

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ THE TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURY COMPOSERS' CREATIVE WORK



УДК 78.04

DOI: 10.52469/20764766_2023_04_38

Е. В. КИСЕЕВА

*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Академия архитектуры и искусств, Южный федеральный университет*

СПЕЦИФИКА ПЕРФОРМАНСА В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ТЕАТРЕ ТАН ДУНА (НА ПРИМЕРЕ «ПРИЗРАЧНОЙ ОПЕРЫ»)

В музыке второй половины XX и начала XXI века ярко обозначился процесс стирания границ между жанрами академического искусства и арт-практиками, что дало основание искусствоведам выдвинуть гипотезу о совершении «перформативного поворота». Его последствием стало рождение новых художественных форм, в которых изменился характер творческой деятельности и восприятия артефактов. Зрители стали соучастниками художественных событий; импровизация исполнителей привнесла непредсказуемость результата; композиторы создали условия, необходимые для усиления коммуникации и объединения индивидуумов в сообщество. Совместному переживанию событий способствовало введение элементов ритуала.

Исследуя инструментальный театр Тан Дуна и, в частности, художественную концепцию перформанса «Призрачная опера» (1994), автор статьи обнаруживает отголоски древних китайских ритуалов. В названном произведении дирижер выполняет функцию шамана и «призывает» духов героев, образы которых созданы с помощью цитат: дух И. С. Баха показан в виде темы прелюдии *cis-moll* из первого тома «Хорошо темперированного клавира», дух У. Шекспира – в виде кратких цитат-декламаций из трагикомедии «Буря», духи природы представлены мелодией китайской народной песни «Маленькая капуста». Перемещения исполнителей между сценой и залом, их пластические движения и декламации вызывают ассоциации с действиями участников ритуала, символизирующими их нахождение в мифологическом пространственно-временном континууме – между разными мирами и временами. Художественная концепция «Призрачной оперы», включающая элементы ритуала, не предполагает разделение на исполнителей и зрителей. Все присутствующие являются соучастниками событий, чье совместное переживание способствует их единению.

Ключевые слова: инструментальный театр, творчество Тан Дуна, перформанс, «Призрачная опера», элементы ритуала в музыкальном произведении.

Для цитирования: Кисеева Е. В. Специфика перформанса в инструментальном театре Тан Дуна (на примере «Призрачной оперы») // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 4. С. 38–46.

DOI: 10.52469/20764766_2023_04_38

E. KISEYEVA

*S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Academy of Architecture and Fine Arts, Southern Federal University*

SPECIFICITY OF PERFORMANCE ART IN TAN DUN'S INSTRUMENTAL THEATRE (ON THE EXAMPLE OF THE "GHOST OPERA")

In the music of the second half of the 20th and beginning of the 21st century, the process of blurring the boundaries between the genres of academic art and art practices was clearly out-lined, which gave

art historians the basis to put forward a hypothesis about the completion of a “performative turn”. Its consequence was the birth of new artistic forms, in which the conditions of creative activity and perception of the artifact changed. Spectators turned out to accomplices of artistic events; the improvisation of the performers introduced unpredictability of the result; composers were convinced of the need to experience, within the framework of artistic experience, a process of unification of individuals. The introduction of ritual elements contributed to the shared experience of events.

The author of the article, exploring the instrumental theater of Tan Dun in general, and in particular, the artistic concept of the “Ghost Opera” performance, discovered echoes of ancient Chinese rituals. In the work under review, the conductor performs the function of a shaman and “summons” the spirits of the heroes, whose images are conveyed through quotes: the spirit of Johann Sebastian Bach is depicted in the form of the theme of the C sharp minor Prelude from the first volume of “The Well-Tempered Clavier”, the spirit of William Shakespeare is depicted in the form of short quotes-recitations from the tragicomedy “The Storm”, the spirits of nature are represented by the melody of the Chinese folk song “Little Cabbage”. The movements of the performers between the hall and the stage and their plastic movements and recitations evoke associations with the actions of ritual participants, symbolizing their presence in the mythological space-time continuum – between different worlds and times. The artistic concept, which includes elements of ritual, does not imply a division into performers and spectators. All those present are participants in the events, and their shared experience promotes unity.

