

С. Ю. ПЕТРУНИНА

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского

КОНЦЕПЦИЯ ОРГАНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ В «ТРИЛОГИИ ВОДЫ, БУМАГИ И ЗЕМЛИ» ТАНЬ ДУНЯ

В статье анализируется претворение концепции органической музыки в «Трилогии воды, бумаги и земли» китайско-американского композитора Тань Дуня, в которую вошли «Водный концерт» (1998), «Бумажный концерт» (2003) и «Концерт земли» (2009). Созданная в зрелый период творчества композитора, трилогия является одним из ключевых произведений в области органической музыки, которое демонстрирует такие основополагающие принципы и идеи, как связь с природой, единство Неба и человека, наряду с возможностями органического инструментария. Это достигается во многом благодаря избранному жанру концерта, занимающему важное место в китайской музыке второй половины XX века в целом и в творческом наследии Тань Дуня в частности. «Органическое» здесь исследуется на уровне различных символов и идей, которые, в том числе, получают воплощение в виде способов размещения музыкантов на сцене и в зале; кроме того, сами органические инструменты иногда выступают в качестве определенных визуальных символов. В статье «органическое» анализируется также на технико-композиционном уровне – при работе с тематическим материалом. Подробно исследуются особенности подхода к каждой из частей концертной трилогии, западные влияния и их связи с традициями национальной китайской культуры, такими как шаманизм, китайская философия, архитектура, теория музыки, пекинская опера. Автор статьи отмечает гармоничное слияние достижений культуры Востока и Запада, что проявляется в работе с солистами и симфоническим оркестром, в особенностях ладовых структур и форм, в полистилистике.

Ключевые слова: Тань Дунь, органическая музыка, «Трилогия воды, бумаги и земли», китайская музыка, китайская философия, культурный диалог Востока и Запада, «Новая волна», пекинская опера.

Для цитирования: Петрунина С. Ю. Концепция органической музыки в «Трилогии воды, бумаги и земли» Тань Дуня // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 2. С. 12-21.

DOI: 10.52469/20764766_2023_02_12

S. PETRUNINA

P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory

ORGANIC MUSIC CONCEPT IN TAN DUN'S "TRILOGY OF WATER, PAPER AND EARTH"

The article examines realization of organic music concept in Tan Dun's "Trilogy of water, paper and earth", which includes "Water concerto", "Paper concerto" and "Earth concerto". Written by a mature artist, trilogy is one of the key compositions in the field of organic music that demonstrates fundamental principles and ideas on which the concept is based, such as connection with nature, unity of heaven and mankind, and also potential of organic instruments that is possible largely due to the chosen genre of concerto. This genre plays an important role in Chinese music of the second half of the 20th century and particularly in Tan Dun's work. "Organic" here is explored on the level of different symbols and ideas that, for instance, are presented in various ways of placing musicians on the stage and in the concert hall; furthermore, organic instruments themselves sometimes act as specific visual symbols. At the same time "organic" is considered on the level of techniques of composition, work with thematic material. Features of the approach in every part of trilogy are analyzed in detail, concerning western influences as well as relationships with traditions of national Chinese culture, such as shamanism, Chinese philosophy, architecture, music theory, Peking opera. The author notes harmonious blend of achievements of Eastern and Western cultures that is reflected in work with soloists and symphonic orchestra, features of modes structures and forms, poly-stylism.

Keywords: Tan Dun, organic music, "Trilogy of water, paper and earth", Chinese music, Chinese philosophy, cultural dialogue between the East and West, "New wave", Peking opera.

For citation: Petrunina S. Organic music concept in Tan Dun's "Trilogy of water, paper and earth" // South-Russian Musical Anthology. 2023. No. 2. Pp. 12-21.

