



ISSN 2782-358X (Print), 2782-3598 (Online)

## Музыкальная культура народов мира

Научная статья

УДК 782.1

DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.116-125

### Концепция органической музыки Тань Дуня

Чжу Линьцзи

*Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена,  
г. Санкт-Петербург, Россия,  
galkax@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8409-9495>*

**Аннотация.** Статья посвящена творчеству композитора Тань Дуня, ведущего диалог западной культуры с восточной традицией. Композитор раскрывает видение древнего мира, отражающее важность отношений между человеком и природой. Концепция органической музыки (термин Тань Дуня) представляет открытое пространство конфронтации с развитием современных технологий. Новые западные технологии объединяются в его творчестве со священными и почти всегда спонтанными и подлинными музыкальными традициями Дальнего Востока, создавая тонкую мультисенсорную игру восприятия. Анализируемые в данной статье работы Тань Дуня сложно отнести к каким-либо стилевым направлениям или течениям XX–XXI веков, музыкант почти не использует общеизвестные идеи композиторской техники. Процессы формообразования в рассматриваемых произведениях демонстрируют принципы структурирования, включающие такие художественные решения, где объединяются не только аудиовизуальные элементы (в том числе с использованием мультимедиа), но и повествовательные и даже ритуальные составляющие. Тань Дунь апеллирует к более широкому, интерактивному – мультисенсорному слушательскому восприятию. Автор статьи приходит к выводу, что концепция органической музыки, проходящая красной нитью через творчество композитора, связана с даосизмом и обусловлена буддистской философией.

**Ключевые слова:** китайская музыка, ориентализм в музыке, Тань Дунь, органическая музыка, мультисенсорное восприятие, «Органическая серия», «Карта»

**Для цитирования:** Чжу Линьцзи. Концепция органической музыки Тань Дуня // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 116–125.  
DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.116-125.

## Musical Culture of the Peoples of the World

Original article

### Tan Dun's Conception of Organic Music

Zhu Linji

*Herzen State Pedagogical University of Russia,  
St. Petersburg, Russia,  
galkax@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8409-9495>*

**Abstract.** The article is devoted to the music of Tan Dun, who is engaged in a dialogue between Western culture with the Eastern tradition. The composer reveals a vision of the ancient world which reflects the importance of relations between the human being and nature. The conception of *organic music* (to use Tan Dun's own term) presents the open space of confrontation with the development of contemporary technologies. The new Western musical technologies conjoin in his work with the sacred and almost always spontaneous and genuine traditions of the Far East, creating an intricate multisensory play of perception. It is difficult to relay the musical works of Tan Dun analyzed in this article to any of the stylistic trends or directions of the 20th and 21st centuries, as the musician does not make use of the commonly known ideas of compositional technique. The processes of form-generation in the examined works demonstrate principles of structuring, including such artistic solutions in which not only audiovisual elements (including those incorporating multimedia), but also narrative and even ritual components are united together. Tan Dun appeals to a broader, interactive – multisensory artistic perception. The author of the article arrives at the conclusion that the concept of organic music, which runs like a golden thread through the composer's entire musical output, is connected with Taoism and is stipulated by Buddhist philosophy.

**Keywords:** Chinese music, Orientalism in music, Tan Dun, organic music, multisensory perception, "Organic Music Series," "The Map"

**For citation:** Zhu Linji. Tan Dun's Conception of Organic Music. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 4, pp. 116–125. (In Russ.).

DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.116-125.

В последние годы исключительной популярностью в академической среде и у просвещённых любителей музыки (особенно на Западе) пользуется творчество известного китайского композитора Тань Дуня (р. 1957)<sup>1</sup>. Он является не только автором сочинений, созданных по заказу многих авторитетных организаций, таких как Бостонский симфонический оркестр, Нью-Йоркский филармо-

нический оркестр, Метрополитен-опера, Международная Академия И. С. Баха в Штутгарте, оргкомитеты Эдинбургского фестиваля, Олимпийских игр 2008 года в Пекине, но и номинантом престижнейших премий – *Suntory Prize*, *Grawemeyer Prize*, *Grammy* и *Oscar* (за музыку к кинофильму Энга Ли «Крадущийся тигр»).

