

**Е. В. КИСЕЕВА**

*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
Академия архитектуры и искусств ЮФУ*

### **ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПРИЕМЫ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ ТАН ДУНА**

В статье раскрыта художественная концепция одного из ярких представителей музыкального авангарда – Тан Дуна. В его инструментальном творчестве представлена оригинальная трактовка академических жанров, характеризующаяся внедрением в них разнообразных театральных приемов. Последние вызывают ассоциации с национальной драмой *сицюй*, шаманскими ритуалами, театрализованными обрядами *нуо*, *гуйси* и с традиционной культурой Китая в целом, уходящей корнями в глубокую древность. В фокусе внимания автора находятся произведения, в названии которых фигурирует определение «опера» – оркестровые концерты «Из пекинской оперы» и «Призрачная опера», рассматриваемые с позиции оригинального прочтения жанра и раскрытия композиционно-драматургических особенностей. На примере этих сочинений показаны, с одной стороны, художественные приемы, обусловленные формированием сценической театральности, включающей костюмы, пластику, передвижения музыкантов, диалоги между экранными изображениями и живым акустическим исполнением; с другой, – имманентно-музыкальные процессы, связанные с тематизмом и его развитием, метроритмической организацией, звуковыми эффектами, неакадемическими способами игры на инструментах и рождающие ассоциативные связи с музыкально-сценическими жанрами. Особое внимание уделено театральным приемам, которые восходят к ритуальным практикам южных провинций Китая и являются неотъемлемой частью художественной концепции Тан Дуна. Отмечается их воздействие на музыкальную драматургию, в которой отображается ход ритуала; характеризуются принципы композиторской работы со словом при создании quasi-либретто. В статье приведены примеры применения таких приемов и в других произведениях. Их исполнение отчасти отрицает устоявшиеся в европейской культуре принципы функционирования инструментальной музыки, поскольку театрализация музыкального процесса способствует созданию спектакля-перформанса. В заключении представлены выводы о поисках Тан Дуна в сфере инструментального театра.

Ключевые слова: инструментальное творчество Тан Дуна, театрализация концертного жанра, «Призрачная опера», «Из пекинской оперы», инструментальный театр, перформанс.

*Для цитирования: Кисеева Е. В. Театральные приемы в инструментальной музыке Тан Дуна // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 3. С. 99–111.*

DOI: 10.52469/20764766\_2025\_03\_99

**E. KISEYEVA**

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

### **THEATRICAL DEVICES IN TAN DUN'S INSTRUMENTAL MUSIC**

This article explores the artistic concept of instrumental music by Tan Dun, one of the most prominent representatives of the contemporary musical avant-garde. His works offer an original interpretation of academic genres, characterized by the incorporation of a variety of theatrical techniques. These techniques evoke associations with the national drama *xiqu*, shamanic rituals, the theatrical rites of *nuo* and *guixi*, and the traditional culture of China as a whole, rooted in ancient times. The author focuses on works associated with the theatrical term “opera” – the orchestral concertos “From Peking Opera” and “Ghost Opera” examined from the perspective of their individual interpretations of the genre and the corresponding instrumental dramaturgy. Using these works as examples, this article analyzes, on the one hand, the artistic processes conditioned by the formation of stage theatricality, including costumes, plastique, the musicians’ movements, and the dialogues between on-screen images and live acoustic performance. On

the other hand, it analyzes the immanent musical expressive means, including thematism, measure and rhythmic organization, sound effects, and non-academic methods of playing instruments, which encourage associative parallels with musical and stage genres. Particular attention is given to theatrical techniques, which originate from the ritual practices of China's southern provinces and are an integral part of Tan Dun's artistic conception. Their influence on musical dramaturgy, which reflects the course of the ritual, is noted; the composer's principles of working with words in the creation of a quasi-libretto are characterized. The article examines the specific use of such techniques in other works by Tan Dun. The author's recommended approaches to performing these works partly contradict the academic traditions of instrumental music in European culture, as the theatrical interpretation of the performance process fosters the emergence of a performance-like spectacle. These features are subsequently correlated with Tan Dun's creative explorations in the field of instrumental theatre.

Keywords: instrumental work by Tan Dun, theatrical adaptation of concerto genre, "Ghost Opera", "Out of Peking Opera", instrumental theatre, art of performance.

For citation: Kiseyeva E. Theatrical devices in Tan Dun's instrumental music. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2025. No. 3. Pp. 99–111.

DOI: 10.52469/20764766\_2025\_03\_99



Творчество Тан Дуна – выдающееся явление академической музыкально-театральной культуры рубежа XX–XXI веков. Признание его достижений подтверждается рядом высоких премий и наград, среди них – *Grammy*, *Oscar Academy Award*, *Grawemeyer Award*, *Bach Prize*, *Shostakovich Award*, *Golden Lion Award*. Произведения Тан Дуна звучат на престижных концертных и театральных площадках: в Мариинском театре, *Metropolitan Opera*, *Theatre Royal*, *Dutch National Opera*, *New Japan Philharmonic*, *Berlin Philharmonic*. Его инструментальная музыка представлена в репертуаре именитых дирижеров Лорина Маазеля, Кристиана Тилеманна, Саймона Рэттла, Густаво Дудамеля, Лонг Юя, выдающихся солистов-виртуозов Йо-Йо-Ма и Дэвида Финкеля (виолончель), Ланг Ланга и Ву Ханя (фортепиано), ансамблей *Kronos Quartet*, *The Silk Road Ensemble*. Сочинения Тан Дуна публикуются во многих странах мира крупными издательствами и звукозаписывающими лейблами, среди которых – *G. Schirmer*, *Sony Classical*, *Deutsche Grammophon*, *EMI*.

