

**Стихия воды в творчестве китайско-американского композитора Тань Дуня  
(на материале «Водного концерта» для оркестра и водной перкуссии)**

**Научный руководитель – Юнусова Виолетта Николаевна**

*Петрунина Елизавета Юрьевна*

*Студент (специалист)*

Московская государственная консерватория (университет) имени П.И. Чайковского,  
Москва, Россия

*E-mail: lizasonia2013@yandex.ru*

Творчество китайско-американского композитора Тань Дуня включает в себя произведения разных жанров: оперы, «Оркестровый театр, I - IV», «органическую музыку», музыку к кинофильмам и др. Произведения композитора сумели найти отклик у широкой аудитории, однако, специальные музыковедческие работы, посвящённые его творчеству, не многочисленны. «Водный концерт», написанный в жанре «органической» музыки в 1998 году, также не был предметом специального научного исследования.

Музыка Тань Дуня тесно связана с традиционной китайской культурой. На протяжении тысячелетий природные стихии занимали особое место в китайской философии. Одним из её ключевых положений была космогоническая концепция *у-син* «пяти перво-стихий» (вода, огонь, дерево, металл и земля), определявшая также временно-пространственные взаимосвязи.

Вода всегда занимала особое место в китайской культуре. В знаменитом труде Лао-цзы «Книга пути и достоинства» утверждается: «Высшая добродетель подобна воде. Вода приносит пользу всем существам и не борется с ними. Она находится там, где люди не желали бы быть. Поэтому она похожа на Дао». Поэтому обращение Тань Дуня к первостихии воды, было определено самой спецификой китайского миропонимания.

«Водный концерт» входит в цикл концертов «Музыкальная трилогия Воды, Бумаги и Керамики», в котором композитор реализует присущую ему и Дж. Кейджу концепцию звучания всего окружающего мира. В цикл также вошли «Бумажный концерт» (Paper Concerto, 2003) и «Концерта земли» (Earth Concerto, 2009), в котором используются керамические инструменты, камни в сочетании со звучанием симфонического оркестра.

Трактовка водных инструментов в составе симфонического оркестра в качестве ударной группы обозначена автором в партитуре. Особое свойство большинства водных музыкальных инструментов, часто отмечаемое им — прозрачность. Тань Дунь подчёркивает важность этого качества, по словам композитора, позволяющего «видеть музыку, форму движения».

Характерная для его творчества идея отражения, зеркала, иногда фигурирующая даже в названии произведения (опера «Чай: зеркало души»), становится здесь ключевой: «Музыку можно найти везде; она может стать общим языком <...> используйте любой инструмент, которым вы владеете; а если не владеете никаким, используйте кухонную утварь, или даже клаксоны, уличный шум, камни, воду, бумагу, что угодно; ваше сердце заговорит при помощи этих звуков. Ничто не определяется техникой. Здесь будущая экспрессия музыки».

Это высказывание оказывается во многом применимо к водным инструментам, где в качестве материалов используется посуда и кухонные принадлежности (миски для салата, дуршлаг), стеклянные бутылки и тазы, ракетка для пинг-понга, колокольчики, гонг и др.

Но главной материальной субстанцией остаётся вода, звучащая сама по себе или становящаяся средой, в которую погружаются перечисленные предметы и музыкальные инструменты. Вероятно, демонстрация богатства и красочности её звуковой палитры, мыслилась как одна из художественных задач сочинения.

Десять инструментов ударной группы, в которую входят, в том числе, водные, были призваны реализовать этот замысел. Их можно разделить по функции на 2 подгруппы: базовые инструменты и автономные инструменты второго порядка на основе базовых. Следует выделить водную скрипку как самый оригинальный в группе самостоятельно изобретённый Тань Дуньом инструмент. В партитуре «Водного концерта» он обозначен как Waterphone, он может использоваться в качестве смычкового хордофона и в качестве идиофона.