Keywords: instrumental theatre, Tan Dun’s creative work, performance art, “Ghost Opera”, elements of ritual in a musical piece.

For citation: Kiseyeva E. *Specificity of performance art in Tan Dun’s instrumental theatre (on the example of “Ghost Opera”)* // *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 4. Pp. 38-46.

DOI: 10.52469/20764766_2023_04_38



Современный композитор и дирижер Тан Дун является ярким представителем музыкального авангарда, зародившегося в начале прошлого столетия и продолжившего свое развитие на рубеже XX–XXI веков (подробнее об этом см.: [1; 2]). Тан Дун получил признание новатора, сыгравшего важную роль в процессе обновления инструментальной и театральной музыки, что подтверждается престижными премиями и наградами¹. Его произведения исполняются выдающимися музыкальными коллективами и звучат на знаменитых сценических площадках, среди которых Мариинский театр (Россия), Hong Kong Arts Festival и China Philharmonic Orchestra (Китай), Huddersfield Contemporary Music Festival и BBC Symphony Orchestra (Великобритания), Music Festivals in the Netherlands и Dutch National Opera (Нидерланды), MITO Settembre Musica (Италия), Neue Oper Wien (Австрия), New York City Opera (США), Croatian National Theatre (Хорватия), New Japan Philharmonic (Япония). Сочинения композитора издаются крупными издательствами и звукозаписывающими лейблами Wise Music Classical, Schirmer и New Line Teldec, Sony Classical, Deutsche Gramophone, Chinese Records.

Имя Тан Дуна является знаковым в контексте обновления оперного жанра и областей инструментальной музыки, связанных с новыми формами представления искусства. Э. Ханг называет композитора ведущей фигурой в современной

академической музыке и, рассуждая о новаторстве творческого подхода знаменитого музыканта, отмечает опору на оригинальное соединение западноевропейских и китайских национальных традиций [3, р. 601]. Развивая идеи Э. Ханга, О. В. Синельникова считает, что Тан Дун осуществляет особую миссию – открывает китайскую музыку мировому культурному пространству и в различных формах своей деятельности стремится к сближению академической западной музыки с традиционной восточной [4, с. 157].

Важную роль в творчестве Тан Дуна играет театральность. Помимо того, что композитор является автором пяти опер («Девять напевов», 1989; «Марко Поло», 1996; «Пионовая беседа», 1998; «Чай: зеркало души», 2002; «Первый император», 2006), весомую часть его творческого наследия занимает инструментальный театр. Тетралогия «Оркестровый театр I–IV» (1990–1999), «Призрачная опера» (1994), «Концерт для водных идиофонов и оркестра» (1998), «Водные страсти по Матфею» (2000), «Карта» (2002), «Страсти Будды» (2006), «Концерт для бумаги» (2003) и «Концерт для воды» (2007) – далеко не полный перечень работ в этой области. Некоторые свои сочинения композитор называет «музыкальными ритуалами» в связи с тем, что в них представлены элементы древних шаманских ритуалов, а также оригинально соединены традиции китайского театра, имеющего связь с религиозно-философскими представлениями,

американского экспериментализма и европейского концертного исполнительства.

Одной из узнаваемых особенностей инструментального театра Тан Дуна является включение в исполнительский состав неакадемических, связанных с китайской натурфилософией и древними религиозными учениями, специально сконструированных для той или иной постановки инструментов из органических материалов. Например, в течение 1990-х годов композитор разрабатывал музыкальный цикл «Органическая музыка», включающий в себя звучание воды, ветра, камней. В сочинении «Водные страсти по Матфею» представлен уникальный инструментальный ансамбль, в который вошли семнадцать прозрачных резервуаров с водой, ансамбль ударных с группой традиционных китайских инструментов, расширенная группа струнных, хор и солист. Емкости с водой использованы в качестве инструментов в «Призрачной опере», «Концерте для воды», «Концерте для водных идиофонов и оркестра». Усиленные бумажные инструменты, звуки из которых извлекались с помощью трения, встряхивания, выдувания, а также ударов и разрывов, отличают «Концерт для бумаги».