О широком общественном признании композитора свидетельствуют и некоторые факты его творческой биографии. В 2012 году Тан Дун был удостоен почетного звания посла доброй воли ЮНЕСКО, в 2010 – занимал должность посла культуры Шанхая. Его композиция *Gold Rings Jade Echoes* стала музыкальным символом летних Олимпийских игр в Пекине (2008), симфония *Heaven Earth Mankind* звучала во время знаменательного исторического события – церемонии воссоединения Гонконга с КНР (1997). Имя Тан Дуна является знаковым для китайского и американского музыкального искусства: он выступил одним из основателей направления «органическая музыка»; обладая уникальным творческим дарованием, развил принципы постдраматиче-

ского театра в различных музыкальных жанрах; разработал оригинальные вокальные техники и принципы оркестрового письма. Э. Ханг называет Тан Дуна ведущей фигурой в современной академической музыке [1, р. 601]. О. В. Синельникова отмечает важную миссию композитора, связанную с открытием богатой культуры Китая «мировому культурному пространству», а также со стремлением «к сближению профессиональной музыки Запада с традиционной музыкой Востока» и воплощению идеи синтеза, охватывающей «всю мировую музыкальную культуру и подкрепляемой религиозно-философским мировоззрением» [2, с. 157].

Важную роль в сочинениях Тан Дуна играет театральность. Помимо того, что он является автором опер *Nine Songs* (1989), *Marco Polo* (1995), *Peony Pavilion* (1998), *Tea: A Mirror of Soul* (2002), *The First Emperor* (2006), весомую часть его творчества составляют произведения, относящиеся к области инструментального театра, – *Orchestral Theatre I–IV* (1990–1996), *Sound Shape* (1990), *Water Music* (2004), *Nu Shu: The Secret Songs of Women* (2013), *Water Heavens* (2013) *Earth Concerto* (2009), *The Map* (2002) и многие другие. В инструментальные опусы Тан Дуна включаются музыкальный, визуальный и вербальный компоненты, сюжетная канва, quasi-оперные синопсисы и либретто. Неотъемлемыми составляющими названных произведений являются драматические монологи и диалоги музыкантов, разнообразные музыкальные и сценические эффекты, способствующие раскрытию авторских концептуальных замыслов. Для создания эффекта театрализации автор предписывает исполнителям перемещаться в пространстве сцены или зрительного зала, включает вокальные фрагменты в процесс инструментального исполнения,

создает яркое сценическое оформление с использованием реквизита, костюмов, грима.

Важной особенностью инструментальной и вокальной музыки композитора является использование инструментов из органических материалов, связанных с китайской натурфилософией и изготавливаемых для конкретного произведения. Например, в партитурах концертов *Water Music* (1998), *Earth Concerto* (2009), симфонии *Heaven Earth Mankind* (1997), помимо академических инструментов, предусмотрено звучание воды, ветра, камней. В оратории *Water Passion After St. Matthew* (2000) присутствует уникальный ансамбль, включающий прозрачные резервуары с водой, расширенные группы перкуссий и струнных с традиционными китайскими инструментами. В *Ghost Opera* (1994), *Paper Concerto* (2003), *Buddha Passion* (2018) используются усиленные бумажные инструменты, на которых звукоизвлечение осуществляется посредством трения, встряхивания, выдувания, ударов и разрывов.

Для понимания эстетики инструментально-го творчества Тан Дуна необходимо учитывать компоненты, связанные с традиционной культурой Китая. В частности, важными составляющими его сочинений являются цитаты фольклорных напевов, специфические танцевальные движения и пластика, оригинальные способы игры на народных инструментах. Узнаваемой чертой становится присутствие в инструментальных произведениях элементов ритуала. Как правило, композитор обращается к древним религиозным практикам. При этом инструменталист, разыгрывающий роль шамана или духа, может выступать одновременно в качестве дирижера и солиста, ансамблевого исполнителя и режиссера, направляющего ход сценических событий. Внедряя элементы ритуала в инструментально-театральные сочинения, автор зачастую отказывается от слов в пользу абстрактных звуков, вызывающих ассоциации с архаическими пластами китайской музыки.

В ракурсе заявленной проблематики особый интерес представляют инструментальные концерты, названия которых содержат обозначение «опера», – *Out of Peking Opera* («Из пекинской оперы») и *Ghost Opera* («Призрачная опера»). Оба произведения написаны в 1994 году. В них были впервые апробированы художественные идеи, которые впоследствии предопределили творческую индивидуальность Тан Дуна и воплотились в его оперных и крупных оркестровых сочинениях.

В Концерте *Out of Peking Opera* сквозь призму китайской традиции преломляются идеи американского музыкального экспериментализма. История создания произведения отсылает к 1986

году – времени обучения Тан Дуна в докторантуре Колумбийского университета, когда молодой композитор пробовал силы в додекафонии, нашедшей воплощение в исследуемом сочинении. Однако здесь не используются серийная техника и характерные для нее приемы развития музыкального материала. Композитор ограничивается лишь общим хроматическим обликом темы, в основу которой положен двенадцатиступенный звукоряд, а рассредоточенные в разных регистрах звуки отчасти напоминают о строении серии.

В комментариях к партитуре содержатся следующие авторские пояснения: «Я начал сочинять Концерт “Из пекинской оперы”, находясь под влиянием сериализма, будучи вовлеченным [в данную традицию. – Е. К.], но одновременно сомневаясь в правильности выбранного пути» [3]. В том же году Тан Дун стал тесно сотрудничать с гуру американского музыкального авангарда Джоном Кейджем. Последний вдохновил молодого коллегу на создание произведений, основанных на взаимодействии европейских и вне-европейских традиций. В итоге концептуальный замысел Концерта был переосмыслен. В его основу легла идея сохранения культурного наследия Китая, в дальнейшем ставшая краеугольным камнем творчества Тан Дуна.