Тань Дунь родился в южно-китайской провинции Хунань, где жил вплоть

до совершеннолетия. Первые несколько лет жизни он провёл в деревне на юге Центрального Китая в сельской среде, где традиционные религиозные культы пронизывали повседневную жизнь. В детстве, в период Культурной революции (1966–1976) он не мог соприкоснуться с западной музыкой и был окружён исключительно традиционной культурой. Ещё в тот период Тань Дунь научился использовать природные материалы из предметов быта для создания так называемой *органической музыки* (термин Тань Дуня). Цель настоящей статьи – выяснить, каковы были её истоки, и какую роль она сыграла в дальнейшем в творчестве композитора.

После завершения Культурной революции знакомство с западноевропейской музыкальной традицией, особенно её авангардным направлением, явилось для Тань Дуня настоящим шоком. Он поступил в Центральную консерваторию в Пекине, став наряду с китайскими композиторами Чэнь Циган, Чэнь И, Чжоу Лун, одним из представителей так называемого «Поколения 1978 года».

В 1986 году Тань Дунь поступает в Колумбийский университет (Нью-Йорк) и с тех пор проживает в США вплоть до настоящего времени. Однако корни его музыкально-философской концепции уходят в недра китайской традиционной культуры. Они формируются в соответствии с широко распространёнными в Китае шаманскими и анималистическими культами, согласно которым не только люди наделены душой, но также и животные, растения и предметы. В противоположность западным представлениям, они обладают духом, связывающим человека со Вселенной и объединяющим все живые существа. Эта религиозно-философская концепция становится осно-

вой рефлексией Тань Дуня о природных элементах. Она приводит композитора к осознанию того, что он сам определяет как «органическую музыку», и активному её созданию. Это объясняет, почему Тань Дунь обычно включает в состав оркестра инструменты, сделанные из природных или бытовых материалов (например, воды, бумаги, камня, керамики). Подобные инструменты всегда находятся в диалоге с оркестровыми академическими западными инструментами, и такой диалог представляет собой у Тань Дуня общение между живыми существами и Вселенной.

Среди его наиболее ярких ранних произведений следует назвать «Элегию: Снег в июне» для виолончели соло и четырёх ударников (1991), а также несколько оркестровых композиций. Поскольку большинство из них требует нетрадиционных методов исполнения или предполагает попытки опровергнуть привычные представления об академическом концерте, как например, в сочинении *Orchestral Theater II: Re* («Оркестровый театр II: Ре»), где публика должна петь, – их довольно сложно исполнить. С конца 1990 годов, когда Тань Дунь обрёл мировое признание и начал получать крупные заказы, он создавал произведения, более соответствующие западным жанрам, однако оригинальность их замысла не переставала удивлять публику.

Хотя подобная эволюция в творчестве Тань Дуня в целом очевидна, не менее важна в нём постоянная прямая или опосредованная связь с китайским искусством и мировосприятием. Он неоднократно заимствовал определённые приёмы и жанры китайской народной музыки. Одним из примеров является «колористическое использование цимбал» (далюзи), в котором два или более музыкантов исполняют на этом инструменте



виртуозные структуры. Такого рода приёмы используются в сочинениях «Звуковая форма» (*Sound shape*, 1990) и «Карта» (*The Map*, 2004). Точно так же Тань Дунь обращается к включению *органических материалов*, таких как: бумага – «Элегия: Снег в июне» (1991) и «Бумажный концерт» (*Paper Concerto*, 2003); вода – «Призрачная опера» (1994), «Концерт для воды» (1998), «Водные страсти по Матфею» (2000), «Первый император» (2006); керамика – «Звуковая форма» (*Sound shape*, 1990), опера «Павильон пионов» (*Peony Pavilion*, 1998), «Земляной концерт» (*Earth Concerto*, 2009).

Творческие метаморфозы Тань Дуня – от подающего надежды экспериментатора до выдающегося создателя оперной, симфонической, киномузыки – открывают богатый духовный мир композитора и его оригинальный самобытный стиль.

Работы Тань Дуня сложно отнести к каким-либо стилевым направлениям или течениям XX–XXI веков. Композитор почти не использует известные конструктивные идеи. Его формообразование является собой гибридное, разнообразное и непредсказуемое структурирование, включающее новые художественные решения, в которых объединены не только аудиовизуальные элементы (в том числе с использованием мультимедиа), но и повествовательные и даже ритуальные составляющие. Тань Дунь апеллирует к более широкому, интерактивному и даже мультисенсорному слушательскому восприятию.