Инструментальный театр как художественное явление всесторонне исследован в диссертации В. О. Петрова и согласно мнению ученого, представляет собой «жанр музыкального искусства XX века», имеющий свою специфику бытования, внутрижанровую классификацию, а также измененные (в сравнении с академической традицией) функции каждого объекта коммуникативной цепочки «композитор – исполнитель – слушатель» [5, с. 351]. Характерными признаками инструментального театра являются возможность театрализации процесса исполнения, конструирование специфической звуковой драматургии, опирающейся на звуковые эффекты и выражающей образы и смыслы музыкального произведения, а также создание игровой модели, в которой авторская «концепция представляет собой запрограммированную игру» [Там же, с. 17].

Известно, что специфика инструментального театра связана с его синтетической природой. Музыка здесь неразрывно связана со сценическим действием, поэтому в рамках оркестрового произведения могут соединяться несколько художественных текстов и драматургических пластов – музыкальный, визуальный и вербальный. В инструментальном театре композитор наделен не характерной для него функцией – сочиняет музыкальный текст и буквально режиссирует действие через комментарии. В свою очередь, исполнитель может не только интерпретировать и выполнять заложенные в них действия,

но и включаться в процесс создания сочинения, поскольку такого рода произведения предполагают наличие музыкальной либо сценической импровизации.

В. О. Петров определяет инструментальный театр как жанр, являющийся *a priori* разновидностью перформанса [5, с. 22]. Однако, на наш взгляд, к нему можно отнести далеко не каждое произведение. Важной особенностью перформанса, функционирующего как форма спектакля, в том числе и в области инструментального театра, является зритель или слушатель, представленный как соучастник действия. Более того, спектакль-перформанс способствует созданию иного уровня коммуникации и особого характера смыслообразования.

Рассмотрим особенности воплощения перформанса в инструментальной пьесе «Призрачная опера», созданной Тан Дуном в период творческих поисков, пик которых пришелся на 1994 год. В произведении не только отразились авангардные принципы, будоражившие музыкальное искусство с конца 1960-х, но и впервые были опробованы художественные идеи, определившие в дальнейшем творческую индивидуальность композитора и воплотившиеся в его оперных и крупных инструментальных работах. В «Призрачной опере» сконцентрирована театральность, а перформанс является формой спектакля, реализация которого отрицает академическую традицию исполнительства.

«Призрачная опера» написана для струнного квартета и пипы с использованием воды, металла, камней и бумаги. На протяжении всего инструментального действия участники ансамбля декламируют, поют, совершают пластические движения и играют на дополнительных шумовых инструментах, что и устанавливает жанровую принадлежность работы к инструментальному театру. Что касается определения «Призрачной оперы» как перформанса, то оно связано с созданием такой концертной ситуации, при которой слушатели и исполнители оказываются объединенными в общую среду, способствующую созданию между ними некоего сообщества. Сочинение предполагает размещение музыкантов в разных частях сцены и концертного зала таким образом, чтобы слушатели находились в одном с ними пространстве. Схемы расположения исполнителей зафиксированы в заметках к партитуре [6, р. 6–7].

Следует отметить, что вышеназванный способ создания перформативной ситуации является излюбленным в творчестве композитора. Например, в «Музыке воды» инструменталисты образуют полукруг, внутри которого располагается слушательская аудитория. В «Оркестровом

театре II: Ре» исполнители на струнных, медных духовых и перкуссии находятся на сцене, а деревянные духовые окружают слушателей. В данном произведении также участвуют два дирижера, один из которых обращен к сцене и руководит оркестром, другой – к публике и управляет совместным пением. Распределение оркестра на сцене и среди аудитории используется и в инструментальной композиции «Оркестровый театр IV: Врата», в операх «Марко Поло», «Девять напевов», «Пионовая беседа». Соответственно, вышеназванные произведения можно отнести к эстетике перформанса.