DOI: 10.52469/20764766_2023_02_12



Концепция органической музыки выступает одним из значимых направлений в творчестве китайского композитора Тань Дуня (р. 1957) начиная с конца 1980-х годов [1, с. 5]. Название данной концепции указывает на связь с природой, что проявляется на уровнях философско-концептуальном (концепции *Дао*, *У-Син*), содержательном (образы природы, символика) и техническом (работа с особыми «органическими»¹ инструментами). Своего расцвета в творчестве композитора данное направление достигло на рубеже XX–XXI вв. в таких сочинениях, как концертная «Трилогия воды, бумаги и земли», опера «Чай – зеркало души», мультимедийный проект «Карта», «Водные страсти по Матфею». Творчество Тань Дуня и органическая концепция в последние годы вызывают все больший интерес исследователей. Краткий обзор органической музыки на основе высказываний самого композитора представлен в недавно выпущенной статье Ян Туна [2], где, тем не менее, не раскрыта взаимосвязь данного явления с традициями китайской философии, отсутствует подробный анализ сочинений, включая воплощение различных символов и техническую составляющую. В настоящей статье предпринимается попытка восполнить данный пробел.

Одним из наиболее плодотворных жанров для воплощения и развития органической концепции стал концерт. Это излюбленный жанр Тань Дуня, автора двадцати девяти концертов. Среди китайских композиторов данный жанр получил значительное распространение со второй половины XX в. Понятие «концерт» в китайской музыке трактуется достаточно широко: под этим жанровым обозначением нередко выходят своего рода сюиты, как правило, основанные на материале ранее написанных сочинений в другом жанре [3, с. 451]. Яркими примерами здесь могут служить фортепианный концерт Сянь Синхая «Желтая река» (1969) на материале одноименной кантаты названного композитора и концерты Тань Дуня на основе его музыки к фильмам «Крадущийся тигр» (2000), «Банкет» (2010), «Герой» (2010).

В то же время концерт выступает пространством для экспериментов по соединению необычных инструментальных составов, симфонического оркестра с традиционными китай-

скими или специально изобретенными инструментами и т. д. Перу Тань Дуня принадлежат концерты для китайской скрипки эрху, цитры гучжэн, гитары и др. В партитуры десяти концертов композитором вводятся особые органические инструменты или как составная часть ударной группы оркестра, или как солирующие. В качестве последних органические инструменты фигурируют в концерте для ударных «Слезы природы» (2012), наряду с другой перкуссией, а также в трилогии, состоящей из «Водного концерта» (1998), «Бумажного концерта» (2003) и «Концерта земли» (2009).

Указанная трилогия занимает особое место в области органических сочинений Тань Дуня. Здесь наиболее полно представлен органический инструментарий и продемонстрированы возможности работы с каждой из групп, образованных по принципу материала изготовления. Названия концертам трилогии были даны в соответствии с органическими группами, берущими на себя солирующую роль: водные инструменты в первой части трилогии, бумажные во второй, керамические и каменные – в последней. Данные органические группы являются для Тань Дуня определенными символами, во многом связанными с философской концепцией пяти первоэлементов *У-Син*: воды, огня, дерева, металла и земли. Элементы *У-Син* иерархичны, их соотношения можно представить в виде трехступенчатой системы, вписанной в круг. На верхнем уровне располагается огонь как принадлежащий *ян*; среднюю ступень занимают дерево (слабое *ян* – *шао ян*) и металл (слабое *инь* – *шао инь*), которые «обладают природным свойством достигать равновесия и гармонии» [4, с. 228]; вода, относящаяся к *инь*, занимает нижнюю ступень; последний же элемент, земля, является всеобъемлющим, поскольку это начало и конец всего сущего.

Тань Дунь выстраивает в цикле концерты, начиная с космогонически первого, низшего элемента – воды. «Бумажный концерт», связанный со средней ступенью (дерево), несет в себе идею гармонии мироздания. Замыкающий трилогию «Концерт земли» становится смысловым обобщением цикла и в то же время его вершиной: вместо огня здесь размещается земля. Функцию центрального и всеобъемлющего элемента,

присущую земле, в органической музыке перенимают традиционные западные или китайские инструменты. «Всеохватность» оркестра не только несет на себе символическую смысловую нагрузку, но и осуществляется физически посредством особого размещения музыкантов, причем композитор подходит к этому постепенно. Так, в «Концерте воды» присутствует лишь намек на полукруг, образуемый при этом не оркестром, а чашами с водой. Во втором концерте трилогии рассредоточенные первые скрипки располагаются по обеим сторонам зрительного зала. В последнем концерте оркестр образует полный круг, охватывающий органическую группу, дирижера и слушателей.

