

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Литвих Е.В., Лю И. Взаимодействие традиционных китайских и западных музыкальных инструментов в творчестве Тан Дуна как мультикультурный диалог // Культура и искусство. 2024. № 9. С. 41-56. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.9.71670 EDN: FJENFM URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71670

Взаимодействие традиционных китайских и западных музыкальных инструментов в творчестве Тан Дуна как мультикультурный диалог

Литвих Елена Вячеславовна

ORCID: 0000-0002-3370-7825

кандидат искусствоведения

доцент, кафедра музыкального воспитания и образования; Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена

191186, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Набережная Реки Мойки, 48

✉ composer.elena@yandex.ru



Лю Илэй

аспирант, кафедра музыкального воспитания и образования; Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена

191086, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Набережная Реки Мойки, 48

✉ liuyilei@bk.ru



[Статья из рубрики "Культура и культуры"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2024.9.71670

EDN:

FJENFM

Дата направления статьи в редакцию:

09-09-2024

Дата публикации:

26-09-2024

Аннотация: Статья посвящена исследованию роли традиционных китайских инструментов в камерно-ансамблевой и симфонической музыке Тан Дуна. В указанном

аспекте проанализированы такие произведения, как *Ghost Opera*, Концерт для струнного оркестра и пипы и *Crouching Tiger Concerto*. Авторами подробно рассматриваются различные виды взаимодействия традиционных китайских инструментов с западными с точки зрения их влияния на общую художественную идею произведений Тан Дуна, а также в контексте взаимосвязи тембровой стороны музыки с другими элементами звуковой ткани. В связи с проблематикой статьи затрагиваются также некоторые аспекты концепции «органической музыки» Тан Дуна, истоки которой обнаруживаются как в традиционной китайской культуре, так и в западной музыке XX века. Таким образом, выявлен мультикультурный характер этой оригинальной художественной концепции. В процессе исследования авторы обращались к методам целостного музыковедческого анализа, сравнительного анализа (сопоставление *Ghost Opera* и Концерта для струнного оркестра и пипы) и культурологическому методу. На основе анализа произведений Тан Дуна авторы приходят к выводу, что национальные инструменты трактуются композитором как носители китайской культуры и, взаимодействуя с западными инструментами, выступают как субъекты мультикультурного диалога. В зависимости от концепции конкретного произведения традиционные китайские инструменты в произведениях композитора могут быть представлены как персонажи инструментального театра, участники инструментального ансамбля (оркестра) в условиях западных музыкальных жанров, а также как звуковые образы, воспроизводимые другими инструментами. Авторы выявляют применение в музыке Тан Дуна двух концепций работы с музыкальным материалом, заимствованным из разных культурных традиций: коллажа и симбиоза. В статье приводится редкий пример использования обоих методов работы по отношению к одному и тому же музыкальному материалу, что реализовано композитором в *Ghost Opera* и Концерте для струнного оркестра и пипы.

Ключевые слова:

Тан Дун, традиционные китайские инструменты, *Ghost Opera*, Концерт для пипы, *Crouching Tiger Concerto*, мультикультурный диалог, синтез культурных традиций, китайская Новая волна, органические материалы, органическая музыка

Синтез культурных традиций Запада и Востока является одной из определяющих примет современного музыкального искусства. Эта тенденция очень ярко проявляется в творчестве выдающегося китайского композитора Тан Дуна – автора произведений разных жанров, принесших ему мировую известность.

Произведения Тан Дуна вызывают большой интерес у музыковедов, о чем свидетельствуют работы таких авторов, как Ж. Амблар [\[1\]](#), О. Н. Безниско, Чжоу Шиюй [\[2\]](#), Дж. Ваццолер [\[3\]](#), С. Ким (Kim S. I. Essay: Analysis of Tan Dun's "Concerto For String Orchestra" and Unsuk Chin's "Šu" For Sheng and Orchestra II. Musical Composition: "Breakthrough" for So-Ajaeng and Orchestra. University of California, Santa Cruz. Dissertation. Santa Cruz, 2020. 154 p.), В. О. Петров [\[4\]](#), С. Ю. Петрунина [\[5\]](#), К. Утц [\[6\]](#), Чжу Линьцзи [\[7\]](#), В. Н. Юнусова [\[8\]](#), Ян Лин (杨玲. 谭盾有机音乐研究: 硕士学位论文. 山东: 山东大学, 2009. 54页 / Ян Лин. Исследование органической музыки Тань Дуня: магистер. дисс. Шаньдун: Шаньдунский университет, 2009. 54 с.), С. Янг [\[9\]](#) и др. Этот исследовательский интерес обусловлен как несомненной художественной ценностью произведений композитора, так и тем, что в его творчестве нашли отражение многие актуальные тенденции современного искусства, в том числе тяготение к синтезу различных

культурных традиций.

Тан Дун относится к числу тех композиторов Китая, которых исследователи относят к направлению «Новая волна». Это направление появилось в КНР после окончания Культурной революции (1966–1976) и захватило разные виды искусства: живопись, музыку, литературу, кино. Для музыки этого периода характерно активное освоение авангардных композиторских техник, появившихся на Западе, в сочетании с претворением в музыке национальных традиций, причем достаточно древних пластов китайской культуры [\[10\]](#).

То, что данный процесс происходил чрезвычайно интенсивно и плодотворно, по-видимому, в значительной степени было обусловлено встречными тенденциями в западной музыке XX века, а именно активным освоением европейскими и американскими композиторами философских идей, религиозных учений и музыкальной культуры Востока. Этот интерес западных композиторов к восточной культуре явился одним из следствий смены мировоззренческой парадигмы в первых десятилетиях XX века, приведшей к пересмотру всей системы художественных средств и самой концепции искусства в целом и художественного произведения в частности. К восточной же культуре западные композиторы обращались в поисках не только новых выразительных средств, но также (и даже в большей степени) в поисках философских оснований для собственного творчества.