Автор своеобразно трактует жанр концерта, сохраняя (с небольшими изменениями) структурные основы барочной концертной формы. Так, композиция произведения строится на чередовании контрастных разделов – *solò*, в которых звучит тема у солирующих инструментов, и оркестровых *tutti*, где проводится фоновый материал<sup>1</sup>. Концерт содержит восемь проведенных тем, в которых изменяется ее интонационный, ритмический, ладовый облик. Вместе с тем произведение вызывает ассоциации с китайской драмой *сицзюй* и ее разновидностью *цзинцзюй* (так называемой пекинской оперой). Тан Дун создает аллюзию на жанр – в партитуру, при отсутствии соответствующих персонажей, включены узнаваемые музыкальные лексемы.

Элементы китайской драмы воплощены, в первую очередь, на уровне тематизма. Произведение открывает цитата – фрагмент одного из типовых напевов, звучащих в традиционных постановках *цзинцзюй* (партия скрипки *цзиньху*), чем объясняется авторское название «Из пекинской оперы» (Пример 1). Интерес представляют и некоторые метроритмические особенности Концерта. Тан Дун обращается к свойственной для китайского театра музыкальной системе *синпяобань*, объединяющей метр, темп и характер мелодии. В этой системе объединяются напев *синпи* (определенный тип интонирования) и так называемый «метротемп» *яобань*, своеобразие которого

заключается в быстрой игре на инструментах и медленном пении (подробнее о специфике *сипияобань* см.: [5, с. 150–151]). Иными словами, размеренная, опирающаяся на свободный метр вокальная партия сопровождается активным ритмическим рисунком в партии инструментальной. В первом проведении темы на мелодическую линию, ритмизованную половинными и четвертными длительностями, накладывается аккомпанемент с восьмыми и шестнадцатыми. При этом инструментовка включает ансамбль китайских ударных инструментов, что вкуче вызывает ассоциацию с пекинской драмой.

В Концерте использованы характерные для театра *сицюй* и *цзинцзюй* «речевые интонации». Музыкальная ткань изобилует «покачиваниями» на двух и более звуках, своеобразными «скольжениями» между опорными тонами, отсылающими к историческим корням *сицюй* – шаманским ритуалам. «Речевые интонации» пронизывают партии солирующих скрипки (цц. 9, 47, 80–81) и виолончели (цц. 33–34, 39, 40–45), частично проникая в другие оркестровые голоса<sup>2</sup>. В разделах, отмеченных цц. 139–140, 179, 252, 261–262, 291, многочисленные *glissandi* содержатся у инструментов струнной и ударной групп.

В Концерте присутствуют неакадемические приемы звукоизвлечения, благодаря которым осуществляется подражание тембрам национальных инструментов, входящих в традиционный ансамбль *сицюй*. Например, композитор использует звуковые эффекты – краткие удары тамтама, литавр и перкуссий в конце разделов, ассоциируемые с исполнением на барабанах *баньгу*. В китайском театре с помощью этого инструмента дирижер подает условные сигналы музыкантам оркестра и артистам на сцене, а также обозначает переходы между сценами. Не менее показательны приемы, напоминающие виртуозную игру на *цзиньху*. В Концерте содержатся диссонантные созвучия, резкие динамические смены, изломанные мелодические построения, рассредоточенные по разным регистрам, всевозможные трели, *tremolo*, *pizzicato*, *glissando*, звуки неопределенной высоты. С помощью средств академического оркестра Тан Дун воссоздает характерные для *сицюй* звуковые эффекты *луньцзо* (пульсация на одном звуке, имитирующая перебор струн на *яньцине*) и *дачао* (восходящие и нисходящие арпеджио по звукам пентатоники, напоминающие игру на *гуцине*).

Концерт *Ghost Opera* является ярким примером концентрированного воплощения театральности, а перформанс – формой его репрезентации, существенно обновившей академическое исполнительство (подробнее о перформансе как форме спектакля см.: [6]). Произведение напи-

сано для струнного квартета и пипы с использованием водных чаш, гонгов, камней, тамтамов, инструментов из бумаги в качестве перкуссий. Участники ансамбля не только играют на инструментах, но и передвигаются по сцене, поют, декламируют поэтические тексты, артикулируют слоги, возгласы. В сочинении создается ситуация, благодаря которой слушатели и исполнители вовлекаются в художественную среду, способствующую их объединению в некое сообщество. При этом сценография предполагает размещение музыкантов в различных частях сцены и концертного зала таким образом, чтобы исполнители находились в едином со слушателями пространстве и создавался эффект вовлечения последних в сценическое действие (Пример 2).

Жанровыми прототипами Концерта стали ритуальные театрализованные практики *нуо* (傩戏) и *гуйси* (鬼戏), представляющие традиционную культуру Китая. Драма *нуо* разыгрывалась во время церемоний изгнания нечистой силы в эпоху династии Шан (XVII–XI вв. до н. э.). Отсылкой к ритуальному театру *гуйси*, в буквальном переводе – «призрачной драме», обусловлено название произведения («Призрачная опера»). Репертуар *гуйси* восходит к XIII–XIV векам, а соответствующая тематика предполагает погружение в загробный мир и взаимодействие с богами и духами в рамках совершаемых действий, в которых музыка – одно из средств коммуникации между живыми и умершими – исполняется преимущественно на простых шумовых и ударных инструментах. Постепенно *нуо* и *гуйси* трансформировались в обряды с ярко выраженными театральными чертами, получив широкое распространение в южных регионах Китая.

Связь концепции *Ghost Opera* с религиозной практикой отмечал и сам Тан Дун, упоминая, что в основе его замысла находились детские впечатления от традиционного ритуала похорон, составной частью которого были «драмы призраков»: «Вся деревня сходила с ума... Специально обученные люди профессионально плакали... их шаманский хор воспроизводил скорбные мелодии. В провинции Хунань, где я вырос, люди считали, что будут вознаграждены за свои страдания после смерти. Смерть была «белым счастьем», и музыкальные ритуалы сопровождали усопшего при переходе в новую жизнь...» [7, р. 4].

