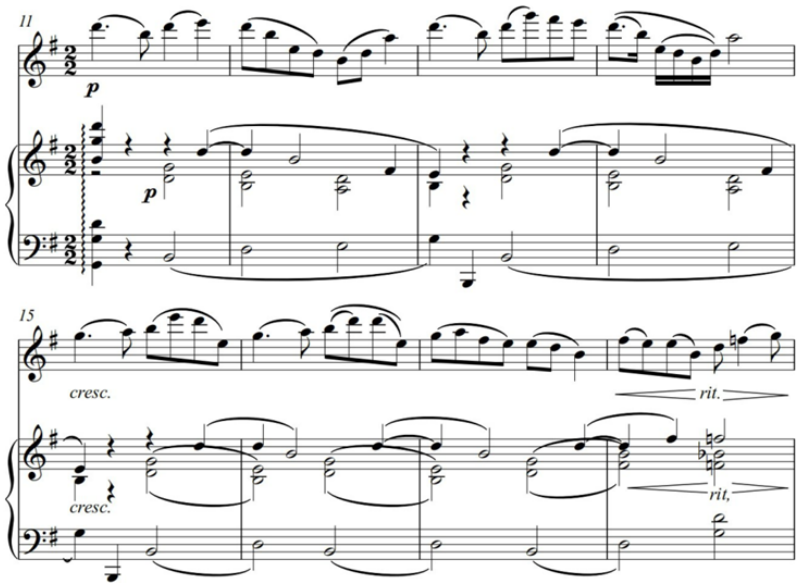
Статика гармонии с «педальным» басом тональности *e-moll* усиливает пентатоническую природу темы, подчёркивая её национальный колорит. Данный тип гармонического движения широко распространён в западноевропейской музыке. Для передачи специфического этнического колорита его использовали представители разных национальных школ, в том числе и композиторы «Могучей кучки». В ранних скрипичных сочинениях Ма Сыцуна, где композитор интегрирует фольклорные мелодические элементы, также наблюдаются остинатные фигуры в гармонии, которые подчёркивают аутентичность народного стиля.

Во втором периоде (т. 11–18) композитор развивает тематический материал первого периода с расширением пентатонического диапазона при сохранении метроритмической и фактурной преемственности. Здесь он прибегает к технике смешения ладов терцового соотношения. Данный

приём гармонического синтеза часто встречается в ранних произведениях Ма Сыцуна (пример № 3).

Пример № 3

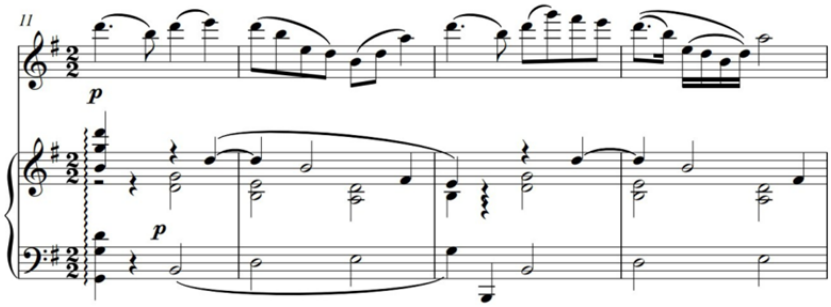
Ма Сыцун. «Колыбельная» (т. 11–18)



Мелодия в тактах 11–14 заимствована из народной песни Хайфэна. В аккомпанементе хорошо прослушиваются гармонии терцовой структуры. Отметим также мелодическую линию в партии фортепиано, «подпевающую» скрипке. Это украшает народный стиль выразительными мелодико-гармоническими красками (пример № 4).