Схема 1
Иерархия У-Син



Важным символом, пронизывающим трилогию, выступает число 3, что проявляется в количестве частей и исполнителей, составе инструментов и их размещении на сцене, а также в названии «Концерт земли» (см. далее). Во всех концертах трилогии прослеживается явное тяготение к трехчастности: первый состоит из трех частей и предшествующей им прелюдии, не имеющей номерного обозначения; второй концерт представляет собой четырехчастный цикл, в котором, однако, небольшая по протяженности третья часть фактически выступает в роли вступления к финалу; образцом строго трехчастной композиции становится третий концерт, хотя известно, что Тань Дунь ориентировался на шестичастную «Песню о земле» Г. Малера.

Количество исполнителей на органической перкуссии во всех концертах также равно трем. Троичность усиливается благодаря тому, что некоторые инструменты или ударные установки присутствуют у каждого из трех музыкантов. В этом качестве фигурируют, прежде всего, боль-

шие бумажные экраны, чаши с водой (у одного из исполнителей две чаши, у других по одной), ударные установки с подвешенными каменными пластинами и расставленными керамическими горшками. При некоторых исполнениях «Концерта земли», кроме того, используются три проекционных экрана, также создающих визуальную симметрию. Помимо крупных, подобно экранам, бросающихся в глаза установок, существует и множество других инструментов, присутствующих в тройном составе. Так, в «Бумажном концерте» из тринадцати видов бумажных инструментов только четыре даны в одинарном составе, тогда как прочие представлены в тройном: по одному на каждого ударника или же все три у солиста, как барабаны из бумажных коробок. В «Концерте земли» для части музыкантов Тань Дунь предлагает установить три платформы. Подобная трехуровневая конструкция отсылает к триаде китайской философии «земля – человек – небо».

Отдельный интерес представляет название последнего концерта трилогии. Если в англоязычной версии это «Earth concerto», что и переводится на русский язык как «Концерт земли», то в китайской версии Тань Дунь использует игру иероглифов и слов, заменяя 土 (tu – земля, почва) на 圭 (уао – выдающийся, возвышенный). Второй иероглиф, таким образом, состоит из трех одинаковых графем «земли», что, во-первых, соответствует идее троичности, а во-вторых, соотносится с тремя видами глины, послужившей материалом для изготовления керамических инструментов. Кроме того, по смыслу и частично по произношению указанный иероглиф отсылает к китайской традиции высокой музыки *яюэ* (雅乐).

«Водный концерт», открывающий «Трилогию», был написан в 1998 году для двойного состава симфонического оркестра и ансамбля солистов на водных инструментах. Вода в концерте наделяется и бытовым, и философским, символическим значением. В более приземленном смысле вода понимается буквально – как природный элемент, присутствующий в повседневной жизни людей, особенно в том виде, в каком она предстает в воспоминаниях композитора [5]. С одной стороны, Тань Дунь пытается запечатлеть свои юношеские воспоминания о сельской жизни, в которой важную роль играла вода. С другой стороны, автор произведения затрагивает экологическую проблему загрязнения водоемов и, организовав исполнение сочинения в разных городах, использует в этих целях местную воду вне зависимости от степени ее чистоты. В общем плане композитор понимает водную стихию как «слезы природы» в связи с «кон-

фликтом» воды и человека. Позднее, в 2012 году, внимание к данной проблеме отразится у Тань Дуня в концерте для ударных с оркестром «Слезы природы».

В творчестве Тань Дуня вода как символ означает отсутствие четко фиксируемых границ и идею перерождения. Влияние последней обнаруживается, например, в произведениях начала 2000-х годов (опера «Чай», «Водные страсти по Матфею»). В концерте идея перерождения, цикличности воплощается путем обрамления – тематического (реминисценции тем Прелюдии и I части в финале) и тембрового (водная скрипка, открывающая сочинение, возвращается в третьей каденции незадолго до заключительной кульминации). Последний штрих – шум воды, выливаемой из дуршлага, – также воскрешает в памяти образы I части. «Неограниченность» воды какими-то определенными рамками передают разные приемы. В визуальном отношении это достигается путем использования прозрачных материалов для некоторых органических инструментов. Согласно партитуре, непременно прозрачными должны быть только полусферы, заполненные водой. Однако и другие инструменты, такие как водные чашки, бутылки, дуршлаг, могут быть сделаны из соответствующих материалов, о чем свидетельствуют некоторые примеры исполнения концерта.