Примеры отхода от традиционного концертного формата наблюдаются уже в XX веке (воскрешая художественные идеи прошлых эпох). Однако у Тань Дуня всё объединено в целое, тесно связанное с традиционными китайскими культурами и ритуалами. Тань Дунь нередко ис-

пользует в своём творчестве перформативные средства представления музыки. Одним из первых подобных аудиовизуальных представлений явилась композиция «Звуковая форма» (*Sound shape*) для музея Гугенхайма в Нью-Йорке (1990). В 2004 году появляются и другие его перформансы в известных галереях мира – своего рода «музыкальные инсталляции». Через подобный жанр он подходит к идее создания «визуализированной музыки», в которой сочетаются элементы мультимедийности через подключение изображений на экранах, световых проекций и других приёмов.

Оркестр в творчестве композитора всегда являет собой нечто новое и нетрадиционное. В одних случаях в нём используются *органические* звуки из природных или повседневных элементов, в других – наряду с привычными соседствуют тембры традиционных китайских инструментов, таких как пипа или гуцин.

В музыке Тань Дуня диалог западной и восточной культур, раскрывающий видение древнего мира и отражающий приоритетность отношений между человеком и природой, являет собой в то же время открытое пространство конфронтации с развитием современных технологий. Новые западные технологии в творчестве Тань Дуня объединяются со священными музыкальными традициями Дальнего Востока, создавая тонкую мультисенсорную игру восприятия.

Один из традиционных видов китайского музыкального и театрального искусства – пекинская опера (и не только пекинская). Китайские художественные традиции с их наиболее характерными чертами сконцентрированы в ней в виде целого исполнительского комплекса: актёрского мастерства, инструментально-го и вокального музицирования, танца,

пантомимы, боевых искусств. Этот синтетический жанр отлично воспринимается современной публикой. Идеи традиционной оперы привели Тань Дуня к реализации проекта *Water Heavens* («Водные небеса»), где сочетаются исполнительское, изобразительное искусства, мультимедиа и архитектура.

Существенным образом на композитора повлияли религиозно-философские концепции даосизма и буддизма и прежде всего то, какую роль в них играют природные элементы, в частности вода. Для даосского Востока стихия воды символизирует пример смирения, к которому должно стремиться поведение Мудреца; в западно-христианской идеологии вода может означать одновременно и очищение, и бездну, вечное проклятие.

«Водные страсти по Матфею» созданы для хора, соло и оркестра, где последний скорее тяготеет к камерному ансамблю. Это произведение по праву считается одним из шедевров Тань Дуня. Созданное по заказу *Bachakademie Stuttgart* (более известного как *Musikfest Stuttgart*) к 250-летию со дня смерти И. С. Баха, это произведение входит в амбициозный проект – *Passion 2000*, организованный как дань уважения величайшему композитору. На нём были представлены четыре жанровые интерпретации «страстей», созданные современными крупными композиторами, представителями различных культур и национальностей, и исполнявшиеся на разных языках. Помимо «Водных страстей по Матфею» Тань Дуня (на английском языке), частью проекта стали «Страсти по Иоанну» Софии Губайдулиной (на русском языке), *La Pasión según San Marcos* («Страсти по Марку») Освальдо Голихова (на испанском) и *Deus Passus: Passions-Stücke nach Lukas* («Страсти по Луке») Вольфганга Рима (на немецком языке).

Идея этого сочинения возникла через несколько лет после переезда Тань Дуня на Запад. К 2000 году Тань Дунь уже получил мировую известность и международное признание (в следующем году он был награждён премией *Oscar* за лучший саундтрек). Однако когда он принял заказ на создание «Страстей», то заявил, что обеспокоен необходимостью прибегнуть к «истории, которая тысячелетиями жила в сердцах людей из другой культуры» (цит. по: [1, р. 30]). Христианская культура и её репрезентант – пассионы великого Баха, были знакомы Тань Дуню, чей духовный фон был пропитан религиозно-магическими культами, практиковавшимися в Китае в 1950-е годы. Бах имел огромное значение для Тань Дуня в его «Призрачной опере» (1994), где среди прочего фигурировали цитаты из «Хорошо темперированного клавира» в окружении *шума воды*. Автор раскрывает то ощущение чуда, которое испытал во время первого прослушивания сочинения Баха. «Призрачная опера» создана для китайской лютни и струнного квартета с использованием органических звуков – бумаги, камня, металла, а также наполненных водой сосудов. I акт «Призрачной оперы» открывается имитацией журчания воды, на фоне которой звучит цитата Прелюдии *cis moll* из II тома «Хорошо темперированного клавира» (подробнее см.: [2]).