Пример № 4

Ма Сыцун. «Колыбельная» (т. 11–14)

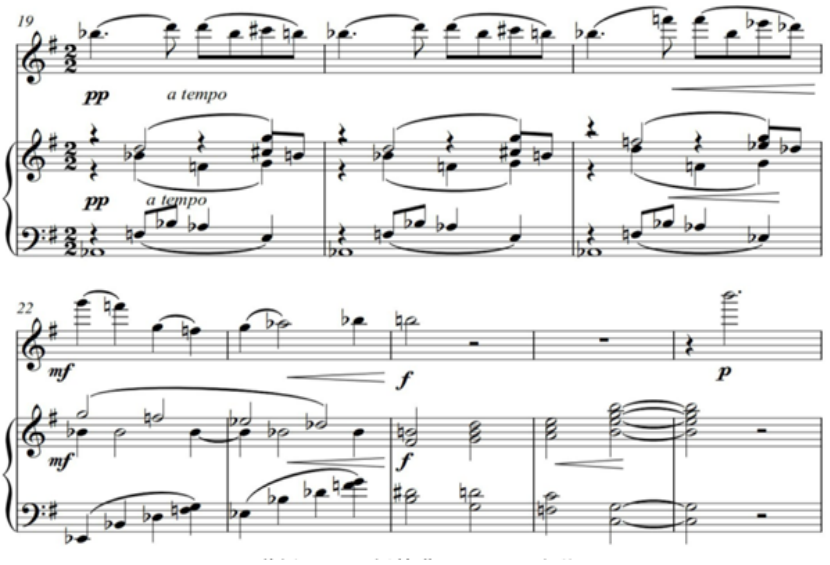


Композиторское образование Ма Сыцуна базировалось на западной традиции, а его стиль находился под сильным влиянием романтизма и импрессионизма. В сочетании с недостаточно глубоким пониманием

китайской народной музыки это привело его в тот период к осторожному использованию аккордов нетерцовой структуры. Он ограничился лишь локальными экспериментами с ними, сохраняя доминирование классических терцовых моделей. В гармонической организации «Колыбельной» наблюдается эволюция стилистики: если в предшествующем разделе, основанном на народной мелодике, композитор сохранял пентатонный строй в сочетании с модифицированными аккордами терцовой структуры, то в тактах 19–41 гармония постепенно смещается в сторону импрессионистского стиля. Особый акцент делается на использовании диссонансов традиционной гармонии. Применение хроматизма и нарушение функциональной гармонической последовательности направлены на создание колоритного звучания. Нотный пример № 5 иллюстрирует первую фразу нового раздела (C) «Колыбельной», который структурно связан модуляцией из *G-dur* предыдущего раздела (B).

Пример № 5

Ма Сыцун. «Колыбельная» (т. 19–26)



Мелодия строится на хроматическом поступенном движении, а аккомпанемент включает септаккорды с альтерированными тонами. В тактах 19–21 тон *as* в басу выдерживается на протяжении трёх тактов,

образуя основу для вертикальных гармоний с хроматическими изменениями: аккорды *b–d–f–a* и *cis–e–g–b* (в обращениях). Формально эти структуры сохраняют терцовую основу, однако лишены традиционной функциональности. Их сочетание с основной мелодией усиливает темброво-колоритный эффект, подчиняя гармонию принципам звуковой живописи (пример № 5). Оригинальная гармоническая каденция, завершает «Колыбельную»: медиантовое соотношение аккордов *H-dur* — *G-dur* сменяет плагальный оборот из больших мажорных септаккордов, расслоенных полигармонически. Над квинтой *f–c* в малой октаве — «осколком» гармонии *F-dur* — в первой октаве надстраивается трезвучие *a-moll.* Заключительный аккорд можно трактовать как полигармонию *C-dur – e-moll*. Подобное функциональное нарушение в последовательности аккордах терцовой структуры, направленное на достижение колористических эффектов, характерно для импрессионистской техники, что ярко проявляется в произведениях Дебюсси. Гармоническая логика, радикально отличающаяся от классических норм, а также тембровые решения стали частью новаторского гармонического языка Ма Сыцуна, синтезирующего традиционные и современные элементы.