Поэтому неудивительно, что между искусством Запада и Востока начиная с середины XX века обнаруживается множество точек соприкосновения. Так, исследователи отмечают, что значительное влияние на творчество Дж. Кейджа оказал дзен-буддизм [\[11\]](#). С другой стороны, по мнению Дай Юй, среди философских учений, нашедших отражение в китайской музыке, сильнее всего ощущается именно влияние дзен [\[12\]](#) (примечание 1).

Среди важнейших идей западного авангарда, возникших на почве интереса к восточной культуре и оказавшихся близкими творческим поискам китайских композиторов, пожалуй, в первую очередь необходимо назвать музыкальный мультикультурализм, получивший распространение в 1960-е годы и предполагающий объединение в рамках одного произведения элементов, заимствованных из культурных традиций разных народов мира: особенностей музыкального языка, исполнительских практик, вербальных текстов и т. д. (примечание 2).

Таким образом, сближение западного и восточного мировоззрения привело в последней трети XX века к небывалому доселе расширению стиливых рамок звукового материала, который может быть использован в музыкальной композиции. У китайских композиторов, стремившихся влиться в общемировой культурный процесс, эта идея оказалась чрезвычайно востребованной.

Что касается Тан Дуна, то его в полной мере можно считать носителем как китайской, так и западной (евро-американской) музыкальной традиции, что обусловлено особенностями творческой биографии композитора. В юношеские годы Тан Дун работал в труппе пекинской оперы, затем поступил в Пекинскую консерваторию, а в 1986 году, получив стипендию на обучение в аспирантуре Колумбийского университета, переехал в США.

Таким образом, композитор имел возможность глубоко изучить и традиционную китайскую музыкальную культуру, и западную профессиональную музыку. Поэтому тенденция к объединению в музыкальной композиции звукового материала, имеющего самое различное происхождение, в целом характерная для искусства эпохи

постмодернизма, оказалась для Тан Дуна абсолютно органичной.

Одним из проявлений мультикультурного синтеза в творчестве Тан Дуна является включение в партитуру камерно-инструментальных и симфонических произведений китайских национальных инструментов. Важно подчеркнуть, что данный прием применяется не только ради тембрового разнообразия, но и выполняет важную смысловую функцию. Традиционные музыкальные инструменты, особенно наиболее популярные из них, являются значимой частью культурного кода китайского народа, и в произведениях Тан Дуна это их качество раскрывается в полной мере.

Рассмотрим применение данного художественного приема на конкретных примерах. В 1994 году Тан Дун написал произведение *Ghost Opera*, предназначенное, в соответствии с авторским обозначением состава инструментов, для струнного квартета и пипы вместе с водой, камнями, бумагой и металлом – «for string quartet and pipa with water, stone, paper and metal» (примечание 3). При этом, если к группам «вода», «камень» и «бумага» отнесены звучащие конструкции, представляющие данные материалы в максимально необработанном виде, то в группу «металл» включены распространенные в Китае и других странах Азии ударные инструменты (гонги, китайские тарелки, там-там и тибетские колокольчики).

Можно предположить, что таким образом композитор, с одной стороны, дает «отсылку» к традиционной китайской классификации музыкальных инструментов, которая основана на материале, из которого они сделаны [\[14\]](#). С другой стороны, в группе «камни» он не использует распространенные в Китае литофоны (тэцин и бяньцин), а ограничивается четырьмя парами камней разной формы. Кроме того, в китайской классификации нет инструментов, материалом для которых является бумага и тем более вода. Однако для композитора эти источники звука (Тан Дун называет их, так же как металл и камни, «органическими материалами») не менее важны. Не случайно сосуды с водой, камни и листы бумаги помещены в партитуру наравне с хорошо известными и имеющими древнюю историю ударными инструментами (примечание 4).

Как отмечает Дай Юй, композитор «моделирует особые тембры из шумов и придает им статус звучания традиционных инструментов» (Дай Юй. Элементы традиционной культуры в новой китайской музыке «периода открытости»: автореф. дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. Нижний Новгород, 2017, с. 19). По-видимому, для Тан Дуна «органические материалы» являются олицетворением сил природы и используются композитором для выстраивания связей между человеком и окружающим миром. В такой «сакрализации природы», очевидно, проявляется связь творчества Тан Дуна с архаичными пластами китайской культуры: так, согласно древнекитайским шаманским и анималистическим культам, животные, растения и даже предметы «обладают духом, связывающим человека со Вселенной и объединяющим все живые существа» [\[7, с. 118\]](#).

Необходимо также отметить и то, что, наряду с несомненной преемственностью «органической музыки» Тан Дуна по отношению к древнекитайской культуре, а также ее связью с народными исполнительскими практиками (например, использованием бытовых предметов в обрядовой музыке), эта художественная концепция имеет корни и в западном авангарде: достаточно вспомнить обильное использование разнообразнейших шумов в произведениях Дж. Кейджа, а также и более ранние музыкальные опыты (пьесы для специально сконструированных инструментов – интонарумори – Л. Руссоло, произведения для ударных и шумовых инструментов Э. Вареза и др.). Поэтому концепцию «органической музыки», по-видимому, можно рассматривать как мультикультурное явление: с одной стороны, ее можно считать современной трактовкой

некоторых древнекитайских представлений о мире, с другой – оригинальным претворением китайским композитором идеи равноценности музыкального звука и шума, появившейся в европейской музыке в начале XX века.

Важным аспектом художественной концепции Ghost Opera является также диалог различных «временных пластов», в дифференциации которых значительную роль играет различие тембров. Так, согласно обозначению в партитуре, «органические материалы» олицетворяют собой вечность, тогда как струнный квартет и пипа – настоящее, а заимствованный музыкальный материал – прошлое.