Тань Дунь, преклонявшийся перед музыкой Баха, тем не менее заявляет, что его «Водные страсти» никоим образом не относятся к «Страстям» Баха. «Когда я впервые услышал хор “O Haupt voll Blut und Wunden”, – говорит композитор, – это было крайне необычно. В то время я понятия не имел, что это Бах. Сотни людей пели вместе, и я подумал, что это за музыка, которая так сближает людей.



<...> Отправьтесь однажды на Манхэттен, чтобы послушать исполнение музыки Баха и посмотрите на публику: приходит много чернокожих, евреев, азиатов, людей с Ближнего Востока, и все они хотят услышать Баха. С первого момента у меня создалось впечатление, что можно “увидеть” Музыка Баха. Структура, формы, упорядоченность: это архитектура звука. <...> Его музыка выражает не только художественные традиции Запада, но и самого человека. [“Водные страсти” – это] композиция, которая никоим образом не следует Баху. Я пытался противостоять ему, и это был настоящий диалог сквозь время» (цит. по: [1, р. 30]).

Тань Дунь на протяжении всей своей жизни оставался в постоянных «диалектических» отношениях с Бахом, тем не менее никогда не воспринимал грандиозное его наследие как нечто обременительное. Можно сказать, что «Водные страсти по Матфею», как и другая музыка Тань Дуни, имеет свою особую культурную идентичность: западные формы и наследие американских композиторов-экспериментаторов обращаются к философским и культурным традициям Древнего Китая. Элементы воды, часто присутствующей в других произведениях Тань Дуни в сочетании с иными природными элементами, нисходят непосредственно из восточных философских учений и перевоплощают мудрость мифов в музыку.

Тань Дунь вспоминает о возвращении в родной город после кончины воспитавшей его бабушки: «Когда я приехал, я заметил, что у сельских жителей есть особые даосские практики. Они пели, брызгали вином тело бабушки и пытались вступить с ней в диалог. Такой ритуал был чем-то таким, с чем я рос в детстве, но позже об этом забыл. <...> Потом, в Пекине, я начал вспоминать эти виде-

ния детства. В тот период я считал себя своего рода новым Чжуанцзы – автором древней даосской классики. Я много говорил о Чжуанцзы, и меня переполняло чувство гордости <...> Я написал о даосизме. Я хотел создать нечто особое, как ребёнок, который поёт сам для себя. В основном я использовал “не концептуальный” и индетерминированный материал как основу своей концепции» [3, р. 28].

8 сентября 2000 года после премьеры «Водных страстей по Матфею» в Штутгарте невероятное впечатление произвели и визуальный, и звуковой эффекты, служившие векторами мультисенсорного восприятия. 152 наполненных бассейна (ёмкости с водой), а также особые «водные инструменты», – барабан, гонг, шейкер и редкий водяной телефон, на которых должны играть не только ударники, но и другие музыканты (инструменталисты или певцы), – участвовали в исполнении. Все должны были «играть» на воде. Водные перкуссии уже использовались Тань Дунем двумя годами ранее, и отрывок композитор позже воссоздаст/процитирует в своей «Музыке на воде» (2004) для четырёх ударных.

Вода – не единственный природный или широко используемый элемент, применяемый Тань Дунем. В его произведениях часто вместе с настоящими музыкальными инструментами (академическими западными или традиционными восточными) в оркестр вводятся органические: камни и металлы разного рода и типа, керамическая посуда и бумажные листы. Этот органический материал не является прерогативой ударников: в большинстве своих произведений Тань Дунь доверяет инструменты всем музыкантам на сцене. С точки зрения перформативности, эти произведения требуют от исполнителя определённых усилий,

нацеленных не только на звуковой, но и на визуальный эффект восприятия.