В рассматриваемом сочинении композитор создает своего рода музыкальный ритуал, «вызывая» к духам Баха, Шекспира, а также к духам природы, запечатленным в виде музыкальных тем. В свою очередь, композиция и названия частей отображают ход ритуала. Его начало знаменуется процессом вызывания духов, поэтому первая часть носит название «Бах, монахи

и Шекспир встречаются на воде», вторая посвящена «духам Земли». Затем происходит непосредственное общение между шаманом и духами, что отражено в названии третьей части – «Диалог с Маленькой капустой». Наконец, четвертая и пятая – «Металл и камень», «Музыка бумаги» – отсылают к самодельным шумовым и ударным инструментам, с помощью которых происходит изгнание потусторонних сил. Кроме того, в произведении с помощью сценических приемов создается аллюзия китайского театра теней. Композитор размещает исполнителя на пипе за большим экраном, благодаря подсвечиванию которого видна лишь движущаяся тень музыканта. Характер его взаимодействия с другими участниками ансамбля, находящимися на переднем плане сцены, намекает на своего рода коммуникацию между людьми и призраками.

Однако для понимания «Призрачной оперы» оказывается важной и ассоциация с европейской оперной традицией. Произведение снабжено синопсисом (кратким пересказом действия), представленным в партитуре с помощью графической схемы, а также специфическим «либретто», в котором персонажами являются музыкальные темы (Таблица 1).

В сочинении обнаруживается также аллюзия на европейскую традицию концертного музицирования и соответствующий жанр. Подразумевается значение слова «концерт», которое объединяет два противоположных смысла: один из них – «согласие», другой – «состяжание». Как известно, латинский глагол *concere* (соглашаться) отсылает к первому значению слова – «совместное музицирование». Второе значение восходит к глаголу *concertare* – «соревноваться». Тан Дун мыслит концерт как практику совместного музицирования.

Идея соединения разных культурных традиций выражается и на уровне исполнительского состава – европейский академический струнный квартет и традиционные пипа, шумовые и ударные. Кроме того, с китайской культурой связан принцип разделения инструментов на группы согласно материалам изготовления: вода (наполненные емкости), металл (гонги, китайские тарелочки, маленький тамтам, тибетские колокольчики), камень (каменные перкуссии), бумага (гигантский рулон пергамента, подвешенный к потолку, и воцеленные листы, сложенные определенным способом).

Немаловажным является и то, что композитор дает подробные описания неакадемических способов исполнения на инструментах, а также действий, совершаемых музыкантами на сцене. Ниже описаны семь исполнительских позиций, четыре из которых располагаются на сцене, остальные – в зале (Пример 2). Отметим, что

планировка сценического пространства имеет отдаленное сходство с «вращающейся сценой», изобретенной японским драматургом Намаки Седзо для театра Кабуки. Ее конструкция позволяла осуществлять быструю смену декораций и моделировать сценические ситуации (см. об этом: [9, стб. 388]). В «Призрачной опере» исполнители передвигаются по кругу, меняя при этом одну из семи позиций, что создает различные эффекты – от пространственного перемещения звуков до «обволакивания» ими слушателей.

В сценической версии Концерта исполнитель на первой скрипке перемещается из первой позиции в центральную, а затем в седьмую. Маршрут второй скрипки включает седьмую и первую позиции; альты – шестую, центральную, пятую; виолончели – третью, центральную и четвертую; пипы – пятую, третью, шестую и вторую. Таким образом совершается определенный цикл действий, связанный с перемещениями музыкантов в пространстве (от разрозненного расположения среди зрителей к объединенному на сцене) и движением от большого круга к центру.

Концепция *Ghost Opera* связана с поиском духовности. В диссертации В. О. Петрова «Инструментальный театр XX века: история и теория жанра» отмечается связь замысла данного произведения с изображением «смерти человеческой души». В качестве довода упоминается тот факт, что с последним звуком в зале гаснет свет, и все погружается в темноту. «Смерть души, подчеркнутая Тан Дуном музыкально и сценически, наталкивает на определенные мысли: поскольку автор не позволил себе раскрыть загадку финальной части “Призрачной оперы”, можно лишь догадываться, чья именно смерть воссоздана – самого шамана или той души, за которую он просил» [10, с. 341].

Нам представляется, что совершение шаманом воображаемого ритуала в процессе исполнения «Призрачной оперы» и видимые отсылки к традиции европейского концертного музицирования не связаны со смертью – они воплощают значимую для Тан Дуна идею объединения восточной и западной культур. Приведем несколько высказываний композитора, важных для понимания замысла «Призрачной оперы». В одном из интервью Тан Дуна это произведение охарактеризовано следующим образом: «Изучая много лет назад народную традицию, я обнаружил, что в *ню* различные явления природы могут взаимодействовать. Цветы могут разговаривать с пчелами, камни – петь в воде, облака – переключаться с морем. Так почему Шекспир не может разговаривать с китайскими монахами, а музыка Баха – с китайскими народными песнями? Идея эта побудила меня провести художественный

эксперимент» [цит. по: 1, р. 615]. В другом интервью композитор объясняет идею своего произведения иначе: «Все, что я сделал, – это выразил материальный мир... с помощью обычных повседневных звуков. Многие из них изначально были музыкой. Создавая “Призрачную оперу”, я соединил западные формы с китайскими традициями» [цит. по: 11, р. 89].

Наконец, третье, самое важное высказывание Тан Дуна позволяет в полной мере осмыслить концепцию Концерта. Композитор характеризует свое творчество как размышление о человеческой духовности, которая гибнет под натиском урбанизма и технологического прогресса. Лишь возвращение к национальным традициям и объединение последних с достижениями Запада помогут обществу вновь обрести утраченную духовность. «Люди говорят, что жизнь конечна, но забывают о том, что обновление культуры и переосмысление традиций может бесконечно продлить человеческую жизнь», – говорит композитор [Там же, р. 86].