«Призрачная опера» представляет собой размышление о человеческой духовности, которое происходит в рамках воображаемого музыкального ритуала. Концепция пьесы основывается на выстраивании диалогов между различными музыкальными культурами (китайской, тибетской, европейской), временами (прошлое, настоящее и вечность) и жанрами (академический концерт, драматический театр, фольклорная песня), а также между искусством и ритуалом.

При написании сочинения Тан Дун был вдохновлен детскими воспоминаниями о древних шаманских «призрачных операх», которые сопровождали похоронные ритуалы на его малой родине. Композитор вспоминал об этой традиции следующим образом: «Вся деревня сходила с ума. У нас была профессиональная команда плакальчиков, которую можно было нанять на похороны <...> шаманский хор задавал скорбный тон. В провинции Хунань, где я вырос, люди верили, что после смерти они будут вознаграждены за свои страдания. Смерть была “белым счастьем”, а музыкальные ритуалы были призваны запустить духов в новую жизнь» [6].

Традиция исполнения таких ритуальных «опер» уходит корнями в далекое прошлое. Источниками вдохновения для Тан Дуна, скорее всего, послужили две традиции. Одна из них связана с шаманской практикой нуо (傩戏) – церемонией изгнания нечистой силы, ранние записи о которой датируются периодом династии Шан (XVII–XI вв. до н. э.). В драме нуо духи взаимодействуют с шаманом и между собой. Вторая традиция представлена в ритуальном театре гуйси (鬼戏), что означает буквально «призрачная драма» и объясняет название анализируемого произведения. Репертуар гуйси восходит к эпохам династий Юань (XIII–XIV вв.) и Мин (XIV–XVII вв.). Гуйси обыгрывает тему смерти: божества и духи вызываются из мира мертвых для общения с живыми участниками ритуальных действ.

Помимо традиций нуо и гуйси, название произведения вызывает ассоциации с европейской оперой, но не с ее жанровыми канонами,

а с присущей опере театральностью. Так, в партитуре композитор указывает, что сочинение содержит состав «действующих лиц», «синописис» и «либретто». Под «действующими лицами» подразумеваются исполнители, отдельные инструменты, а также темы произведения. Все они разделены композитором на три группы, каждая из которых отображает одно из времен: струнный квартет и пипа – настоящее; темы прелюдии И. С. Баха, народной песни, цитаты из У. Шекспира, Монах (исполнитель на скрипке и дирижер, управляющий ходом ритуала) – прошлое; вода, камни, металл, бумага – вечность².

Функцию «синописиса» здесь выполняет графическое отображение идеи произведения (Приложение 1). «Либретто» представляет собой процесс развития композиции в виде диалога музыкальных и сценических событий. События «либретто» включают в себя вступительные такты баховской прелюдии, первую строфу китайской народной песни «Маленькая капуста», два отрывка из шекспировской «Бури» и возгласы Монаха (Приложение 2). Согласно авторскому замыслу, соединение элементов из разных культур и уподобление творческого процесса шаманскому ритуалу выражает важную для философии Тан Дуна идею: «Нет ни Востока, ни Запада, а есть общее для всего человечества» (цит. по: [7]).

С нашей точки зрения, композиция и название частей отображают ход ритуала, начало которого знаменуется вызыванием духов, поэтому первая часть носит название «Бах, Монахи и Шекспир встречаются на воде», а вторая – «Танец Земли». Пьеса открывается мистическими движениями шамана над резервуаром с водой, сопровождаемыми выкриками. В роли шамана выступает исполнитель на пипе, который своими действиями начинает и завершает воображаемый ритуал, а также руководит происходящими событиями⁴. Непосредственное общение между шаманом и духами происходит в третьей части и определяет ее название – «Диалог с Маленькой капустой». Наконец, четвертая и пятая части, «Металл и камень» и «Бумажная музыка», отсылают к самодельным шумовым и ударным инструментам, с помощью которых происходило изгнание духов и завершение ритуала.