При этом звуковой состав каждого из временных пластов неоднороден: «настоящее» основано на сочетании европейских смычковых инструментов и китайского щипкового (пипы). Кроме того, в произведении эпизодически звучит однострунная лютя (этнический инструмент, использующийся в Китае и Индии).

«Прошлое» включает фрагмент прелюдии *cis-moll* из II тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха, китайскую народную песню «Маленькая капуста», фрагменты из пьесы «Буря» У. Шекспира, шаманский шепот и возгласы, а «вечность» – звуки различных «органических материалов», среди которых как привычные для слуха ударные инструменты, так и экзотические (листы бумаги и др.). При этом ударные инструменты отличаются азиатским (преимущественно китайским) колоритом, а использование органических материалов, как уже говорилось выше, имеет корни как в китайской, так и в западной культуре.

Таким образом, происходит сложное перекрестное взаимодействие звукового материала как внутри каждого пласта, так и между ними. При этом композитор умело находит точки соприкосновения между элементами различных культур и различных эпох. Так, звучание пипы может как контрастировать со смычковыми инструментами, так и почти сливаться с ними – например, когда участники струнного квартета играют *pizzicato* (рис. 1, примечание 5).

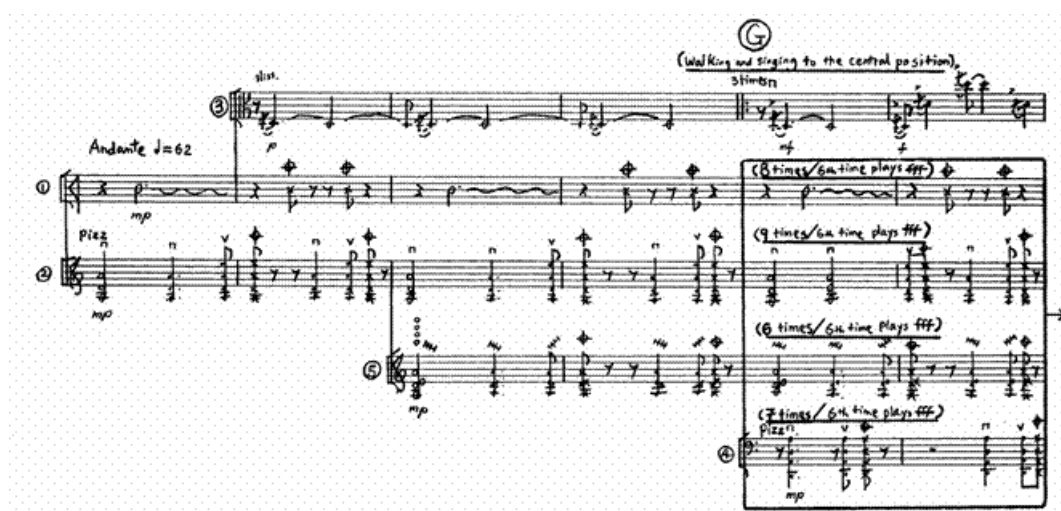


Рис. 1. Тан Дун. Ghost Opera. I часть, такты 43–48.

Цитата из прелюдии Баха и китайская народная песня, поначалу воспринимающиеся как чуждые друг другу, в середине в III части композиции на удивление гармонично звучат вместе. При этом неконфликтность столь неординарного сочетания подчеркивается слитностью тембров: и фрагмент прелюдии Баха, и песня «Маленькая капуста» исполняются инструментами струнного квартета (рис. 2).

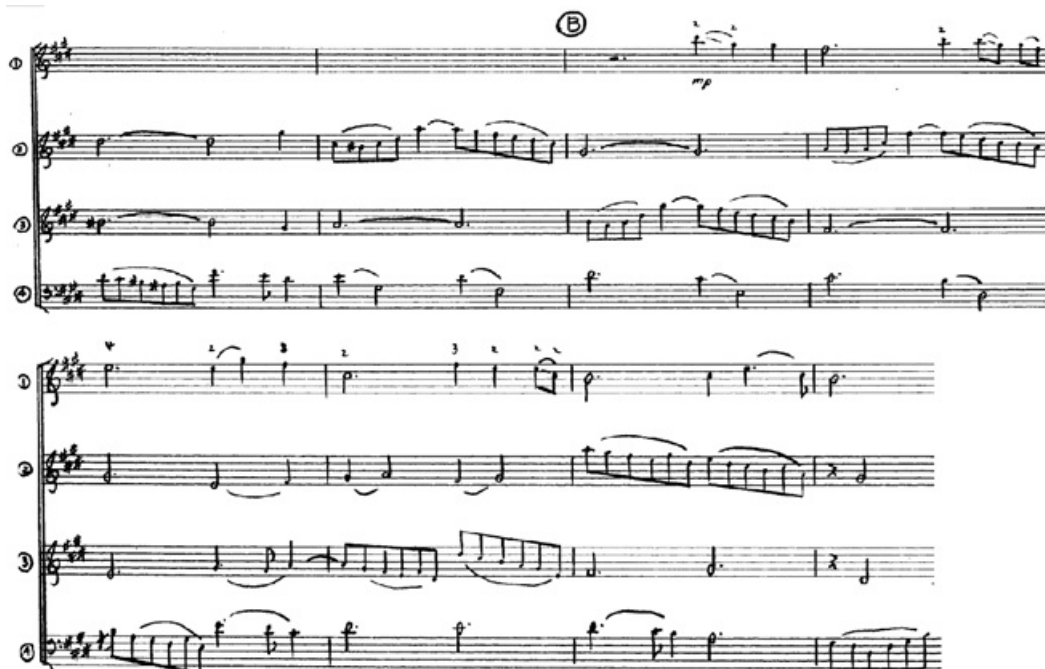


Рис. 2. Тан Дун. Ghost Opera. III часть, такты 8–15.