В состав «Водных страстей» также входят академические оркестровые инструменты: 1 скрипка, 1 виолончель, 1 клавишный синтезатор (*Yamaha A300*), 1 минимум 24-канальный пульт для микширования с системой *Lexicon Effect*, 3 ударника, которым доверяют водную перкуссию и 17 чаш с водой. К инструментарию добавляется хор не менее чем на 24 голоса (6 сопрано, 6 альтов, 6 теноров и 6 басов), 1 высокое сопрано и 1 низкий голос. От хора также требуется «играть» на воде, камнях и тибетских колоколах (в количестве 30), а также древнем китайском духовом инструменте из керамики<sup>2</sup>.

Наиболее представительной работой в этом творческом направлении является «Органическая серия» (*Organic Music Series*, 2008) Тань Дуня. Этот цикл объединяет три композиции, созданные до 2008 года, для сольных инструментов из натуральных или органических материалов: «Концерт для воды», «Концерт для бумаги с оркестром» (2003) и «Земляной концерт» для ударных инструментов из камня и керамики с оркестром (2009).

«Концерт для бумаги с оркестром» воспроизводит идею, что бумага является самым важным средством коммуникации человечества: с её помощью разного рода информация передавалась с древних времён. Кроме того, по преимуществу, бумага является одним из так называемых четырёх великих изобретений, что звучит по-китайски *fā míng*. Они явились символами прогресса науки и техники Древнего Китая. Тань Дунь часто использует бумагу в разных звуковых ракурсах: список возможных действий, включённый в партитуру, предполагает «дуть, потирать» и многие другие действия.

Тань Дунь говорил о своей композиции «Земляной концерт» для ударных инструментов из камня и керамики с оркестром: «Я всегда считал “Песнь о земле” Малера одним из своих любимых произведений <...> Оно написано с такой страстью и красотой, что всегда было для меня источником вдохновения. <...> Я задумал “Земляной концерт” для керамической перкуссии и оркестра в диалоге с Малером. <...> Я всегда считал, что земля, как и все другие природные элементы, скрыта в глубинах духа, она всегда говорила на своём языке, пела и вибрировала вместе со всеми другими существами. Как учит нас древняя китайская мудрость, люди и природа образуют единое целое. В соответствии с этой мыслью я использовал звук земли и инструментов, сделанных из камней, чтобы символизировать связь между небом и землёй, а оркестр представляет мир людей. Диалог в антифонах между звуками природы и голосами людей – это для меня настоящая песня Земли» [4].

В интервью 2011 года композитор заявил: «Около двадцати лет назад после лихорадочного изучения западной музыки я начал переосмысливать то, что видел и слышал в детстве. Я сказал себе, что до музыкальных композиций мужчины слушали только звуки человеческого голоса, воды, звуки животных, и я думал, что правильно включить в свою музыку то, что я называю “оркестром природы”» [Ibid.].

Источники свидетельствуют о том, что ещё в III веке до н. э. шаманские обряды последовательно практиковались на территории всего Китая: многочисленные шаманы, населявшие страну, веками сосуществовали с имперскими династиями, получив также право строить храмы и алтари. Очевидно, что в своём творчестве в использовании звуков и материалов



природного мира Тань Дунь был вдохновлён идеями выдающихся современных композиторов. Он признался, что «идеи Джона Кейджа из “И-цзин”» являются источниками его воображения. «Я хочу освободить звуки от банальных правил музыки, правил, которые, в свою очередь, подавляются формулами и расчётами. Я хочу дать звукам свободу дышать. Музыка должна основываться не на идеологии самовыражения, а на глубоком отношении к природе – иногда нежном, иногда резком. Когда звуки одержимы идеями, вместо того, чтобы иметь собственную идентичность, страдает музыка. Это моё основное правило, но это всего лишь идея, и естественно, я должен разработать практический метод. Один из способов – этнологический подход. Существует фольклорная музыка, исполненная силы и красоты, но я не могу быть полностью честным в отношении неё. Я хочу более активного отношения к настоящему. Псевдофольклорная музыка в “современном стиле” – не что иное, как обман», – говорит Тань Дунь [5, p. 122].