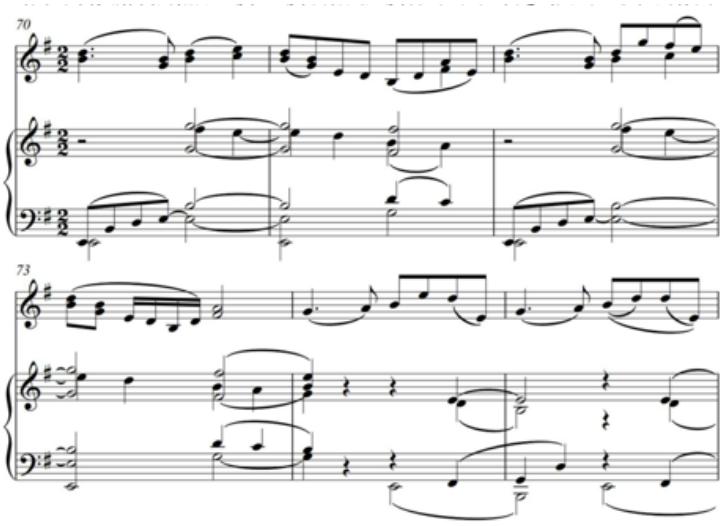
Итак, особенности ладогармонического стиля композитора можно охарактеризовать следующим образом:

- интеграция непрерывной хроматизированной фигурации,
- модернизация гармонического языка (битональные элементы),
- декламационно-импровизационный характер изложения.

В завершении сочинения Ма Сыцун использует аккорды с добавочным тоном. К такой технике композиторы прибегают для более гармоничного слияния аккордовой структуры с мелодией пентатонического лада. Они добавляют к терцовым аккордам неразрешаемые дополнительные секунды, септимы или сексты. Эти тоны усиливают колористическую функцию аккордов (пример № 6).

Пример № 6

Ма Сыцун. «Колыбельная» (т. 70–75)



В музыке «Колыбельной» уже проявились искания Ма Сыцуна, направленные на создание национального колорита. В этом сочинении были найдены некоторые важнейшие принципы композиторского языка, которые будут обнаружены и в более поздних его сочинениях. В то время как многие произведения китайских композиторов всё ещё тяготели к приёмам и стилистике классической и ранней романтической школ, сочинения Ма Сыцуна пронизывали элементы западной музыки конца XIX века.

Использование пентатонических ладов в рамках функциональной гармонии позволили композитору синтезировать китайскую народную мелодию с западной формой. Национальный диалект в мелодии формируется путём экспансии пентатоники через хроматические инфильтрации в зонах серединного развития и модальные модуляции по квинтовому кругу. Сохранения аутентичности народной интонации «Байцзы дяо» композитор достигает путём секвенции ячеек и октавной транспозиции с обертоновыми эффектами. Гармонический синтез Ма Сыцуна представляет собой реинтерпретацию классической функциональности через пентатонизацию аккордовых вертикалей (терции с добавочными тонами) и квазимодальное голосоведение с органными пунктами. В средней части наблюдается усложнение языка (битональные

кластеры, целотоновые комплексы и эллиптические модуляции). При этом стилевой дуализм проявляется как диалектическое единство архаики (пентатоническая монодия) и модерна (хроматическая гармония), европейской формы и китайской темброинтонации. Схожие композиторские методы работы, как отмечает Чжен Ся, будут характерны и для других произведений раннего этапа творчества Ма Сыцуна [10, с. 77]. В этом смысле «Колыбельную» можно считать и концептуальным ключом к пониманию дальнейших исканий Ма Сыцуна.

Характеризуя композиторский фольклоризм Ма Сыцуна как метод работы с фольклорным первоисточником в его раннем произведении, мы опираемся на исследование Л. П. Ивановой «Типология фольклоризма в русской музыке XX века», в котором выделены три типа композиторского фольклоризма как структурно-языковой системы:

1) *целостное* включение фольклорного образца в авторский текст;
2) использование *элементов* фольклора;
3) обращение к *принципам* фольклорного мышления» [3, с. 11].