Основу музыкальной драматургии «Призрачной оперы» составляет взаимодействие трех тем: инструментальной (цитаты Прелюдии *cis-moll* из I тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха), вокальной декламации (с цитируемым фрагментом поэтического текста из «Бури» У. Шекспира) и китайской народной песни «Маленькая капуста», исполняемой голосом и инструментами. Названные темы проводятся во всех частях сочинения, за исключением четвертой.

В первой части представлена экспозиция основных образов, воплощаемых посредством обозначенных тем. Одна из них, опирающаяся на музыкальный материал баховской Прелюдии, словно рождается из небытия. Данный эффект достигается за счет предваряющих ее появление звуков льющейся воды (Пример 3). На протяжении всего раздела данная тема подвергается ритмическому сжатию и расширению, сочетается с фигурациями, арпеджио, дробится на мотивы с последующим имитационным развитием. Узнаваемыми элементами при этом остаются изначальная гармоническая последовательность и контрапунктическая ткань.

Вторая тема, интонируемая голосом, основывается на цитате песни «Маленькая капуста», заимствованной из фольклора китайской провинции Хэбэй (Пример 4). В оригинальном варианте содержится печальная история девочки, рано лишившейся матери (полный текст приведен в Таблице 2). Название песни отсылает к прозвищу героини и метафорически соотносится с ее трагедией. Маленький росток капусты – образ, вызывающий ассоциации с беззащитным и ранимым ребенком, оставшимся без материн-

ской любви и заботы, уязвимым перед жизненными невзгодами. Немаловажно и дополнение «пожелтевшая в поле» с коннотациями «одинокая», «брошенная», «лишенная жизненных сил». Использование данной мелодии отсылает к шаманским ритуалам, в которых медиум вступал в контакт с духами, а те, в свою очередь, делились своими печальными рассказами. Третья тема содержит поэтическую цитату из «Бури» Шекспира, которую декламирует виолончелист в манере, характерной для пекинской оперы, с обильным применением *glissando* между опорными тонами (Пример 5). Отобранные композитором цитаты ассоциируются с воображаемыми существами потустороннего мира, которых вызывает шаман.

Вторую и третью части можно рассматривать как драматургическую стадию развития, в четвертой достигается кульминация сочинения. Начало «Танца Земли» (часть 2) – проведение темы Прелюдии, подчиненной вихревому, стремительному движению, которое приводит к ее «распылению» в инструментальных пассажах. Далее в экспрессивный танец вторгаются вокализации Монаха и других исполнителей; в момент наивысшего напряжения из звукового хаоса вновь рождается тема народной песни. Завершается часть звуками дыхания, таинственными шорохами и пластическими жестами Монаха, воспринимаемыми как призыв и заклинание духов.

В «Диалоге с Маленькой капустой» (часть 3) представлен контрапункт первой и второй тем, на музыкальном уровне олицетворяющий идею объединения западной и восточной культур. Тема Прелюдии Баха служит основой, с которой сопрягается мелодия китайской народной песни в изложении пипы, а затем первой скрипки. Поскольку произведение символически изображает ритуал, важным представляется отсутствие вокальной партии. Как отмечает исследователь О. А. Пашина, «молчание, наряду с неординарным звуковым потоком, практикуется и тогда, когда участники ритуала репрезентируют представителей иного мира или временно ими становятся» [цит. по: 10, с. 340].

В четвертой части «Металл и камень» музыканты используют китайские тарелочки и каменные перкуссии, ударяя ими друг о друга, поднося ко рту и сближая ладони для изменения тона. Подобное обращение с неакадемическими инструментами вновь отсылает к обрядовым практикам, в которых для изгнания духов создавали сильный шум, используя бытовые предметы. Об этом же свидетельствуют экстатические речитативы в кульминации: исполнитель на пипе произносит текст *Tsai Di San Mei Ya*, напоминающий возгласы шамана, а после финального удара гонга

звонит в ритуальные колокольчики, медленно перемещаясь к противоположной стороне сцены.

«Бумажная музыка» (часть 5) завершает данный музыкальный ритуал. Все три темы проводятся здесь последовательно, в порядке, обратном их появлению в начале произведения. Финальный раздел насыщен оригинальными тембрами бумажных «инструментов», которые издают шуршащие, дребезжащие, хлопающие звуки. Попутно отметим, что в южных регионах Китая, где процветала шаманская культура, бумажные скульптуры служили жертвоприношениями, сжигаемыми во время ритуалов и погребальных обрядов. При этом считалось: начертание изображений на бумаге приносит мир и благополучие. Произведение завершается темой Прелюдии, которая дробится на мотивы, а затем окончательно растворяется в шуме воды. Одновременно с затуханием последних звуков сценическое пространство погружается во тьму, что знаменует окончание ритуала.

Рассматриваемые концерты являются концентрированным воплощением театральности. Их сценическая реализация отчасти противопоставляется традиционному функционированию академических инструментальных жанров. Следует отметить, что перечисленные театральные приемы обнаруживаются и в созданных позднее симфониях, концертах, оркестровых пьесах, инструментальных эпизодах опер Тан Дуна.

Например, в Концерте *The Map* («Карта», 2002) соединяются академические традиции, связанные с обращением к европейскому жанру, соответствующей практике инструментального музицирования и китайскому фольклору. Театральность прослеживается и в сценографии, и в музыкальной ткани произведения. Восточная музыкальная традиция представлена видеозаписью на экранах, западная предполагает акустическое звучание симфонического оркестра (подробнее о взаимодействии музыки с видеорядом и формообразующей роли последнего см.: [12, с. 34–35]). Название Концерта отображает идею условного запечатления географического и культурного пространства. Каждая из девяти частей связана с древними национальными обычаями Юго-Западного Китая. Используемые музыкальные артефакты включают в себя обрядовые песни, танцы, пантомимы малых этнических групп туцзи, мяо, фэйге, дун, собранные и записанные композитором в деревне Фэнхуан во время полевых экспедиций в провинции Хунань.