Основу музыкальной драматургии составляет взаимодействие трех тем: темы, построенной на начальных тактах инструментальной прелюдии *cis-moll* из I тома «Хорошо темперированного клавира» Баха; вокальной темы, цитирующей фрагмент поэтического текста из «Бури» Шекспира; китайской народной песни «Маленькая капуста», исполняемой как голосом, так и инструментами. Названные темы являются лейтмотивами сочинения и, за исключением

четвертой, проходят сквозь его части. Следует отметить, что в контексте всего произведения тема Баха становится неким лейтмотивом, не только олицетворяющим вызываемого духа, но и в обобщенном виде представляющим идею духовности человека.

В первой части происходит экспозиция музыкальных образов. При начальном появлении тема прелюдии возникает будто из небытия. Такой эффект создается благодаря предшествующим ей звукам переливающейся воды⁵. На протяжении части тема звучит в ритмическом уменьшении и увеличении с добавлением арпеджио, октавного транспонирования. Неизменными остаются лишь гармоническая последовательность и контрапункт. После очередного эпизода с переливанием воды вступает вторая тема, которая воплощает в себе духов природы и выражается с помощью цитаты китайской мелодии «Маленькая капуста», исполняемой голосом. В контексте произведения тема звучит отчужденно, что определено инструментальной мелодией и расположением музыкантов. Звучание темы начинается с тянущегося низкого «с» у альты, затем его подхватывает голос исполнителя на пипе, размещенной за экранной ширмой⁶. Оригинальная песня «Маленькая капуста» (小白菜) относится к традиционной культуре провинции Хэбэй и повествует об истории маленькой девочки, рано потерявшей мать. Отец женился вновь, и в семье родился сын, чье появление, согласно китайской культурной традиции, считалось счастьем. Однако с рождением брата жизнь девочки усложнилась. Оказавшись ненужной своей семье, она тосковала и изливала свои горести цветам, которые когда-то любила ее мать. В цитировании песни можно также усмотреть обращение Тан Дуна к ритуальным практикам, в которых шаман мог общаться с духами и явлениями природы, а они, в свою очередь, рассказывать свои печальные истории. Звучание темы обрывается возгласами Монаха, продолжающего ход ритуала.

Третья тема (условно назовем ее темой Шекспира) открывает раздел «D» первой части [9, с. 10]. Ее декламирует виолончелист в вокальном стиле пекинской оперы, отличительной чертой которой является мужское пение в высоком регистре с большим количеством *glissandi* между опорными звуками. Вокальная мелодия звучит в сопровождении водного гонга. Цитируемая фраза из шекспировской трагедии, как и тема Баха, вызывает ассоциации с духовностью, не связанной с какой-либо конкретной культурой, а являющейся общечеловеческим свойством. Вместе с тем, избранные автором отрывки-цитаты рождают аллюзии с неким не-

земным миром, к которому обращаются шаман и все присутствующие.

Вторую и третью части можно соотнести с этапом развития, а в четвертой представлена кульминация произведения. Вторая часть «Танец Земли» открывается звучанием темы прелюдии, развитие которой подчиняется вихревому движению и приводит к растворению в инструментальных пассажах. В экстатический танец врываются вокализации Монаха и других участников ансамбля, а в кульминационный момент в звуковом хаосе вновь рождается тема народной песни. Завершается часть шепотом, звуками дыхания и жестами Монаха, которые воспринимаются как заклинание духов.