Стремление максимально раскрыть звуковой (а в некоторых случаях и визуальный) потенциал каждого инструмента обуславливает характер звукоизвлечения и выбор приёмов игры. Композитор включает в состав оркестра и традиционные бытовые предметы, которые не могут быть восприняты без тени юмора — к их числу можно отнести дуршлаг и металлические игрушки. Их наличие позволяет несколько иначе сгруппировать водные инструменты: в одну группу в этом случае будут входить собственно музыкальные инструменты, а в другую — звуковые орудия. При этом некоторые занимают промежуточное положение и могут быть в какой-то степени отнесены к обоим группам. Отдельного внимания заслуживают вспомогательные предметы, с помощью которых осуществляется процесс игры: смычок, палочки для маримбы и теннисная ракетка.

Отчасти выбор средств вызван «прорезывающейся» временами звуковысотной или ритмически фиксированной музыкальной тканью. Важно отметить, что некоторые инструменты к этому располагают изначально, обнаруживая возможность их использования в роли инструментов струнной группы симфонического оркестра (водная скрипка). К числу штрихов относятся как привычные *staccato*, *legato*, так и характерные для алеаторики второй половины XX века — микрохроматическое глиссандирование на водной скрипке в виде звукового пятна вокруг центрального тона с дифференцированной частотой. Часто Тань Дунь даёт подробные указания, например: «Наклонить и трясти водную скрипку в процессе перехода с задней части сцены к центральному проходу к водной полусфере III». В партитуре «Водного концерта» ведущая роль принадлежит звуковому колориту, поэтому значительную роль играет сонорность, особенно в партии водных инструментов, не обладающих точной звуковысотностью. Алеаторика также находит своё отражение в данном сочинении, при чём, мобильность скорее может быть отнесена к форме, чем к ткани — партитура Тань Дуня отличается большей традиционностью записи по сравнению со многими его современниками. Влияние современников проявилось в следовании отдельным минималистическим тенденциям, связанным, прежде всего, с опусами его друга, американского композитора Джона Кейджа (1912 — 1992). В то же время, некоторые черты оказываются близки не только стилевым течениям музыки XX века, но и некоторым особенностям музыкального мышления более ранних исторических эпох.

Жанр произведения определён автором, как концерт, и принцип концертирования прослеживается от начала до конца. В «Водном концерте», на мой взгляд, прослеживаются связи с формой барочного концерта. В качестве солирующих выступают инструменты водной группы. Важным нюансом является стабильное отсутствие точной звуковысотности в партиях водных инструментов. Другая характерная примета жанра концерта — каденции — тоже находит своё отражение в партитуре. Тань Дунь меняет в каденциях инструменты: в первой части — свободная импровизация на музыкальных полусферах; во второй части — на водной трубе; в третьей части — на водном гонге перед кодой. Это создаёт эффект тембрового обновления, при этом, не воплощающего динамику напряжённого

развития драматургии. Заключённая в китайской культуре некоторая статичность восприятия, отсутствие конфликтного развития, внешнее следование общим канонам жанра и применение отдельных технических приёмов характеризуют данное сочинение композитора.

«Водный концерт» включает в себя Прелюдию и три части. Тематические связи строятся за счёт повторения преобразённой темы-эпиграфа из Прелюдии и темы из первого раздела I части в первом и последнем разделе финала соответственно. При отсутствии прочих тематических повторов это позволяет говорить о некоторой тематической драматургии. Американские СМИ называли Тань Дуня «музыкальным шаманом», и элементы трансювого действия можно отметить в «Водном концерте»: постепенное динамическое нарастание и ускорение к концу с уплотнением оркестровой фактуры, кульминация находится в конце сочинения. Идея ритуала поддерживается и особым значением пространственного перемещения некоторых исполнителей по сцене и залу, что указано в партитуре: «Перейти с задней части сцены к центральному проходу к Водной полусфере III» и др.