Не менее показателен Концерт *On Taoism* («О даосизме», 1985), созданный под влиянием учения и церемоний дао. Об истории создания сочинения автор рассказал следующее: «Это произведение было написано после смерти моей

бабушки, когда я вернулся в деревню провинции Хунань, где вырос, чтобы принять участие в ее похоронах. Даосский ритуал позволил мне вспомнить звуки, движения, детские впечатления, забытые за долгие годы, которые были посвящены изучению западной музыки» [13]. В основу композиции положен барочный принцип чередования сольных и оркестровых разделов. Звучание музыки предваряется и завершается паузами, что ассоциируется с рождением звуков из тишины и последующим исчезновением. Во вступлении применяется вокализация, текст которой содержит абстрактные слоги и фонемы *ei, oe, n, oi, t, i*, имитирующие древние заклинания. На них указывает и чередование в вокальной партии звуковых эффектов без фиксированной, с плавающей и фиксированной высотами, придающих музыке мистический характер.

Театральные приемы, рассмотренные выше, нашли яркое воплощение в цикле «Оркестровый театр I–IV». Согласно комментариям Тан Дуна, «...идея “оркестрового театра” постепенно осознавалась мной как способ вернуть изолированное исполнительское искусство людям... Музыка снова может стать ритуальным мостом... Поэтому я начал задавать себе некоторые конкретные вопросы. Если классический оркестр может звучать неклассически, может ли он передать чувство другой культуры <...>? Можно ли сделать то, что часто встречается в китайском театре и народном празднике, с западным оркестром? <...> Я начал рассматривать сам оркестр как драматическую среду, как театр» (цит. по: [14, с. 149]). В каждой из композиций цикла содержатся намеки на сюжетную линию и либретто, а также находят воплощение театральные образы, отсылающие к *сицюй* и ритуальным практикам Южного Китая. Оркестранты не только играют на инструментах, но и декламируют, совершают пантомимические действия. Как и в «Призрачной опере», драматургической основой пьес «Оркестровый театр II–IV» является спектакль-перформанс, подразумевающий участие зрителей. В свою очередь, исполнители перемещаются по сцене и зрительному залу, тем самым подчеркивая ритуальный характер происходящих действий. Помимо академических звуков, каждая пьеса цикла содержит богатый спектр неакадемических – крики, пение, шепот, удары и шумы, создаваемые инструментами и голосами музыкантов. В партитурах представлены оригинальные способы звукообразования: арфа звучит подобно *чжэну*, а флейта-пикколо имитирует бамбуковую дудочку.

Отмеченные процессы театрализации инструментальной музыки обнаруживаются во многих произведениях Тан Дуна. Помимо со-

чинений, упомянутых в начале статьи, с точки зрения обозначенной проблематики показательны симфонические опусы *Symphony in Two Movements* (1985), *Death and Fire* (1992), *2000 Today: A World Symphony for the Millenium* (1999), *Prayer and Blessing* (2020), концерты *Yi* (2002), *The Fire* (2008), *Wolf Totem* (2014), оркестровые пьесы *Four Secret Roads of Marco Polo* (2004), *Water Music* (2004), *Secret Land* (2006). Инструментальные перформансы являются составными частями всех опер композитора.

Таким образом, в инструментальных произведениях Тан Дуна, вне зависимости от их жанровой принадлежности, используются разнообразные театральные приемы. С одной стороны, они ориентируются на создание внешних проявлений театральности, будучи связанными с внедрением сцениграфических элементов – пластики, жестов, костюмов и грима, театральных атрибутов, а также с определением траекторий передвижения музыкантов на сцене и за ее пределами, с организацией сценических диалогов между видеозаписями, демонстрируемыми на экранах, и живым акустическим исполнением. Кроме того, репрезентация отдельных инструментальных сочинений, подразумевающих разработку quasi-либретто и своего рода сюжетных ходов, осуществляется в рамках одной из современных форм спектакля – перформанса.

С другой стороны, композитор обращается к различным приемам, связанным с так называемой «внутренней театральностью» (термин предложен М. Ю. Перепелицей [15]). К ним относятся: специфический тематизм, опирающийся на цитаты из театральных произведений; звуковые эффекты, вызывающие ассоциации с музыкально-сценическими жестами; подражание тембрам и способам игры на инструментах, отсылающих к китайским театральным жанрам. Композитор вводит в инструментальные парти-

туры довольно протяженные вокальные мелодии, речитативы, декламации, выкрики, напоминающие персонажей традиционного театра.

Следует отметить, что театрализация достигается и благодаря насыщению инструментальной музыки чертами ритуала, который, в сочетании с религиозно-философскими идеями и мотивами, обретает особое значение для творчества Тан Дуна. Так, в его операх фигурируют ритуальные сцены, а свое первое сочинение в данном жанре композитор обозначил как «опера-жертвоприношение» (подробнее об этом см.: [16, с. 127]). Обращения к шаманским ритуалам, *нуо*, *гуйси*, а также к идеям некоторых религиозных учений присутствуют во многих инструментальных произведениях. С данной точки зрения примечательны их названия: «Молитва и благословение», «Смерть и огонь», «Небеса, Земля, Человечество», «О даосизме», «Огненный ритуал», «Слияние огня и воды», «Тотем волка». Ритуальные элементы могут влиять на структуру произведения – композитор сохраняет последовательность действий шаманского ритуала, запечатлевая в художественной форме процессы вызывания духов, непосредственного общения с ними и последующего изгнания. При этом атмосфера инструментального «действия» формируется и благодаря медитативному характеру изложения, так как многочисленные повторы мелодико-ритмических образований усиливают суггестивное воздействие. Тан Дун стремится обеспечить условия для коммуникации особого рода, позволяющей зрителям/слушателям и исполнителям находиться в едином пространстве и ощущать себя непосредственными участниками происходящих событий. Внедряя элементы ритуала в инструментальные жанры, он отказывается от слов, наделенных конкретным смыслом, в пользу абстрактных звуков, которые создают дополнительные тембры.