В звуковом отношении неограниченность водной перкуссии проистекает из природы самого материала. Нотация водных инструментов, нередко приблизительная, оставляет свободу для музыкантов (см. Пример 1) [6]. Однако, несмотря на значительную роль импровизационности, которая проявляется, помимо прочего, в трех каденциях (по одной в каждой части, кроме Прелюдии), ведущим принципом работы с органической группой становится использование оstinatных ритмоформул. Этот принцип распространяется и на симфонический оркестр. На протяжении всего концерта Тань Дунь сопоставляет и развивает две различные тематические модели: мотивы, вырастающие в протяженную тему, и мотивы, формирующие оstinatные пласты. Первая модель полностью связана с симфоническим оркестром, тогда как вторая – с разными оркестровыми группами.

Создание «Бумажного концерта» в 2003 году было приурочено к открытию Концертного зала имени Уолта Диснея в Лос-Анджелесе (Walt Disney Concert Hall), причудливая архитектура которого во многом послужила для Тань Дуня источником вдохновения при работе над сочинением. Премьера состоялась 16 октября 2003 г., а год спустя композитор создал вторую редак-

цию, заново написав первую и вторую части. Издана же была только вторая редакция концерта.

«Бумажный концерт» принадлежит к числу программных концертов. В его основу была положена легенда об изобретении бумаги Цай Лунем в 105 г. н. э. Краткое содержание концерта следующее:

I. «Ветер». В этой части рассказывается древняя легенда об изобретении бумаги.

II. «Птицы». Они щебечут в бамбуковом лесу, наблюдая за процессом изготовления бумаги.

III. «Буря» – звуковой пейзаж с громом и молнией, которые передаются бумажными инструментами.

IV. «Бумажные барабаны». Музыка этой части «...празднует гармонию человека и природы» [7].

Композитор не счел нужным включить программные описания и названия частей в издание партитуры. Однако выбор инструментов, распределяемых между частями и наделяющих каждую из них почти неповторимыми тембровыми красками, несомненно, связан с программой концерта. Так, ветер в первой части изображается при помощи шорохов, шума сминаемой и разрываемой бумаги, свиста с использованием бумаги; во второй части ветер в лесу отображается с помощью ритмичных взмахов веера; в «Буре» применяется зонтик. Многочисленные бумажные инструменты разделены между тремя исполнителями. Один из них указан как солист, однако в действительности все три исполнителя на бумажной перкуссии выступают в роли ансамбля солистов.

Строение концерта допускает две возможные трактовки. Первая, предлагаемая самим автором, заключается в наличии черт симфонического цикла: по определению Тань Дуня, первая часть – ритуал, вторая – скерцо, третья – адажио, четвертая – фестиваль [7]. Вместе с тем чередование частей по принципу «медленно – быстро – медленно – быстро» становится явной отсылкой к модели барочного концерта. Представляется возможным выдвинуть и другое толкование: несмотря на внешнее сходство с четырехчастной симфонической структурой, концерт все же тяготеет к трехчастному циклу. Третья часть по многим признакам является своего рода вступлением к финалу, чем и обусловлено преобладающее в ней сквозное развитие, неустойчивость, краткость (это наименее протяженная часть концерта), следование третьей и последней частей *attacca*. В более крупном плане прослеживается общая направленность всего произведения к синтетическому финалу как кульминации цикла, чему способствует, в частности, постепенное нарастание темпа. Как и в «Водном концерте»,

ускорение к последней части связано с влиянием традиционной китайской музыки, а также шаманских ритуалов.

Концерт основывается на оригинальном тематическом материале, однако здесь одной из важнейших становится автоцитата из написанной годом ранее оперы «Чай». В опере указанная тема, исполняемая в унисон мужским хором, изначально появляется в первой сцене I действия (см. Пример 2). В концерте Тань Дунь использует тембр басовой флейты, приближая звучание темы к низкому регистру человеческого голоса (см. Пример 3). В некотором роде цитатой также становится визуальный ряд. В концерте представлены развевающиеся на сцене большие бумажные экраны, тогда как в соответствующей сцене оперы преобладают иные акценты: это бумажные костюмы, видеопроекции бумаги на экранах, за которыми появляются тени.