В свою очередь, Дж. Кейдж также комментирует органическую музыку в произведениях Тань Дуня: «То, что очень мало слышно в европейской или западной музыке, – это присутствие звука как голоса природы. Мы слышим в нашей музыке то, как люди разговаривают сами с собой. В музыке Тань Дуня ясно видно, что звуки являются центральным элементом природы, в которой мы живём, но которую мы слишком долго не слушали. Музыка Тань Дуня – это та музыка, которая нам нужна, поскольку Восток и Запад объединяются в нашем едином доме» (цит. по: [6, p. 79]).

Дж. Кейдж – пример композитора, вдохновлённого китайской книгой «И-Цзин» («Книга перемен») и японским дзен-буддизмом. Он использовал

для создания произведений философские принципы, а не цитаты из восточной музыки или имитацию её техник. Как композитор китайского происхождения, Тань Дунь не может отказаться от древней философии и даосизма, что является ключом к его «аутентичному» выражению постмодернистских идей.

Произведение Тань Дуня «Карта» (*The Map*, 2003) ставит своей целью сохранение исчезающих музыкальных традиций. Оно является исследованием, моделированием и представлением хаосмоса. Созданная по заказу Бостонского симфонического оркестра и виолончелиста Йо Йо Ма композиция *The Map* написана для виолончели соло и симфонического оркестра. В ней используются аудиовизуальные материалы с народной музыкой из провинции Хунань, которую Тань Дунь ранее записал на DVD в *Deutsche Grammophon* в экзотической обстановке деревни Фэнхуан. В определённый момент вспыхивают видеозаписи, показывая демоническую чёрную маску, а затем мужчина в маске танцует в красном фартуке с популярными даосскими символами инь-янь [7]. На DVD есть пояснительный подзаголовок: «Нуо – в древнем ритуале Шаман приветствует и развлекает призраков, а затем изгоняет их. Он разговаривает с камнями, водой и животными, как если бы они были человеческими духами, таким образом соединяя последующую жизнь с прошлым» [8].

Даосизм Тань Дуня и его концепция органической музыки исходят из древнейшей религии с анималистским мировоззрением. Её постулаты привносят особые взгляды на взаимоотношения между организмом и средой, композитором и звуком. Цикл Тань Дуня *Organic Music* (有机音乐) делает эту связь ещё более явной через фреймы и использование

естественных, повседневных и вечных звуков: воды, бумаги, камней и керамики. В сочинении «О даосизме», с бескультинарной драматургией, Тань Дунь чередует калейдоскопические монофонические фрагменты и звуковые кластеры, которые выходят из тишины и вновь погружаются в неё, функционируя в даосских мифах как Хуньдунь (混沌 – Хаос).

Образ Хуньдуня выразился в виде первичного мешка или яйца, при расщеплении неразделимого содержания которого возникают Космос и Земля. Эта теория сложилась в китайской астрономии в эпоху Хань. Согласно этому преданию – даосскому трактату «Чжуан-цзы» эпохи Чжоу – Хуньдунь (Хаос) не имел ни лица, ни 7 отверстий для органов чувств (глаз, ушей, ноздрей, рта) и царил в центре мира. По обе стороны от него, по краям света, простирались владения богов Южного моря Шу (Быстрое) и Северно-

го моря Ху (Внезапное). Согласно раннему даосизму, Хаос «прорастает» или «рождает» (生) сущности через интенсивность (气), спонтанность или движение кластерами (聚) и рассеяние (散). «Прорастание», или «организация музыки», предполагает наличие взаимодействия со средой.

Подводя итоги, следует подчеркнуть, что музыка Тань Дуня полна многогранных философских элементов даже в контексте того, что он сам определил как «Дзенскую духовность», – то есть афферентную китайскому чань-буддизму, где всегда относительно значимость природных стихий, выполняющих роль посредников во взаимодействии души со Вселенной. Можно сказать, что концепция органической музыки, пронизывающая идеологию композитора, связанная с даосизмом, в не меньшей степени обусловлена буддистской философией.

## Примечания

<sup>1</sup> Тань Дунь более тридцати лет проживает и работает в США, поэтому у себя на родине и в западной литературе его нередко называют *китайско-американским композитором*. В силу того, что его духовное становление произошло в Китае, мы его называем *китайским композитором*.

<sup>2</sup> Следует отметить, что эксперимент Тань Дуня не единственный в своём роде. Первым композитором, использовавшим различные объекты и в том числе воду в качестве источника звука, был Дж. Кейдж в композиции *Water Music* (1952).