Авангардные атональные звучания соседствуют в Ghost Opera с цитатой из музыки Баха и пентатоническими китайскими мелодиями. Фрагменты из «Бури» Шекспира звучат в остроэкспрессивной обрядовой манере. В. О. Петров называет это «шамантизацией» Шекспира, добавляя, что такой прием подчеркивает экспрессивность, свойственную тексту английского драматурга [4] (рис. 3).

Рис. 3. Тан Дун. Ghost Opera. I часть, такты 22–29.

Таким образом, происходит сложное, многоаспектное взаимодействие чрезвычайно разноликого музыкального материала, которое демонстрирует, что даже между столь трудновосприимчивыми на первый взгляд элементами можно обнаружить точки соприкосновения. Учитывая, что исполнение «оперы» сопровождается передвижением музыкантов по сцене (произведение относится к жанру инструментального театра) становится очевидным ритуальный характер данного музыкального действия.

Как отмечал сам композитор, в этом произведении отразились впечатления от древнего шаманского обряда поминовения усопшего, который в Древнем Китае назывался Нуо опера (нуокси 傩戲) и который Тан Дун имел возможность наблюдать в юные годы. Композитор вспоминал: «Во время чьих-то похорон вся деревня превращалась в

сумасшествие... Специально обученные люди профессионально плакали, ... их шаманский хор воспроизводит скорбные мелодии. В провинции Хунань, где я вырос, люди считали, что они будут вознаграждены после смерти за их страдания. Смерть была "белым счастьем", и музыкальные ритуалы сопровождали усопшего на территорию новой жизни. При этом использовались самодельные инструменты: кастрюли и сковородки, кухонные инструменты и колокольчики» [4].

По-видимому, от древнего похоронного обряда заимствуется остроэкспрессивная манера мелодекламации, бессловесное шипение, возгласы «уао», широкое применение приема *glissando*, а также использование звучаний, похожих на «самодельные инструменты», которые, согласно описанию композитора, использовались в процессе ритуала поминовения в провинции Хунань (примечание 6).

Однако композиция Тан Дуна чрезвычайно далека от прямого воспроизведения древнего обряда. Фактически композитор создает свой собственный ритуал, в котором совмещаются как архаичные, так и остросовременные мировоззренческие идеи. Так, с одной стороны, Тан Дун был вдохновлен древнекитайским ритуальным действием «нуокси», в процессе которого «шаманы общаются с духами прошлого и будущего и устанавливают диалоги между природой и душой человека» (Kim S. I. Essay: Analysis of Tan Dun's "Concerto For String Orchestra" and Unsuk Chin's "Šu" For Sheng and Orchestra II. Musical Composition: "Breakthrough" for So-Ajaeng and Orchestra. University of California, Santa Cruz. Dissertation. Santa Cruz, 2020. p. 1–2). Вероятно, используя музыку прошлого и инструменты, приближенные к природным объектам, композитор стремился возродить это ощущение единства мира – человека и природы, прошлого и будущего.

С другой стороны, Тан Дун не только апеллирует к архаичным представлениям, а существенно дополняет данную концепцию весьма актуальным и современным аспектом диалога культур (примечание 7). По-видимому, вплетая разнонациональные элементы (в том числе инструментальные тембры различного происхождения) в пеструю ткань своего произведения, композитор стремился продемонстрировать возможность гармоничного сосуществования и неконфликтного взаимодействия разных культурных традиций. Кроме того, можно предположить, что музицирование, трактуемое как своеобразный ритуал, должно, по мысли автора, способствовать сближению культур. Такая идея вполне в духе традиционного китайского мировосприятия: в Древнем Китае общепризнанным являлось убеждение, что музыка способна оказывать серьезное влияние на человека, социум и о природу, о чем свидетельствуют исследования китайской музыкальной теории и практики музицирования. (Стасюнайте В. А. Звуковые практики как антропотехники (на материале традиционной музыкальной культуры Китая). Выпускная квалификационная работа. СПб., 2018. 96 с.).

В творчестве Тан Дуна есть, разумеется, и другие варианты взаимодействия китайских и западных инструментов. Например, в Концерте для и струнного оркестра и пипы (1999) диалог традиционного китайского щипкового инструмента с европейскими представителями скрипичного семейства встраивается в рамки западного жанра концерта с его циклической структурой и идеей противопоставления партий солиста и оркестра (примечание 8).

При этом особый интерес представляет то, что музыкальный материал Концерта заимствован из *Ghost Opera*: произведение составлено из фрагментов, которые в «Призрачной опере» исполнялись струнным квартетом и пипой, за исключением тех цитат из прелюдии Баха, которые звучат в I и II частях *Ghost Opera* и не контрапунктируют с песней «Маленькая капуста» (примечание 9).

Данные фрагменты перенесены в концерт либо в неизменном виде, либо с небольшими изменениями. Последовательность их также сохранена, за исключением повторения первого соло пипы в качестве окончания концерта. Удивительно, но такая «сокращенная версия» музыкального текста Ghost Opera звучит совершенно органично и не вызывает впечатления искусственно скомпонованных фрагментов.

В целом, сравнивая эти два произведения, можно сказать, что Концерт для струнного оркестра и пипы представляет собой более монолитный сплав различных культурных влияний, чем «Опера-призрак». Так, примечательно, что в концерте воспроизводится вариант гармоничного сочетания фрагмента прелюдии Баха и китайской песни «Маленькая капуста», звучавший в III части Ghost Opera, но не дается их контрастного противопоставления, которое имеет место в I части «оперы». Шаманские возгласы звучат в Концерте реже и отличаются меньшим разнообразием вариантов. При этом элементы инструментального театра (выкрики, топание ногами и др.) дополняют диалог солиста и оркестра, но не превращают жанр концерта в нечто иное.