Завершающий трилогию «Концерт земли» представляет собой сочинение с обобщенной программностью. Об этом свидетельствуют заглавия и произведения в целом, и каждой из его частей. Авторский музыкальный материал соединяется в концерте с цитатами из «Песни о земле» Г. Малера, а также с элементами традиционного театра пекинской оперы *цзинцзюй*. В данном сочинении Тань Дунь продолжает поиски в области гармонии между природой и человечеством, Востоком и Западом. Даосская идея гармонии человека и природы, Неба и человека (天人合一) – одна из основ концепции органической музыки – получает здесь воплощение посредством соединения симфонического оркестра, олицетворяющего человечество, и группы «инструментов земли», представляющих природу. Трехчленная модель мира (земля – человек – небо), связанная с указанной идеей, отчасти соотносится с пространственным рассредоточением музыкантов. Некоторые группы оркестра, согласно замыслу Тань Дуня, должны располагаться на трех платформах разной высоты: нижняя предназначена для деревянных духовых инструментов, средняя – для медных, самая высокая – для литавр.

Сходные трехъярусные конструкции были присущи традиционной китайской архитектуре, в частности некоторым храмам и театрам. Из ритуальных сооружений подобным образом могли строиться *минтаны* (明堂 – зал света), храмы-дворцы, в которых проводились важнейшие придворные церемонии: поклонение предкам и Небу, передача «грамоты», ниспосылаемой Небом, с подтверждением властных полномочий, и др. [8, с. 14]. Здание минтана символизировало предназначение императора как сына Неба, призванного упорядочивать, поддерживать ба-

ланс между землей (мир духов), человечеством и Небом. Трехъярусными возводились, кроме того, императорские театры, к образцам которых относятся столичные театры Дэжюань и Чаньиньгэ, театр Циньиньгэ в городе Чэндэ [9, с. 180].

В названном концерте Тань Дунь достигает качественно нового уровня в запечатлении гармонии между Востоком и Западом: если в предыдущих двух частях трилогии синтез Востока и Запада выражался обобщенно (например, в составе оркестра и методах работы с ним), то в «Концерте земли» реализуется полистилистический сплав элементов разных культур.

Отправной точкой, позволяющей добиться органичного соединения техник XX века со стилистикой позднего романтизма и особенностями пекинской оперы, становится «Песня о земле» Г. Малера. Выбор композитора и конкретного произведения не случаен: концерт создавался к предстоящему 150-летию горячо любимого Тань Дунем великого художника. «Симфония в песнях», опирающаяся на поэтические тексты в китайском стиле, является одним из вершинных сочинений Малера.

Тань Дунь, несомненно знакомый с поэзией Ли Бо, в «Концерте земли», тем не менее, отдает дань Г. Малеру и вслед за ним в названиях трех частей произведения обращается не к китайским подлинникам, а к сборнику «Китайская флейта» Х. Бетге. Как известно, этот сборник весьма далек от оригинала, поскольку в нем поэт опирался на вольные переводы, представленные во французском сборнике «Яшмовая книга» Ж. Готье. В английском издании партитуры Тань Дунь приводит соответствующие тексты на английском и немецком языках. Название первой части концерта соответствует третьей у Малера («О юности»), вторая часть получает название малеровской первой («Застольная песня о горестях земли»), а для финала Тань Дунь заимствовал название пятой части «Песни о земле» («Пьяный весной»).

Влияние Малера прослеживается в монументальной оркестровке², а также в тематическом материале, включающем в себя точные цитаты или аллюзии на тематизм симфонии. Особая концентрация цитат из «Песни о земле» обнаруживается в финале концерта: это трехчастная контрастно-составная форма, в центре которой располагаются темы из малеровской пятой части (начало вокальной темы, лирический второй раздел, оркестровый ригурнель). Тихий C-dur в завершении является отсылкой к концу шестой части произведения Малера. Совмещение основной темы финала концерта с материалом второго раздела малеровской темы придает композиции черты рондообразности (см. Пример 4).