В «Колыбельной» Ма Сыцуна имеет место первый тип, когда в авторский текст включается целостный фольклорный образец (мелодия «Байцзы дяо»), который претерпевает изменения, превращаясь в развёрнутый композиторский опус.

Литература

1. Бу Яньвэнь. Стилевая трансформация композиторского творчества Ма Сыцуна // Культурная жизнь Юга России. 2022. № 1 (84). С. 119–130.
2. Ван Юньхань. Черты композиторского стиля Ма Сыцуна // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. Минск, 2023. Вып. 60: Проблемы музыкальной науки и образования: в поиске новых тем и решений. С. 122–138.
3. Иванова Л. П. Типология фольклоризма в русской музыке XX века: автореф. дисс. … доктора искусствоведения: 17.00.02 / СПб. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. СПб.: [б. и.], 2005. 35 с.
4. 丁同俊. 马思聪创作早期的思想历程 // 艺术教育. 2010年第11期. 第90–91页. (Дин Тунцзюнь. Мыслительный процесс раннего творчества Ма Сыцуна // Художественное образование. 2010. Т. 11. С. 90–91).

5. 罗旭. 论马思聪音乐作品的作曲创作风格//《新西部》2008年第6期. 第216–217页. (Ло Сюй. О стиле композиции музыкальных произведений Ма Сыцуна // Новый Западный регион. 2008, № 6. С. 216–217). DOI: 10.3969/j.issn.1009-8607-B.2008.06.163.
6. 马思聪，《论纯粹音乐、标题音乐、舞剧、世标界性和民族性》两封关于音乐的公开信，1942年5月26日《大公报》1942 年 8 月 29 日. (Ма Сыцун. О чистой музыке, программной музыке, балете, мировой универсальности и национальной идентичности. Два открытых письма 26 мая 1942 // Литературное приложение к гуйлиньскому изданию газеты «Дагунбао», 29 августа 1942 года).
7. 马思聪. 全集：第7卷. 北京：中央音乐学院出版社. 2007年. 521页. (Ма Сыцун. От скрипки к сочинению // Полное собрание сочинений в 7 т. Т. 7. Пекин, 2007. С. 241–272).
8. 徐莉娅. 马思聪的小提琴艺术及音乐创作研究:音乐学硕士研究生.南昌: 江西师范大学, 2006年. (Сюй Лия. Исследование скрипичного искусства и музыкального творчества Ма Сыцуна: дис. магистра. Наньчан, 2006. 15 с.). DOI: 10.7666/d.y1018162.
9. 樊祖荫. 试论马思聪《中国民歌新唱》中的和声技法 // 中央音乐学院学报. 1988年. 第4期. 第17–29页. (Фань Цзуинь. Предварительное исследование гармонических техник в «Новых интерпретациях китайских народных песен» Ма Сыцуна // Вестник Центральной консерватории. 1988. № 4. С. 17–29). DOI: 10.16504/j.cnki.cn11-1183/j.1988.04.005.
10. 郑霞. 马思聪早期小提琴独奏作品和声技法研究. 南宁: 广西师范大学，2022年. 第77页. (Чжен Ся. Исследование гармонической техники в ранних скрипичных произведениях соло Ма Сыцуна: дис…канд. искусствоведения. Наньнин, 2022. 77 с.)
11. 石娃. 略论马思聪的早期音乐创作: 论文. 辽宁: 辽宁师范大学. (Ши Ва. Краткий анализ раннего музыкального творчества Ма Сыцуна: магистер. дисс. по искусствоведению. Ляонин, 2015. 62 с.).
12. 百度百科（中国百科全书 (Энциклопедия Baidu. URL: http://baike.baidu.com/view/50982.htm (дата обращения: 25.06.2025).
13. 杨平. 马思聪小提琴作品的民族化研究. 沈阳音乐学院学报2018年，第36卷，第2期. (Ян Пин. Исследование национальной идентичности скрипичных произведений Ма Сыцуна // Вестник Шэньянской консерватории, 2018, Т. 36, № 2). DOI: 10.3969/j.issn.1001-5736.2018.02.023.