В этой связи уместно вспомнить слова К. Штокхаузена о двух возможных концепциях работы с музыкальным материалом, заимствованным из различных культур: методе симбиоза, основанного на слиянии разнородных элементов в единое целое, и методе коллажа, при котором эти элементы «сталкиваются, ударяются друг о друга» [\[15\]](#). По отношению к рассмотренным выше произведениям Тан Дуна можно сказать, что Концерт для струнного оркестра и пипы представляет скорее концепцию симбиоза, тогда как метод Ghost Opera в целом ближе к коллажу (примечание 10). При этом оба произведения обладают несомненной художественной убедительностью (примечание 11).

Еще один вариант диалога различных культурных традиций представлен в Crouching Tiger Concerto для виолончели с оркестром (2000), основанном на музыке к фильму «Крадущийся тигр, затаившийся дракон» (примечание 12). За исключением ударных, Тан Дун использует в этом произведении европейские инструменты симфонического оркестра: флейту (альтовую и пикколо), арфу, солирующую виолончель и струнные (примечание 13). При этом, по словам П. Монастра, музыка Crouching Tiger Concerto, написанная для классического западного оркестра, «не является ни классической, ни западной» [\[17\]](#).

Что касается ударных, то наиболее экзотическими в этом произведении являются африканские барабаны: композитор включает в партитуру тар (рамочный барабан), который в партии первого ударника может быть заменен говорящим барабаном (talking drum), а в партиях остальных ударников – литаврами. Данные инструменты используются в III части концерта, которая имеет подзаголовок «Silk Road: Encounters» («Шёлковый путь: встречи»).

Африканский барабан, очевидно, трактуется композитором как носитель культуры одного из народов, живших на территориях, по которым пролегал Шелковый путь, а диалог тара (либо talking drum) и солирующей виолончели, в партии которой широко применяются приемы имитации звучания эрху, наиболее непосредственно выражает идею межкультурного диалога. Более того, эта идея визуализируется с помощью элементов инструментального театра: согласно указанию композитора, исполнитель на африканском барабане должен двигаться по направлению к виолончелисту под аккомпанемент хлопков в ладоши, исполняемых остальными ударниками и арфистом, а также пиццикато струнных (рис. 4).

Рис. 4. Тан Дун. Crouching Tiger Concerto. III часть, такты 63–67.

Кроме того, в произведении явно ощущается китайский тембровый колорит. Однако в данном случае он обусловлен не введением в партитуру соответствующих инструментов, а тем, что за счет использования композитором ряда специальных приемов звучание европейских инструментов имитирует звучание китайских. Прежде всего это относится к партии солирующей виолончели, звучание которой в данном произведении очень похоже на «китайскую скрипку» эрху (примечание 14). Такой эффект достигается с помощью частого использования высокого регистра (современная настройка эрху соответствует настройке средних струн скрипки) и некоторых приемов игры. Так, например, очень широко используется *glissando* (примечание 15). Более того, эпизодически этот прием применяется и у струнной группы оркестра, что усиливает художественный эффект (рис. 5, примечание 16).

Рис. 5. Тан Дун. Crouching Tiger Concerto. II часть, такты 36–40.

В то же время композитор, разумеется, не ограничивается имитацией звучания эрху, а в полной мере задействует богатый арсенал технических возможностей виолончели: он применяет двойные ноты и четырехзвучные аккорды, неисполнимые на эрху в силу ее конструкции, звучное пиццикато, пиццикато левой рукой, удары ладонью по струнам. Таким образом, в партии виолончели сочетается виртуозность и блеск этого инструмента с имитацией нежного, напевного и мягкого звучания эрху.

Примерно таким же образом композитор трактует и партию флейты. Так, характерными

приемами игры на китайской поперечной флейте являются форшлаги, короткие трели, glissandi в небольшом диапазоне, репетиции [20]. Все эти приемы можно встретить во флейтовой партии Crouching Tiger Concerto (рис. 6 и 7).



Рис. 6. Тан Дуна. Crouching Tiger Concerto. I часть, такты 53–57.



Рис. 7. Тан Дуна. Crouching Tiger Concerto. IV часть, такты 1–3.

Таким образом, тембр китайских инструментов как бы «просвечивает» сквозь тембр европейских, а их взаимодействие с африканскими барабанами напоминает о межкультурном взаимодействии в пределах Шелкового пути. Не будем забывать и о том, что всё это происходит в рамках европейского жанра концерта со свойственным ему составом инструментов и характерными признаками: диалогом солиста и оркестра, каденцией солиста, виртуозным характером сольной партии (примечание 17). Таким образом, в данном произведении композитор создает впечатляющий сплав различных культурных традиций, который при этом отличается, пожалуй, еще большим стилистическим единством, чем в Концерте для струнного оркестра и пипы.

Выводы. Проведенный анализ позволяет прийти к следующим выводам:

1. Традиционные китайские инструменты в музыке Тан Дуна предстают прежде всего как носители китайской культуры и в этом качестве выступают субъектами мультикультурного диалога, на котором основано множество произведений выдающегося китайского композитора. Использование китайских национальных инструментов в музыке Тан Дуна не ограничивается декоративной функцией, а находится в тесной связи с эстетической концепцией произведений.
2. Взаимодействие инструментальных тембров различного происхождения, являющееся неотъемлемым компонентом мультикультурной концепции произведений Тан Дуна, используется в его музыке наряду с взаимодействием других элементов звуковой ткани: ладовых систем, ритмов, музыкальных тем (в том числе заимствованных) и др.
3. Традиционные китайские инструменты в музыке Тан Дуна могут выполнять различные функции: выступать как персонажи инструментального театра, быть участниками ансамбля (оркестра), встраиваясь в рамки классических западных жанров (например, концерта), выступать как звуковые образы, которые воспроизводятся другими инструментами.
4. В творчестве Тан Дуна используются оба основных метода работы с музыкальным материалом, заимствованным из различных культурных традиций: симбиоз и коллаж. Особый интерес в данной связи представляет опыт реализации обеих концепций мультикультурного диалога на одном и том же музыкальном материале (Ghost Opera и Концерт для пипы и струнного оркестра).