Стилевым пластом, представляющим в концерте китайскую культуру, становятся *логу цзин* – ритмические формулы-клише (термин Т. Будаевой) пекинской оперы, сосредоточенные в партиях ударных, при этом данный принцип нередко используется и в остальных оркестровых группах. Тань Дунь, в частности, применяет такие формулы-клише, как *мань-чанчуй* (漫长锤), *цзицзифэн* (急急风). Последняя основывается на одинаковых длительностях с постепенным ускорением, привнося ощущение беспокойства, напряженности; упомянутый эффект реализуется в концерте путем смещения акцентов и дробления на более мелкие длительности.

«Трилогия воды, бумаги и земли» стала ярким образцом органической музыки, вобравшим в себя все группы соответствующих инструментов. Важнейшим в цикле выступает принцип троичности, связанный с триадой «земля – человек – небо» и проявляющийся в количестве концертов, составе исполнителей, их расположении на сцене и т. д. «Органическое» в концертах представлено с помощью определенных символов, в частности отсылающих к концепции *У-Син*, а также отдельных средств звукоизобразительности. Последняя господствует прежде всего в «Бумажном концерте», тогда как в двух других концертах видимое значение приобретает сим-

волика. В первом концерте трилогии вода выступает символом перерождения, цикличности и отсутствия установленных границ. В последнем концерте керамика и камни символизируют землю и небо в трехчленной модели мира «земля – человек – небо», оркестр в целом символизирует человечество.

В трилогии ярко выражена идея гармонии, полагаемая в основу органической музыки; это проявляется в соединении органического инструментария и симфонического оркестра, китайских и западных принципов ладовой организации, формообразования, а также в полистилистике. Представление о несомненной одушевленности всех вещей наиболее ярко проявляется в первых двух концертах, где более заметно влияние ритуальности, постепенного ускорения к финалу; кроме того, перкуссия здесь звучит как голос природы.

В тематической работе с органическими инструментами прослеживается взаимодействие двух моделей: вариантного прорастания развернутых тем из кратких мотивов и чередования небольших оstinatных ритмических фигур (последние связаны с традицией *логу цзин* в пекинской опере). Хотя прямые заимствования ритмоформул имеются только в «Концерте земли», влияние указанной модели обнаруживается и в двух других концертах.

• ПРИМЕЧАНИЯ •

¹ Сам композитор относит к их числу специально изобретенные или модифицированные инструменты, основным материалом для изготовления которых служат различные виды бумаги и картона, вода, керамика, камни.

² Здесь используется фактически тройной состав оркестра (исключение – два гобоя, без английского рожка), взаимодействующий с развернутой группой «инструментов земли», в которую входят 99 керамических и каменных инструментов.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Тань Дунь. «Водный концерт». II часть.
Образец нотации водных инструментов

Andante molto animato
(senza misura)

ca. 70"

1
Perc. 1
2
Perc. 2
Hp.
Perc. Solo

↓ Lg. watergong, soft mallet
↑ water drips
improvise

superball
↓ (Watergong)
↑ water drips
improvise

Пример 2

Начало темы мужского хора в опере «Чай» Тань Дуня.
I д., 1 сцена

Adagio ♩ = 58 - 60
(overtone singing)

B-Bar. Chorus

- A - m - - - - -
though bowl is emp - ty.

Пример 3

Цитата из оперы «Чай»
в «Бумажном концерте» Тань Дуня. I часть

Adagio sensibile ♩ = 60

Bb. Fl.

Пример 4

Тань Дунь. «Концерт земли». III часть.

Контрапункт второго раздела темы V части «Песни о земле» Малера

и главной темы III части «Концерта земли»

Andante (♩ = 85)

137 rit. Langsam.

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Oboe 1

Oboe 2

B. Cl. 1

B. Cl. 2

B. Cl.

Bsn. 1

Bsn. 2

C. Bn.

Hn. in F 1

Hn. in F 2

Hn. in F 3

Hn. in F 4

Trp. in B. 1

Trp. in B. 2

Trp. in B. 3

Trb. 1

Trb. 2

Tuba 3

Timp.

Earth Instruments 1

Earth Instruments 2

Earth Instruments 3

Earth Instruments 4

Hp.

Vln. I rit. Langsam.

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

rit.