References

1. Bu Yan'ven'. Stilevaja transformacija kompozitorskogo tvorchestva Ma Sycuna [Stylistic Transformation of Ma Sicong's Musical Output]. *Kul'turnaja zhizn' Juga Rossii* [Cultural Studies of Russian South]. 2022. No. 1 (84), pp. 119–130. (In Russ.)
2. Van Yun'khan'. Cherty kompozitorskogo stilja Ma Sycuna [Characteristics of Ma Sicong's Composing Style]. *Nauchnye trudy Belorusskoj gosudarstvennoj akademii muzyki. Vyp. 60: Problemy muzykal'noj nauki i obrazovanija: v poiske novyh tem i reshenij* [Scientific Works of the Belarusian State Academy of Music Issue 60: Problems of Music Science and Education: In Search of New Themes and Solutions]. Minsk, 2023, pp. 122–138. (In Russ.)
3. Ivanova L. P. *Tipologija folklorizma v russkoj muzyke XX veka: avtoref. diss. ... doktora iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Typology of Folklorism in Russian Music of the Twentieth

Century: Abstract of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts: 17.00.02]. St. Petersburg, 2005. 35 p. (In Russ.)
4. Din Tuntszyun'. The Thought Process of Ma Sicong's Early Works. *Art Education*. Vol. 11. 2010, pp. 90–91. (In Chinese)
5. Lo Syuy. On the composition style of Ma Sicong's musical works. *New Western Region*. 2008, No. 6, pp. 216–217. DOI: 10.3969/j.issn.1009-8607-B.2008.06.163. (In Chinese)
6. Ma Sytsun. On Pure Music, Program Music, Ballet, World Universality and National Identity. Two Open Letters May 26, 1942. *Literary supplement to the Guilin edition of the Dagunbao newspaper.* August 29, 1942. (In Chinese)
7. Ma Sytsun. From Violin to Composition. *Complete Works in 7 Volumes*. Vol. 7. Beijing, 2007, pp. 242–272. (In Chinese)
8. Syuy Liya. Research of Violin Art and Musical Creativity of Ma Sicong. Master's Thesis Nanchang, 2006. 15 p. DOI: 10.7666/d.y1018162.
9. Fan' Tszuin'. A Preliminary Study of Harmonic Techniques in Ma Sicong's “New Interpretations of Chinese Folk Songs”. *Bulletin of the Central Conservatory*. 1988. No. 4, pp. 17–29. DOI: 10.16504/j.cnki.cn11-1183/j.1988.04.005. (In Chinese)
10. Chzhen Sya. A Study of Harmonic Technique in Ma Sicong's Early Solo Violin Works: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. Nanning, 2022, 77 p. (In Chinese)
11. Shi Va. Brief Analysis of the Early Musical Works of Ma Sicong: magister. diss. po iskusstvovedeniju. Liaoning, 2015. 62 p. (In Chinese)
12. Baidu Encyclopedia. URL: http://baike.baidu.com/view/50982.htm (25.06.2025). (In Chinese)
13. Yan Pin. A Study of National Identity in Ma Sicong's Violin Works. *Bulletin of Shenyang Conservatory of Music*. 2018, Vol. 36, No. 2. DOI: 10.3969/j.issn.1001-5736.2018.02.023. (In Chinese)

Получено: 24.07.2025
Принято к публикации: 20.12.2025
Дата публикации: 25.12.2025

Received: 24.07.2025
Accepted: 20.12.2025
Accepted: 25.12.2025