Примечания:

1. В творчестве Тан Дуна исследователи отмечают влияние как буддизма, так и даосизма

[2].

2. Ярким примером мультикультурализма является концепция Weltmusik («Музыки мира») К. Штокхаузена, реализованная во множестве произведений немецкого композитора [13].

3. В русскоязычной литературе встречаются разные варианты перевода названия данного произведения. В работах В. О. Петрова оно называется «Призрачная опера» [4]. В. Н. Юнусова считает, что правильнее перевести название как «Дух оперы» [8]. В исследовании Дай Юй название переведено как «Драма призрака» (Дай Юй. Элементы традиционной культуры в новой китайской музыке «периода открытости»: автореф. дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. Нижний Новгород, 2017. 24 с.). С учетом художественных особенностей произведения и грамматики английского языка нам представляется более убедительным перевод «Призрачная опера» или «Опера-призрак».

4. Вообще же широкое использование так называемых «органических материалов» является одной из важнейших черт музыки Тан Дуна и в значительной степени обусловлено влиянием на творчество композитора древнекитайских представлений о мире [7]. Данная художественная концепция – «органическая музыка» – является одной из наиболее значимых новаторских находок Тан Дуна и реализована в таких произведениях, как «Бумажный концерт» (Paper Concerto, 2003), «Концерт земли» (Earth Concerto, 2009) «Водные страсти по Матфею» (Water Passion After St. Matthew, 2000) и др. С. Ю. Петрунина также указывает на то, что понятие «органическая музыка» может трактоваться и как концепция, и как жанр [5].

5. Поскольку участники инструментального ансамбля в Ghost Opera должны играть на разных инструментах, а также декламировать и петь, их партии обозначены в нотном тексте цифрами: 1 – первая скрипка, 2 – вторая скрипка, 3 – альт, 4 – виолончель, 5 – пипа. В приведенном фрагменте партия альт контрастирует по тембру с партиями остальных участников струнного квартета и пипой. При этом вторая скрипка и виолончель играют pizzicato, а вместо первой скрипки звучит однострунная лютня.

6. В. О. Петров указывает на то, что шип используется в шаманском ритуале для вызывания духов [4]. «Yao» – китайское восклицание для отпугивания злых духов (Kim S. I. Essay: Analysis of Tan Dun's "Concerto For String Orchestra" and Unsuk Chin's "Šu" For Sheng and Orchestra II. Musical Composition: "Breakthrough" for So-Ajaeng and Orchestra. University of California, Santa Cruz. Dissertation. Santa Cruz, 2020. 154 p.). С. Ким также указывает на то, что часто встречающиеся glissandi в Концерте для струнного оркестра и пипы можно считать имитацией манеры пения исполнителей Нюо оперы (Kim S. I. Essay: Analysis of Tan Dun's "Concerto For String Orchestra" and Unsuk Chin's "Šu" For Sheng and Orchestra II. Musical Composition: "Breakthrough" for So-Ajaeng and Orchestra. University of California, Santa Cruz. Dissertation. Santa Cruz, 2020. 154 p.). Учитывая, что концерт составлен из фрагментов Ghost Opera, это утверждение справедливо и для данного произведения тоже.

7. Интересно, что мультикультурный диалог охватывает в Ghost Opera как временной пласт «настоящего» (взаимодействие китайских и европейских инструментов), так и «прошлого» (сопоставление звукового материала, имеющего немецкое, английское и китайское происхождение), и отчасти даже «вечность» (использование азиатских ударных инструментов наряду со звуковыми конструкциями, имеющими отношение как к китайской традиционной культуре, так и к западному авангарду).

8. Следует уточнить, что композитор использует не трехчастную структуру, которая типична для классического сольного концерта, а четырехчастную (по типу «медленно-быстро-медленно-быстро»), которая характерна для барочных *concerti grossi*.
9. Соответственно, в концерт не вошли эпизоды с ударными инструментами, «органическими материалами», декламацией и пением.
10. При этом III часть произведения – яркий пример использования метода симбиоза.
11. Штокхаузен считал, что художественно оправданным является только метод симбиоза. Однако такие произведения, как *Ghost Opera*, опровергают это утверждение.
12. За музыку к этому фильму Тан Дун был удостоен премии «Оскар».
13. Музыка к этому фильму в качестве самостоятельного инструментального произведения существует также в версии Концерта для эрху и камерного оркестра, а также Сонаты для виолончели и фортепиано [\[16\]](#).
14. Прием имитации звучания эрху на виолончели является весьма распространенным в китайской музыке. Его можно встретить как в других произведениях Тан Дуна (например, «Элегия: снег в июле»), так и у других авторов [\[18\]](#).
15. На эрху применяются различные виды *glissando* [\[18\]](#). Кроме того, в силу отсутствия грифа, эрху интонационно менее стабилен, чем инструменты скрипичного семейства [\[19\]](#). Поэтому постоянное применение приема *glissando*, характерное для исполнения солирующей виолончелью кантиленных мелодий в *Crouching Tiger Concerto*, вероятно, имитирует это свойство эрху.
16. Как отмечает Н. А. Феофанова, «для имитации народного стиля необходимо соединять звуки с заметными медленными *glissando*, которые присутствуют почти всегда» [\[18, с. 34\]](#). Именно такой прием используется в приведенном фрагменте партитуры.
17. В качестве визуального сопровождения к музыке Э. Ли и Д. Шамус создали видеоряд, включающий фрагменты фильма «Крадущийся тигр, затаившийся дракон», виды Нью-Йорка и Пекина и др. [\[17\]](#). Однако включение видеоряда не является обязательным условием исполнения Концерта.