В третьей части «Диалог с Маленькой капустой» происходит контрапунктическое соединение двух основных тем-цитат, что на музыкальном уровне демонстрирует идею соединения разных культурных традиций. На тему прелюдии Баха наслаивается тема китайской народной песни, которая звучит в инструментальном виде сначала в партии пипы, а затем у скрипки в высоком регистре, получая жалобную окраску. Цитата прелюдии, напротив, обретает действенные танцевальные черты: скрипка и виолончель исполняют напевы с синкопированным ритмом. Развитие темы происходит на фоне органичных пунктов, *glissando*, шумовых звуков, что способствует ее звуковысотному и ритмическому искажению. Помня о том, что в произведении символично выражен ход ритуала, отметим отсутствие звучания голоса в третьей части. Комментируя данный факт, приведем замечание исследователя музыкального фольклора и этнографии О. А. Пашиной: «Молчание, наряду с неординарным звуковым потоком, практикуется и тогда, когда участники ритуала репрезентируют представителей иного мира или временно ими становятся» (цит. по: [5, с. 340]).

В IV части «Металл и камень» квартет играет на металлических тарелках и каменных инструментах, ударяя ими друг о друга, поднося ко рту и складывая ладони для изменения тона. Исполнение на оригинальных инструментах вновь вызывает ассоциации с ритуальными практиками, в рамках которых для изгнания духов участники создавали как можно больше шума с помощью бытовых предметов. Об этом напоминают экстатичные декламации из пьесы Шекспира, звучащие в кульминации как возгласы шамана. В данной части большую роль играет импровизация. Например, разделы «С» и «D» построены на импровизациях виолончели и пипы; в «Н» каждый исполнитель самостоятельно выбирает высоту тона в разных регистрах; в «J» – «P» музыканты заменяют свои инструменты камнями

ки зрения примечательны их названия: симфонии «О даосизме», «Смерть и огонь», «Небеса, Земля, Человечество», концерты «Слияние огня и воды», «Тотем волка», «Огненный ритуал», «Молитва и благословение». Анализ «Призрачной оперы» показал, что в структуре произведения композитор сохраняет последовательность действий шаманского ритуала, рождающего ассоциации с китайскими практиками нуо и гуйси, и, в частности, отображает в художественной форме процессы вызывания духов, непосредственного общения с ними и последующего их изгнания.

Для Тан Дуна оказывается важным создать условия для особой коммуникации, которая позволяет зрителям и исполнителям находиться в едином пространстве и ощущать себя соучастниками происходящих событий. Композитор критикует современное общество за излишний индивидуализм и ограниченность духовного опыта, а в перформансе, содержащем элементы ритуала, усматривает возможность преодоления отчуждения между различными социальными группами. Тан Дун считает, что духовность уничтожается под влиянием урбанизма и технологического прогресса, что человечество может погибнуть в результате войн и техногенных катастроф. Лишь возвращение к национальным традициям и их объединение с ведущими достижениями современного академического искусства могут помочь обществу вновь обрести утраченные ценности. Рассуждения Тан Дуна об искусстве помогают в полной мере понять концепцию рассматриваемого перформанса: «Люди говорят, что жизнь окончена, но забывают о том, что обновление культуры и переосмысление традиций может бесконечно продлить человеческую жизнь» (цит. по: [11, с. 86]).

Таким образом, специфика инструментального театра Тан Дуна связана с включением в художественное произведение элементов ритуала, который, как и религиозное начало, имеет особое значение для музыкально-театрального творчества композитора. Так, в его операх присутствуют ритуальные сцены, а свое первое сочинение в данном жанре Тан Дун определяет как «оперу-жертвоприношение» (подробнее об этом: [10]). Элементы ритуала, а также отсылки к религиозным учениям содержатся и во многих инструментальных сочинениях. С этой точ-

ПРИМЕЧАНИЯ

² Действующие лица перформанса и их отношение к одному из времен названы в заметках к партитуре [6, p. 3].

⁴ См. тт. 1–10 партитуры [9, р. 8–9].

⁵ См. тт. 10–21 партитуры [9, р. 9].