### ● ───────────────────▶ ПРИЛОЖЕНИЕ ◀──────────────────●

Пример 1  
Концерт «Из пекинской оперы».  
Мелодическая линия в теме солирующего инструмента



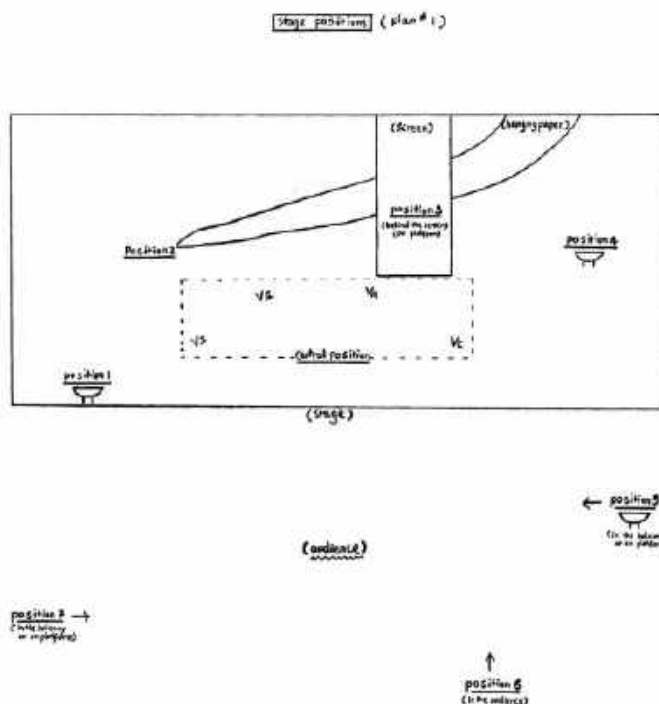
Таблица 1

Воображаемое «либретто» концерта «Призрачная опера»

Оригинальный текст	Перевод
Bach: Prelude	Бах: Прелюдия
Monk: Ya O Ya	Монах: Я-О-Я
Folksong: Xiao bai tsai ya / Di li huang ya / San liang suei ya / Mei die niang ya / Ya	Народная песня: Маленькая капуста, я-а, / Желтая земля, я-а, / Два или три года, я-а, / Нет ни отца, ни матери, я-а. / Я-а
Shakespeare: We are such stuff as dreams are made on, / and our little life is rounded with a sleep	Шекспир: «Мы созданы из вещества того же, что наши сны, / И сном окружена вся наша маленькая жизнь» <sup>3</sup> .
Bach: Prelude	Бах: Прелюдия
Monk: Ya O	Монах: Я-а О
Folksong: Tsai / Di / San / Mei / Ya	Народная песня: 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	Шекспир: «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	Монах: Я-а
Bach: Prelude	Бах: Прелюдия

Пример 2

«Призрачная опера». Схема расположения исполнителей на сцене<sup>4</sup>



Пример 3

«Призрачная опера». Первая тема – цитата Прелюдии И. С. Баха

The musical score is for three concert saxes (Con Sax) in 3/4 time, with a tempo of quarter note = 60. The score is divided into three parts based on stage positions: (1) in position 2, (2) in position 3, and (3) in position 3. The notation includes dynamic markings such as *p* and *mp*.

Пример 4  
«Призрачная опера». Вторая тема – цитата китайской народной песни  
«Маленькая капуста»



Таблица 2  
Текст китайской народной песни  
«Маленькая капуста»

Оригинальный текст	Перевод
小白菜呀，地里黄呀 两三岁呀，没了娘呀 跟着爹爹，好生过呀 只怕爹爹，娶后娘呀	Маленькая капуста, пожелтевшая в поле, – девочка-сиротка, в два-три года потерявшая мать. С отцом жила хорошо, Только боялась, что он женится вновь.
娶了后娘，三年半呀 生个弟弟，比我强呀 弟弟吃面，我喝汤呀 端起碗来，泪汪汪呀	Живу с мачехой уже три с половиной года; Брат родился, он лучше меня. Брату подают лапшу с маслом, мне же достается отвар. Беру чашку, и слезы льются.
弟弟穿衣，绫罗缎呀 我就穿上，破衣裳呀 弟弟跟着，爹爹睡呀 我在门外，受风凉呀	У брата одежда из шелка и атласа, На мне – лишь лохмотья. Брат с отцом на кровати спит, Я на улице мерзну одна.
桃花开呀，杏花落呀 我想亲娘，谁知道呀 亲娘想我，一阵风呀 我想亲娘，在梦中呀	Сливы отцвели, персик опал, Я тоскую о маме. Кто знает? Может, и мама тоскует обо мне, словно порыв ветра. Я тоскую о маме во сне.
井水开花，挑水卖呀 晚娘打我，揪头发呀 这个苦命，活不成呀 不如跟着，亲娘去呀	Колодец высох, хожу за водой на дальний родник. Мачеха бьет меня, таскает за косы. Жизнь невыносима. Лучше последую за своей мамой.

Пример 5  
«Призрачная опера». Третья тема –  
декламация с поэтической цитатой  
из драмы У. Шекспира «Буря»

### ●═══════════════════════ ПРИМЕЧАНИЯ ════════════════════════●

<sup>1</sup> Напомним, что в концертной форме развернутые проведения темы (ритурнеля) содержатся в оркестровых tutti; солирующие разделы (эпизоды) основываются на фоновом материале, не исключаящем мотивной разработки темы (см. об этом: [4, с. 215]).

<sup>2</sup> Анализ произведения был осуществлен по изд.: Tan Dun. *Out of Peking Opera: For solo violin and orchestra: Score*. New York: G. Schirmer, 1994. 58 p.