Библиография

1. Amblard J. Tan Dun – Éléments de style. URL: <https://hal.science/hal-02314483/document>
2. Безниско О. Н., Чжоу Шуюй. Буддизм и эстетика музыки Тань Дуня // Культурная жизнь Юга России. 2021. № 2 (81). С. 31–39.
3. 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.
4. Петров В. О. «Призрачная опера» Тан Дуна: к определению концепции цикла // Израиль XXI: музыкальный журнал. 2010. № 3 (21). <https://studylib.ru/doc/4380576/prizrachnaya-opera%C2%BB-tan-duna--k-opredeleniyu-koncepcii-cikla%C2%BB>.
5. Петрунина С. Ю. Концепция «органического» в творчестве Тань Дуня // Проблемы музыкальной науки. 2023. № 4 (53). С. 106–115.
6. Utz Ch. Neue Musik und Interkulturalität: von John Cage bis Tan Dun. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2002. 533 p.

7. Чжу Линьцзи. Концепция органической музыки Тань Дуня // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 4. С. 116–125.
8. Юнусова В. Н. Взаимодействие символики звука и цвета в произведениях Тан Дуна (США) // Галеевские чтения: Галеевские чтения: материалы международной научно-практической конференции «Прометей»-2012 (6–8 апреля 2012, Казань) / редактор-составитель И. Л. Ванечкина. Казань: КГТУ им. Туполева, 2012. С. 232–237.
9. Young S. Reconsidering cultural politics in the analysis of contemporary Chinese music: The case of Ghost Opera // Contemporary Music Review. 2007. Vol. 26. Nos. 5/6. Pp. 605–618.
10. Янь Цзянань, Юнусова В. Н. Китайская «Новая волна» и творчество Сюй Чанцзюня // Журнал Общества теории музыки. 2018. Вып. 4 (24). С. 60–73.
11. Манулкина О. Б. Джон Кейдж: паломничество в страну Востока // Известия РГПУ им. А. И. Герцена, 2012. Вып. 146. С. 168–174.
12. Дай Юй. Концепция буддизма и даосизма в новой китайской музыке // Философия музыки – философия человека: Россия – Китай: материалы междунар. науч.-практ. конф., Владимир, 6 дек. 2016 г. Владимир, 2017. С. 30–37.
13. Дементьева Е. В. Концепция «Музыки Мира» (Weltmusik) Карлхайнца Штокхаузена // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. № 61. С. 102–104.
14. 传统的中国乐器// 肖迪编著. 黄山出版社, 2012 年, 第 104 页, 共 170 页./ Традиционные китайские музыкальные инструменты / Ред. и сост. Сяо Ди. Пекин: Издательство Хуаншань, 2012. 170 с.
15. Савенко С. И. Карлхайнц Штокхаузен
<http://www.opentextnn.ru/music/personalia/schtokhauzen/>.
16. Ли Ц. Концерты-фильмы Тан Дуна: о переложении музыки кино для симфонического оркестра // Тенденции развития науки и образования. 2023. № 103–2. С. 59–62.
17. Monastra P. Tan Dun. Crouching Tiger Concerto.
<https://www.wisemusicclassical.com/work/33553/Crouching-Tiger-Concerto—Tan-Dun/>.
18. Феофанова Н. А. О некоторых особенностях интерпретации цикла «Семь мелодий, услышанных в Китае» Брайта Шенга // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2019. № 3 (19). С. 25–39.
19. Лю Хуэйцзюань, Аникиенко С. В. Классическая европейская скрипка и китайский народный инструмент эрху как представители струнных инструментов Востока и Запада // Культурная жизнь Юга России. 2022. № 4 (87). С. 14–19.
20. Ван Ин. Претворение особенностей игры на национальных духовых инструментах в китайской фортепианной музыке // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. № 82–1. С. 111–120.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предмет и объект исследования в представленной для публикации в журнале «Культура и искусство» безусловно с формальной стороны автор представил в заголовке («Взаимодействие традиционных китайских и западных музыкальных инструментов в творчестве Тан Дуна как мультикультурный диалог»): взаимодействие традиционных китайских и западных музыкальных инструментов является предметом исследования, который рассмотрен в логической связи с объектом — с творчеством выдающегося современного китайского композитора Тан Дуна, рассматриваемого как процесс мультикультурного диалога.

Объект и предмет исследования раскрыт на основе анализа конкретного эмпирического материала: Ghost Opera для струнного квартета и пипы вместе с водой, камнями, бумагой и металлом («for string quartet and pipa with water, stone, paper and metal») 1994 г., Концерт для и струнного оркестра и пипы 1999 г., Crouching Tiger Concerto для виолончели с оркестром 2000 г.

Автор проследил как инструментовка произведений и мастерское владение композитором колоратурными, шумовыми, интонационными и звукоизобразительными возможностями музыкальных инструментов выражает философскую концепцию диалога культур. Автор отметил, что в творчестве Тан Дуна используются два контрастных приема диалога культур (симбиоз и коллаж) как основных методов работы с музыкальным материалом, заимствованным из различных культурных традиций: если в Ghost Opera преобладает коллаж семантически преобразующийся в симбиоз, то в произведениях 1999 и 2000 гг. за счет полифункциональности тембров музыкальных инструментов, музыкальных цитат и интонационных аллюзий основным приемом становится симбиоз. Автор подчеркивает, что «особый интерес в данной связи представляет опыт реализации обеих концепций мультикультурного диалога на одном и том же музыкальном материале (Ghost Opera и Концерт для пипы и струнного оркестра)».