## Список источников

1. Spahn J. Buddha Bach. Der Chinese Tan Dun hat eine neue “Matthäus-Passion” komponiert. Eine Annäherung an Bach von außen // Die Zeit. 2000. No. 20, S. 30.
2. Петров В. О. «Призрачная опера» Тан Дуна как инструментальный ритуал // Авангард, современная и новая музыка: творчество, исполнительство, педагогика: материалы конференции / ред.-сост. Н. А. Петрусева. Пермь, 2010. С. 130–135.
3. Campell B. A Passion Heard Through Water // The Wall Street Journal. 2002. No. 11, pp. 28–30.



4. Tan Dun. *Earth. Concerto for Stone and Ceramic Percussion with Orchestra*. URL: <http://tandun.com/composition/earth-concerto-for-stone-andceramic-percussion-with-orchestra/> (10.11.2020).

5. Tan Dun. "Music that Changed me," Interview by Heidi Waleson // *BBC Music Magazine*. 2000. No. 3, pp. 119–122.

6. Corbett J. *Experimental Oriental: New Music and Other Others* // *Western Music and Its Others*. California: University of California Press, 2000. 179 p.

7. Vazzoler G. *Tan Dun. Creatività, tecnica e cultura fra Oriente e Occidente* // *Università degli Studi di Padova. Università Ca' Foscari di Venezia. Thesis*. Venezia, 2016. 136 p.

8. Сергеева Т. Мультимедийные эксперименты в творчестве Тан Дуна как новый синтез искусств // *Музыка: искусство – наука – практика*. 2018. № 2 (22). С. 84–88.

*Информация об авторе:*

**Чжу Линьцзи** – аспирант кафедры музыкального воспитания и образования.

## References

1. Spahn J. Buddha Bach. Der Chinese Tan Dun hat eine neue "Matthäus-Passion" komponiert. Eine Annäherung an Bach von außen [Chinese Tan Dun has Composed a New "St. Matthew Passion". An Approach to Bach from the Outside]. *Die Zeit* [The Time]. 2000. No. 20, p. 30. (In German).

2. Petrov V. O. "Prizrachnaya opera" Tan Duna kak instrumental'nyy ritual ["Phantom Opera" by Tan Dun as an Instrumental Ritual]. *Avangard, sovremennaya i novaya muzyka: tvorchestvo, ispolnitel'stvo, pedagogika: materialy konferentsii* [Avant-garde, Contemporary and New Music: Creativity, Performance, Pedagogy: Conference Proceedings]. Ed. by N. A. Petrusheva. Perm, 2010, pp. 130–135. (In Russ.).

3. Campell B. A Passion Heard Through Water. *The Wall Street Journal*. 2002. No. 11, pp. 28–30.

4. Tan Dun. *Earth. Concerto for Stone and Ceramic Percussion with Orchestra*. URL: <http://tandun.com/composition/earth-concerto-for-stone-andceramic-percussion-with-orchestra/> (10.11.2020).

5. Tan Dun. "Music that Changed me," Interview by Heidi Waleson. *BBC Music Magazine*. 2000. No. 3, pp. 119–122.

6. Corbett J. *Experimental Oriental: New Music and Other Others*. *Western Music and Its Others*. California: University of California Press, 2000. 179 p.

7. Vazzoler G. *Tan Dun. Creatività, tecnica e cultura fra Oriente e Occidente* [Tan Dun. Creativity, Technique and Culture between East and West]. *Università degli Studi di Padova. Università Ca' Foscari di Venezia. Thesis*. Venezia, 2016. 136 p. (In Italian).

8. Sergeeva T. Mul'timediynye eksperimenty v tvorchestve Tan Duna kak novyy sintez iskusstv [Multimedia Experiments in Tan Dun's Music as a New Synthesis of the Arts]. *Muzyka: iskusstvo – nauka – praktika* [Music: Art – Science – Practice]. 2018. No. 2 (22), pp. 84–88. (In Russ.).

*Information about the author:*

**Zhu Linji** – Post-graduate Student at the Department of Musical Upbringing and Education.

Поступила в редакцию / Received: 18.07.2021

Одобрена после рецензирования / Revised: 16.08.2021

Принята к публикации / Accepted: 19.08.2021