ПРИЛОЖЕНИЕ

Рисунок 1. Тан Дун. «Призрачная опера».
Синописис. Комментарии к партитуре (фрагмент)

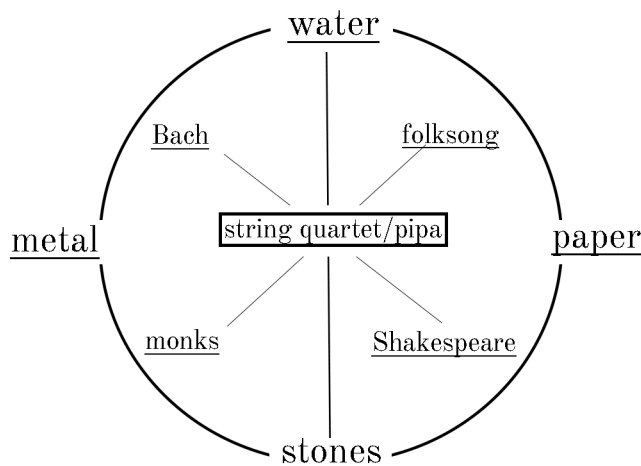


Таблица 1. Тан Дун. «Призрачная опера».
Воображаемое либретто

Персонаж	Оригинальный текст	Перевод ¹
Bach:	Prelude	Прелюдия
Monk:	Ya O Ya	Я-О-Я
Folksong:	Xiao bai tsai ya (little cabbage ya) Di li huang ya (earth yellow ya) San liang sui ya (three or two years ya) Mei die niang ya (no papa, mama ya) Ya.	Маленькая капуста, я-а, Желтая земля, я-а, Три или два года, я-а, Нет папы, нет мамы, я-а. Я-а.
Shakespeare:	We are such stuff as dreams are made on, and our little life is rounded with a sleep.	«Мы созданы из вещества того же, что наши сны. И сном окружена вся наша маленькая жизнь» [8].
Bach:	Prelude	Прелюдия
Monk:	Ya O	Я-а О
Folksong:	Tsai Di San Mei Ya	Цай Ди Сан Мэй Я-а
Shakespeare:	Yea, all which it inherits, shell dissolve and, like this insubstantial pageant faded, leave not a rack behind.	«Вот так, подобно призракам без плоти, когда-нибудь растают, словно дым <...> И как от этих бестелесных масок, от них не сохранится и следа» [Там же].
Monk:	Ya	Я-а
Bach:	Prelude	Прелюдия

¹ Цитаты из «Бури» Шекспира даны в переводе М. Донского [8].

ЛИТЕРАТУРА

1. Кисеев В. Ю., Кисеева Е. В. Особенности осмысления понятий «перформативность», «перформанс» в современной отечественной и зарубежной науке // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 3. С. 52–62.
2. Кисеева Е. В., Кисеев В. Ю. Традиции музыкального авангарда в оперном творчестве современных американских композиторов // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 4. С. 34–41.
3. Hung E. Tan Dun Through the Lens of Western Media (Part I) // JSTOR (The Scholarly Journal Archive). 2011. № 67 (March). Pp. 601–618.
4. Синельникова О. В. Восток и Запад в мультимедийных проектах Тан Дуна // Вестник КГУКИ. 2020. № 53. С. 157–172.
5. Петров В. О. Инструментальный театр XX века: история и теория жанра: дис. ... д-ра иск. (17.00.02). Саратов, 2014. 444 с.
6. Tan Dun. Program Notes // Tan Dun. Ghost Opera: Score. Pp. 3–7. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/33560/Ghost-Opera--Tan-Dun/> (дата обращения: 05.09.2023).
7. Lipsyte R., Morris L. Tan Dun's Opera: A Special Delivery from the Spirit World // New York Times. 2005. June 26. Music Page. URL: <https://www.nytimes.com/2005/06/26/arts/music/tan-duns-opera-a-special-delivery-from-the-spirit-world.html> (дата обращения: 05.09.2023).
8. Шекспир У. Буря (пер. М. Донского) // Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 8. URL: <http://www.lib.ru/SHAKESPEARE/burja.txt> (дата обращения: 05.09.2023).
9. Tan Dun. Ghost Opera: Score. 29 p. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/33560/Ghost-Opera--Tan-Dun/> (дата обращения: 05.09.2023).
10. Кисеева Е. В., Кисеев В. Ю. Трактовка жанра в опере «Девять напевов» Тан Дуна // Проблемы музыкальной науки. 2022. № 4. С. 127–135.
11. Young S. The Voicing of the Voiceless in Tan Dun's "The Map": Horizon of Expectation and the Rhetoric of National Style // Asian Music. 2009. Vol. 40. No. 1. Pp. 83–99.