**Форму первой части** «Водного концерта» во многом определяет сонорная техника композиции. Статичная форма становится неизбежным результатом отказа от тонального мышления и периодической метрики. Но многое в партитуре свидетельствует в пользу следования традициям, примером чему может служить способ фиксации нотного текста. С точки зрения тембровой специфики в I части преобладают струнные инструменты, динамическое нарастание достигается за счёт включения новых инструментов вплоть до унисонного проведения темы у всей струнной группы.

**Вторая часть** концерта представляет собой следующую ступень единой волны динамического нарастания, высшей точки достигающего в финале цикла. Более подвижный в сравнении с первой частью темп, отличающаяся не контрастной, но всё же большей плотностью оркестровка, интенсивный характер развития позволяют отвести этой части положение промежуточного этапа на пути к генеральной кульминации — к третьей части. Как и в I части, в *Andante* композитор использует две повторяющиеся мелодические модели, однако их соотношение иное. Тема впервые излагается водными инструментами и сопоставляется с другой темой в оркестре, что определяет конкурирующий характер взаимодействия тем в самом начале. Впрочем, перехода в иную образную сферу не происходит — многие элементы музыкального языка вытекают из *Adagio* —скрепляющим фактором целого по-прежнему остаётся чёткая логически выстроенная последовательность проведений тем.

**Финал** *Allegro molto agitato*, являющийся заключительной фазой роста динамического напряжения, может быть охарактеризован как часть, наиболее насыщенная пластами контрапунктирующих друг другу контрастных тематических элементов. При этом не происходит резкой смены плана. Пребывание в едином эмоционально-образном потоке-состоянии, постепенное накопление напряжения, текучесть развития — все эти особенности, свойственные водной стихии, органично воплощают специфику звучания водных инструментов. В *Allegro* можно выделить только одну устойчивую формулу-ядро, претерпевающую ритмические трансформации — это незначительно изменённая тема Прелюдии. Идея ритмического контраста, зародившаяся в конце первой части, достигшая отчётливости во второй, в третьей находит самое яркое воплощение, выделяясь за счёт единого тематического ядра. Его остигатный вариант у водных инструментов (виброфон в сопровождении водных чашек) открывает финал. Несколько проведений главной темы, чередующейся с разреженными по оркестровке связками, вызывает непосредственные аллюзии на барочную концертную форму с интермедиями. Достигнутая в конце кульминация обрывается театральным юмористическим штрихом с использованием дуршлага и заключительным ре мажорным трезвучием (!), — внезапный комический эффект неожиданно разрешает

долго нагнетавшееся напряжение, привнося в сочинение долю самоиронии. Таким образом, «Водный концерт» Тань Дуня органично вобрал в себя разные культурные и исторические традиции. Глубокие связи с китайской культурой проявились в особом темброво-инструментальном решении, использовании воды в качестве звучащего материала; темпово-динамической концепции всего цикла, напоминающей ритуальное действо; выборе визуальных средств воздействия на слушателя, играющих облигатную роль — подсвечивания сцены синим светом и необычных пластических телодвижений исполнителей на водных инструментах, совершаемых ими в процессе игры. О принадлежности музыки Тань Дуня к авангардному течению свидетельствует способ звукового воплощения музыкальных мыслей «Водного концерта» — его фактурное выполнение, заключённое в рамки сонорной техники. Меньшую степень тоновой различимости солирующей группы, предполагает её большую импровизационность, позволяющей также включить в число используемых композиторских техник сонористику и алеаторику. Отсылку к форме барочного концерта даёт соотнесённый с проведением тематического материала и способом его изложения принцип сопоставления групп инструментов: оркестра и солирующей водной перкуссии. Унисонные мелодии-формулы, несмотря на внутреннюю хроматизацию, опираются на диатонический остов, который вызывает ассоциации со средневековой монодией. Подчёркнутый долей самоиронии «Водный концерт для оркестра и водной перкуссии» является свидетельством высокого творческого профессионализма автора, тесно связанного как с родной культурой, так и с современным искусством XXI века.