ЛИТЕРАТУРА

1. 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. дис. (Шаньдунский университет). Шаньдун, 2009. 54 с.
2. Ян Тун. «Органическая музыка» Тан Дуна: традиции и инновации // Музыка и время. 2023. № 1. С. 34–37.
3. Liu Ching-chih. A critical history of New Music in China. Hong Kong: The Chinese University Press, 2010. 960 p.
4. Древнекитайская философия: Эпоха Хань / сост. Я. Хиншун. М.: Наука, 1990. 523 с.
5. Elmquist H. Interview with Tan Dun on «Paper concerto». URL: <http://tandun.com/composition/paper-concerto-for-paper-percussion-and-orchestra> (дата обращения: 13.05.2022).
6. Hayes S. Water is the instrument at Florida Orchestra concerts (interview with Tan Dun) // Tampa Bay Times. 2014. April 24. URL: <https://www.tampabay.com/things-to-do-stage/water-is-the-instrument-at-florida-orchestra-concerts/2176290> (дата обращения: 13.05.2022).
7. Tan Dun. Paper concerto [Fragments from the interviews]. URL: <http://tandun.com/composition/paper-concerto-for-paper-percussion-and-orchestra> (дата обращения: 03.01.2022).
8. Шевченко М. Ю. Структура храма минтан в архитектуре Китая // Architecture and Modern Information Technologies. 2019. № 1. С. 13–30. URL: https://marhi.ru/AMIT/2019/1kvart19/01_shevchenko/index.php (дата обращения: 29.01.2023).
9. Будаева Т. Б. Пекинская опера цзинцзюй: музыка, актер и сцена китайского традиционного театра. М.–СПб.: Нестор-История, 2019. 312 с.

REFERENCES

1. 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 / Yang Lin. Tan Dun's organic music research: Master's Degree Thesis (Shandong University). Shandong, 2009. 54 p.
2. Yan Tun. «Organicheskaja muzyka» Tan Duna: traditsii i innovatsii [Tan Dun's "organic music": traditions and innovations]. In: Muzyka i vremya [Music and Time]. 2023. No. 1. Pp. 34–37.
3. Liu Ching-chih. A critical history of New Music in China. Hong Kong: The Chinese University Press, 2010. 960 p.
4. Drevnekitayskaya filosofiya: Epokha Khan' [Ancient Chinese philosophy: Han period]. Comp. by Ya. Khinshun. Moscow: Nauka, 1990. 523 p.
5. Elmquist H. Interview with Tan Dun on «Paper concerto». URL: <http://tandun.com/composition/paper-concerto-for-paper-percussion-and-orchestra> (date of application: 13.05.2022).
6. Hayes S. Water is the instrument at Florida Orchestra concerts (Interview with Tan Dun). In: Tampa Bay Times. 2014. April 24. URL: <https://www.tampabay.com/things-to-do-stage/water-is-the-instrument-at-florida-orchestra-concerts/2176290> (date of application: 13.05.2022).
7. Tan Dun. Paper concerto [Fragments of the interviews]. URL: <http://tandun.com/composition/paper-concerto-for-paper-percussion-and-orchestra> (date of application: 03.01.2022).
8. Shevchenko M. Struktura khrama mintan v arkhitekture Kitaya [Structure of the mingtant temple in Chinese architecture]. In: Architecture and Modern Information Technologies. 2019. No. 1. Pp. 13–30. URL: https://marhi.ru/AMIT/2019/1kvart19/01_shevchenko/index.php (date of application: 29.01.2023).
9. Budaeva T. Pekinskaya opera tszintsziui: muzyka, akter i stsena kitayskogo traditsionnogo teatra [Peking opera jingju: Music, actor and stage of traditional Chinese theatre]. Moscow – St. Petersburg: Nestor-Istoriya, 2019. 312 p.

Петрунина София Юрьевна

аспирантка кафедры истории зарубежной музыки

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского

Россия, 117628, Москва

sofi.petrunina@yandex.ru

ORCID: 0000-0003-3862-0857

Sofiya Yu. Petrunina

Postgraduate student at the Foreign Music History Department

P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory

Russia, 117628, Moscow

sofi.petrunina@yandex.ru

ORCID: 0000-0003-3862-0857