<sup>3</sup> Фрагменты из «Бури» Шекспира даны в переводе М. Донского [8].

<sup>4</sup> Воспроизводится по комментариям Тан Дуна к соответствующей партитуре [7].

### ●═══════════════════════ ЛИТЕРАТУРА ════════════════════════●

1. Hung E. Tan Dun Through the Lens of Western Media (Part I) // JSTOR (The Scholarly Journal Archive). 2011. № 67 (March). Pp. 601–618.
2. Синельникова О. В. Восток и Запад в мультимедийных проектах Тан Дуна // Вестник КемГУКИ. 2020. № 53. С. 157–172.
3. Tan Dun. Program Note // Tan Dun. *Out of Peking Opera: For solo violin and orchestra: Score*. P. 2. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/33572/Out-of-Peking-Opera--Tan-Dun/> (дата обращения: 19.09.2025).
4. Холопова В. Н. *Формы музыкальных произведений: учеб. пособие*. Изд. 2-е, испр. и доп. СПб.: Лань, 2001. 496 с.
5. Синь Син. Становление и развитие скрипичного концерта в творчестве китайских композиторов XX века: дис. ... канд. иск. (17.00.02). Н. Новгород, 2022. 211 с.
6. Кисеев В. Ю., Кисеева Е. В. Особенности осмысления понятий «перформативность», «перформанс» в современной отечественной и зарубежной науке // Проблемы музыкальной науки (Уфа). 2021. № 3. С. 52–62.
7. 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: 19.09.2025).
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: 05.10.2025).
9. Шлуглейт Г. М. Поворотный круг // *Театральная энциклопедия: в 5 т. / гл. ред. П. А. Марков. М.: Советская энциклопедия, 1965. Т. 4. Стб. 387–388*.
10. Петров В. О. *Инструментальный театр XX века: история и теория жанра: дис. ... д-ра иск. (17.00.02)*. Саратов, 2014. 444 с.

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.
12. Юнусова В. Н. Видеоряд в мультимедийных проектах Тань Дуня // *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2021. No. 1. С. 33–41.
13. *Tan Dun*. Program Notes // *Tan Dun*. On Taoism: Score. Pp. 2–5. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/33569/On-Taoism--Tan-Dun/> (дата обращения: 12.09.2025).
14. Синельникова О. В. Перформативность и ритуал в «оркестровом театре» Тан Дуна // *Вестник КемГУКИ*. 2022. No. 59. С. 146–154.
15. Перепелица М. Ю. Проявления театральности в нетеатральных музыкальных жанрах // *Искусство и образование*. 2015. No. 1. С. 77–94.
16. Кисеева Е. В., Кисеев В. Ю. Трактовка жанра в опере «Девять напевов» Тан Дуна // *Проблемы музыкальной науки (Уфа)*. 2022. No. 4. С. 127–135.

### REFERENCES

1. 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.
2. Sinel'nikova O. Vostok i Zapad v mul'timediynykh proektakh Tan Duna [East and West in Tan Dun's Multimedia Projects]. In: *Vestnik KemGUKI* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]. 2020. No. 53. Pp. 157–172.
3. *Tan Dun*. Program Note. In: *Out of Peking Opera: For solo violin and orchestra: Score*. P. 2. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/33572/Out-of-Peking-Opera--Tan-Dun/> (date of application: 19.09.2025).
4. Kholopova V. Formy muzykal'nykh proizvedeniy [Forms of Musical Works]: a textbook. The 2nd edition, correct. and suppl. St. Petersburg: Lan', 2001. 496 p.
5. Sin' Sin. Stanovlenie i razvitie skripichnogo kontserta v tvorchestve kitayskikh kompozitorov XX veka [The formation and development of the violin concerto genre in the works by Chinese composers of the 20th century]: Ph. D. Thesis (Art). Nizhny Novgorod, 2022. 211 p.
6. 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.
7. *Tan Dun*. Program Notes. In: *Ghost Opera: Score*. Pp. 3–7. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/33560/Ghost-Opera--Tan-Dun/> (date of application: 19.09.2025).
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: Iskustvo, 1960. Vol. 8. URL: <http://www.lib.ru/SHAKESPEARE/burja.txt> (date of application: 05.10.2025).
9. Shlugleyt G. Povorotnyy krug [Turning-circle]. In: *Teatral'naya entsiklopediya* [Theatre Encyclopedia]: in 5 vol. Ed.-in-chief P. Markov. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1965. Vol. 4. Col. 387–388.
10. 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 (Art). Saratov, 2014. 444 p.
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.
12. Yunusova V. Videoryad v mul'timediynykh proektakh Tan' Dunya [Video in multimedia projects by Tan Dun]. In: *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South-Russian Musical Anthology]. 2021. No. 1. Pp. 33–41.
13. *Tan Dun*. Program Notes. In: *On Taoism: Score*. Pp. 2–5. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/33569/On-Taoism--Tan-Dun/> (date of application: 12.09.2025).
14. Sinel'nikova O. Performativnost' i ritual v «orkestrvom teatre» Tan' Duna [Performativity and ritual in Tan Dun's "orchestral theatre"]. In: *Vestnik KemGUKI* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]. 2022. No. 59. Pp. 146–154.
15. Perepelitsa M. Proyavleniya teatral'nosti v neteatral'nykh muzykal'nykh zhanrakh [Manifestations of Theatricality in Non-Theatrical Musical Genres]. In: *Iskustvo i obrazovanie* [Art and Education]. 2015. No. 1. Pp. 77–94.
16. 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.

**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  
Южного федерального университета  
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 Craft Department  
Academy of Architecture and Fine Arts  
of Southern Federal University  
Russia, 344002, Rostov-on-Don  
*e.v.kiseeva@mail.ru*  
ORCID: 0000-0002-8403-6144