#### Источники и литература

- 1) Алпатова А.С. Архаика в мировой музыкальной культуре. М.: ЭкономИнформ, 2009. 203 с.
- 2) Алпатова А.С. «Азия — мир» как основное направление деятельности: Тан Дун и азиатский авангард // Музыка народов мира: проблемы изучения: Материалы международных научных конференций. Вып.2/ ред.-сост. В.Н. Юнусова, А.В. Харуто, — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017. С.307-323
- 3) Веснина М. А. Европейский Штутгартский музыкальный фестиваль «Passion 2000». Тан Дун: «Страсти по Матфею» с водными инсталляциями: дипломная работа/ М. А. Веснина; науч. Рук. О. А. Левко; [место защиты]: Московская гос. Консерватория им. П. И. Чайковского. Каф. Междисциплинарных специализаций, М., 2003.
- 4) Высоцкая М. С., Григорьева Г. В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. [Учебное пособие]. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. 440 с.
- 5) Дай Юй. Элементы традиционной культуры в Новой китайской музыке «периода открытости». [Автореферат кандидатской диссертации]. Нижний Новгород, 2017. 24 с.
- 6) Дай Юй. Элементы традиционной культуры в Новой китайской музыке «периода открытости». [Кандидатская диссертация]. Нижний Новгород, 2017. 180 с.
- 7) Даосская алхимия. Пер. с кит. Е. А. Торчинова. Спб.: Азбука. Петербургское Востоковедение, 2001. 469 с.
- 8) Китайская музыка // Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., редакция и дополнения д-ра искусствоведения Л. О. Акопяна. — М., Практика, 2001. — С. 405-406.
- 9) Еремеев. В. Е. Символы и числа «Книги перемен», 2-ое изд. испр. и доп. М.: Ладомир, 2005. 600 с.

- 10) Китайская философия. Энциклопедический словарь. / Под ред. М. Л. Титаренко. М.: Мысль, 1994. 652 с.
- 11) Лао-цзы. Дао дэ дзин (перевод Медкова С. Б.). М.: Медков С. Б., 2007. 127 с.
- 12) Кобзев А. И. Учение о символах и числах в китайской классической философии. М.: Наука Издательство «Восточная литература».1994. 432 с.
- 13) Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII – XX веков. М.: ТЦ «Сфера», 1998. 343 с.
- 14) Музыкальные культуры Азии и Северной Африки в XX веке// История зарубежной музыки: XX век: Учебное пособие. М.: Музыка, 2005. С.518-573.
- 15) Переверзева М. В. Основные тенденции развития авангардной музыки США в творчестве композиторов второй половины XX века // Музыкальные пейзажи Америки. Вып. 1: Музыка США: проблемы истории и теории / ред.-сост. М. В. Переверзева. М.: Московская консерватория, 2008. С. 127-152.
- 16) Пэн Чэн. Ладовая система китайской музыки и её претворение в творчестве композиторов XX века. [Автореферат кандидатской диссертации]. Нижний Новгород, 2011. 25 с.
- 17) Сергеева Т. С. Мультимедийные эксперименты в творчестве Тан Дуна как новый синтез искусств// Музыка. Искусство, наука, практика [Научный журнал]/ №2, 2018. С. 81 – 87.
- 18) Теория современной композиции. / отв. ред. В.С. Ценова. М.: Музыка, 2005. 503 с.
- 19) Торчинов Е. А. Даосизм. Опыт историко-религиозного описания. Спб.: Лань, 1998. 310 с.
- 20) Трубникова Н. Н. Знак и действительность в буддийском «тайном учении» Ку:кай «Сё:дзи дзиссо:-ги» («О смысле слов: голос, знак и действительный облик») // История и культура Японии [Сборник статей]/ Рос. академия наук. Институт востоковедения. М.: Крафт+, 2002. С. 150-177.
- 21) Холопов Ю.Н. Пентатоника как род интервальных систем // Пентатоника в контексте мировой музыкальной культуры: Материалы межресп. науч. конф., 12 ноября 1993. Казань, 1995. С. 5-6.
- 22) Холопова В. Н. Китайский музыкальный авангард: от Сан Туна до Тан Дуна // М. Е. Тараканов: Человек и Фоносфера. Воспоминания. Статьи / ред.сост. Е. М. Тараканова; Государственный институт искусствознания Министерства культуры Российской Федерации, Российская академия наук. М. СПб.: Алетейя, 2003. С. 243-251.
- 23) Цзо Чжэньгуань. О музыкально-теоретической системе «люй» в китайской музыке // Музыка народов Азии и Африки. Вып. 5. М., 1987. С. 257 – 272.
- 24) Юнусова В.Н. Внеевропейские музыкальные культуры в XX веке// Голос Человеческий. К столетию со Дня рождения Валентины Джозефовны Конен (1909-1991). Воспоминания. Письма. Статьи. М., 2011. С.222-233.
- 25) Юнусова В.Н. Изучение китайской музыки в России: К проблеме становления отечественной музыкальной синологии// Сборник 44-я научная конференция "Общество и государство Китая". Том 44 латин., часть 2 // Ред. колл.: А.И. Кобзев и др. М.: ФГБУН ИВ РАН, 2014, (учёные записки ИВ РАН, Отдел Китая, Вып. 15) С. 780-788.
- 26) Юнусова В.Н. Традиционная музыкальная культура народов Востока как зеркало мира: ещё раз к постановке проблемы//Наука без границ. Сборник статей к 15-летию журнала «Musiqi dünyasi». М.: Композитор, 2015. С.348-361.