Все выводы автора хорошо аргументированы. Предмет исследования раскрыт на высоком теоретическом уровне, и статья заслуживает публикации в авторитетном научном журнале.

Методология исследования опирается на принцип комплексности изучения мультикультурного диалога, подкрепленного детальным семиотическим анализом интонационного материала репрезентативной выборки значимых для характеристики творчества Тан Дуна музыкальных произведений. Авторский методический комплекс релевантен решаемым научно-познавательным задачам. Итоговые результаты заслуживают доверия.

Актуальность выбранной темы автор вполне аргументировано обосновывает тем, что «синтез культурных традиций Запада и Востока является одной из ... примет современного музыкального искусства» и «эта тенденция ... ярко проявляется в творчестве выдающегося китайского композитора Тан Дуна – автора произведений разных жанров, принесших ему мировую известность».

Научная новизна исследования, состоящая как в авторской выборке анализируемого эмпирического материала, так и в выбранном аспекте мультикультурного диалога посредством композиторского творчества, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста в целом выдержан автором научный, следует исправить лишь отдельные оформительские недочеты: 1) в российских стандартах научно-технической информации закреплены два типа иллюстративного материала (Рисунки (сокр. «Рис.») и Таблицы), подписи к иллюстрациям в данной статье должны начинаться со слова «Рисунок», располагаться строго под рисунком и, как принято в музыковедении, максимально точно атрибутировать изображенный на рисунке фрагмент партитуры, например, «Рисунок 1. — Тан Дун. Ghost Opera, 1994, I часть, такты NN»; 2) в отдельных местах текста нужны небольшие правки (например: «Silk Road: Encounters» (Шёлковый путь: встречи) — в круглых скобках пропущены открывающие кавычки; в выражении «народов, живших на на территориях, по которым...» лишний раз употреблен предлог «на») — не помешает дополнительно вычитать текст на предмет описок.

Структура статьи соответствует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография хорошо раскрывает проблемную область исследования, но описания нуждаются в небольшой корректуре согласно требованиям редакции и ГОСТа.

Апелляция к оппонентам корректна и вполне достаточна, автор аргументировано

участвует в актуальной теоретической дискуссии.

Статья, безусловно, представляет интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство» и после небольшой правки может быть рекомендована к публикации.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «Культура и искусство» автор представил свою статью «Взаимодействие традиционных китайских и западных музыкальных инструментов в творчестве Тан Дуна как мультикультурный диалог», в которой проведено исследование процесса и факторов формирования уникального композиторского стиля современного китайского композитора.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что творчество Тан Дуна относится к направлению «Новая волна». Это направление появилось в КНР после окончания Культурной революции (1966–1976) и захватило разные виды искусства: живопись, музыку, литературу, кино. Музыка этого периода характеризуется активным освоением авангардных композиторских техник, появившихся на Западе, в сочетании с претворением в музыке национальных традиций, причем достаточно древних пластов китайской культуры.

Актуальность исследования определяет тот факт, что своеобразие искусства Китая в настоящее время привлекают к себе большое внимание многих исследователей и любителей из различных стран мира.

Методологическую базу исследования составил комплексный подход, содержащий как общенаучные методы анализа и синтеза, так и музыковедческий и биографический анализ. Теоретической основой исследования выступают труды таких музыковедов как О.Н. Безниско, Чжоу Шиюй, Дж. Ваццолер, Чжу Линьцзи, В.Н. и др. Эмпирическим материалом послужили произведения современного китайского и американского композитора Тан Дуна (род. 1957).

Соответственно, цель данного исследования заключается в анализе творчества Тан Дуна с позиции факторов и музыкальных традиций, повлиявших на формирование его уникального творческого стиля. Выбор предмета исследования автор поясняет тем, что Тан Дуна можно считать носителем как китайской, так и западной (евро-американской) музыкальной традиции.

На основе проведенного анализа научной разработанности проблематики автор делает заключение, что произведения Тан Дуна вызывают большой интерес у музыковедов. Этот исследовательский интерес автор объясняет как художественной ценностью произведений композитора, так и тем, что в его творчестве нашли отражение многие актуальные тенденции современного искусства, в том числе тяготение к синтезу различных культурных традиций.

Автор определяет музыкальное направление, в котором творит Тан Дун, как музыкальный мультикультурализм, предполагающий объединение в рамках одного произведения элементов, заимствованных из культурных традиций разных народов мира: особенностей музыкального языка, исполнительских практик, вербальных текстов.

В основу уникальности музыки Тан Дуна автор помещает биографический фактор, так как в юношеские годы Тан Дун работал в труппе пекинской оперы, затем поступил в Пекинскую консерваторию, а в 1986 году, получив стипендию на обучение в аспирантуре Колумбийского университета, переехал в США.

На основе музыковедческого анализа автор выделяет в музыке Тан Дуна традиционные китайские и западные характеристики. Так, традиционные китайские инструменты в музыке Тан Дуна могут выполнять различные функции: выступать как персонажи инструментального театра, быть участниками ансамбля, встраиваясь в рамки классических западных жанров, выступать как звуковые образы, которые воспроизводятся другими инструментами.

В творчестве Тан Дуна автор выделяет оба основных метода работы с музыкальным материалом, заимствованным из различных культурных традиций: симбиоз и коллаж и прослеживает опыт реализации обеих концепций мультикультурного диалога на одном и том же музыкальном материале в произведениях Ghost Opera и Концерт для пипы и струнного оркестра.

Проведя исследование, автор представляет выводы по изученным материалам.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение взаимовлияния различных культур вследствие межкультурного взаимодействия и фактов проявления такого взаимовлияния в творческом процессе представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Библиографический список исследования состоит из 20 источников, в том числе и иностранных что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.