REFERENCES

1. Kiseeva E., Kiseev V. Osobennosti osmysleniya ponyatiy «performativnost'», «performans» v sovremennoy otechestvennoy i zarubezhnoy nauke [The particularities of comprehending the concepts of "Performativity" and "Performance" in contemporary music scholarship in Russia and other countries]. In: Problemy muzykal'noy nauki [Music Scholarship]. 2021. No. 3. Pp. 52–62.
2. Kiseeva E., Kiseev V. Traditsii muzykal'nogo avangarda v opernom tvorchestve sovremennykh amerikanskikh kompozitorov [Avant-garde traditions in the opera creative work by modern American composers]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2019. No. 4. Pp. 34–41.
3. Hung E. Tan Dun Through the Lens of Western Media (Part I). In: JSTOR (The Scholarly Journal Archive). 2011. No. 67 (March). Pp. 601–618.
4. Sinel'nikova O. Vostok i Zapad v mul'timediynykh proektakh Tan Duna [East and West in Tan Dun's Multimedia Projects]. In: Vestnik KGUKI [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]. 2020. No. 53. Pp. 157–172.
5. Petrov V. Instrumental'nyy teatr XX veka: istoriya i teoriya zhanra [Instrumental Theatre of the 20th century: History and theory of the genre]: Dr. Sci. Thesis. Saratov, 2014. 444 p.
6. Tan Dun. Program Notes. In: Tan Dun. Ghost Opera: Score. Pp. 3–7. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/33560/Ghost-Opera--Tan-Dun/> (date of application: 05.09.2023).
7. Lipsyte R., Morris L. Tan Dun's Opera: A Special Delivery from the Spirit World. In: New York Times. 2005. June 26. Music Page. URL: <https://www.nytimes.com/2005/06/26/arts/music/tan-duns-opera-a-special-delivery-from-the-spirit-world.html> (date of application: 05.09.2023).
8. Shekspir U. Burya (perevod M. Donskogo) [The Tempest (transl. by M. Donskoy)]. In: Shekspir U. Polnoe sobranie sochineniy [The Complete Works]: in 8 vol. Moscow: Iskusstvo, 1960. Vol. 8. URL: <http://www.lib.ru/SHAKESPEARE/burja.txt> (date of application: 05.09.2023).
9. Tan Dun. Ghost Opera: Score. 29 p. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/33560/Ghost-Opera--Tan-Dun/> (date of application: 05.09.2023).

10. *Kiseeva E., Kiseev V.* Traktovka zhanra v opere «Devyat' napevov» Tan Duna [Interpretation of genre in Tan Dun's Opera "Nine Songs"]. In: *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2022. No. 4. Pp. 127–135.
11. *Young S.* The Voicing of the Voiceless in Tan Dun's "The Map": Horizon of Expectation and the Rhetoric of National Style. In: *Asian Music*. 2009. Vol. 40. No. 1. Pp. 83–99.

Кисеева Елена Васильевна

доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
профессор кафедры декоративно-прикладного искусства,
Академия архитектуры и искусств, Южный федеральный университет.
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e.v.kiseeva@mail.ru
ORCID: 0000-0002-8403-6144

Elena V. Kiseyeva

Dr. Sci. (Art), Professor at the Music History Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Professor at the Art and Kraft Department,
Academy of Architecture and Fine Arts, Southern Federal University
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e.v.kiseeva@mail.ru
ORCID: 0000-0002-8403-6144