- 27) Юнусова В. Н. О национальной природе музыкального авангарда Азии // Памяти Романа Ильича Грубера. В мире истории музыки. Статьи. Исследования. Переписка. Вып. 2 / ред.-сост. В. Н. Юнусова. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2011. С. 195-216.
- 28) Юнусова В.Н. Тан Дун: в мире звучащих стихий// Музыкальноисполнительское искусство и научное знание. Параллели и взаимодействия. Сборник статей по материалам международной научной конференции 5-11 апреля 2010 года. М.: Книга по требованию. 2012. С.50-55.
- 29) Юнусова В.Н. Концепция звука и национальные музыкальные инструменты в музыкальном авангарде Азии //Исполнительское искусство и музыковедение: параллели и взаимодействия. Сборник статей по материалам Международной научной конференции 6-9 апреля 2009 года / ред.-сост. канд. иск. Г.Р. Консон. ГКА им. Маймонида. М.: Человек, 2010. С. 199-209.
- 30) China // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: Edited by Stanley Sadie in 20 volumes. Second Edition. – Macmillan Publishers Ltd., 2001. – Vol. 5. P. 631 – 695.
- 31) Tan Dun. Water concerto for water percussion and orchestra. Full score. New York: G. Schirmer, Inc, 1999.
- 32) Tan Dun. Water concerto for water percussion and orchestra. DVD. A Parnassus Production Presentation. 2008. Parnassus Production. Inc. OA1014 D.
- 33) Китайская классическая поэзия [Электронный ресурс]. Перевод А. Гитовича. ://lib.ru/РОЕCHIN/china\_classic.txt. Дата обращения: 15.01.2020.
- 34) Кобзев А. И. У-син. [Электронный ресурс]. :// www . synologia . ru / a /У\_син . Дата обращения: 15.01.2020.
- 35) Тан Дун. Большая российская энциклопедия. [Электронный ресурс]. :// bigenc . ru / music / text /4181702 . Дата обращения: 15.01.2020.
- 36) Frank Kouwenhoven. Tan Dun: Biography in Depth //Tandunonline.com . Дата обращения: 15.01.2020.