

МРНТИ 18.41.07

**К. Абрамова<sup>1</sup>**<sup>1</sup>Казахская национальная консерватория им. Курмангазы  
(Алматы, Казахстан)**ВОСТОЧНО-ЗАПАДНЫЙ СИМВОЛИЗМ В «ВОДНЫХ СТРАСТЯХ ПО МАТФЕЮ»  
ТАН ДУНА****Аннотация**

Статья посвящена методу музыкального претворения религиозной символики Запада и Востока в творчестве Тан Дуна на примере «Водных Страстей по Матфею». Музыка Тан Дуна своеобразно преломляет идеи трёх основных философских школ Китая – конфуцианства, даосизма и буддизма. В композиции в жанре пассионов «Водные страсти по Матфею» восточная философия органично соединяется с христианской. В анализе музыкальной формы и средств художественной выразительности этого произведения применена семиотическая концепция Ч. Пирса – В. Н. Холоповой. В «Страстях» выделены иконические знаки (эмоциональная выразительность художественных средств, моделирование психических процессов), знаки-индексы (использование воды в перкуссии, манера изображаемых персонажей – образ Сатаны у сопрано, образ Иисуса у баса), знаки-символы (тема крещения, тема чаши, тема предательства). Вода выступает символом возрождения. В экспонировании образов важную роль играют интонационная символичность и формульность. Символизм выступает как главный фактор, объединяющий образы западного христианства и музыку, основанную главным образом на восточных музыкально-культурных традициях (театр Цзинцзюй, горловое пение, скрипка *эрху* и др.). В этом отношении Тан Дун выступает как типичный представитель внеевропейского музыкального авангарда.

**Ключевые слова:** Тан Дун, азиатский музыкальный авангард, Водные страсти по Матфею, музыкальная семиотика, символизм в музыке.

По меткому выражению Г. В. Григорьевой XX век стал эпохой стилей [1, с. 5], когда свой неповторимый стиль создавали все величайшие композиторы: И. Стравинский, А. Шенберг, О. Мессиян, Дж. Кейдж, К. Штокхаузен и другие. В один ряд с ними в последние десятилетия стал китайский композитор Тан Дун – один из самых ярких авангардистов современности. Он открыл новые формы диалога академического искусства с традицией, органично синтезировал идеи западного авангарда и многовековое наследие китайской культуры. *Цель статьи:* выявить метод музыкального претворения религиозной символики Запада и Востока в творчестве Тан Дуна на примере «Водных Страстей по Матфею».

Музыка Тан Дуна своеобразно преломляет идеи трёх основных философских школ Китая – конфуцианства, даосизма и буддизма. Специфика их состоит в «*тяньжэньхэ*» [2, с. 142] (органическом единстве природы, человека и общества). В композиции в жанре пассионов «Водные страсти по Матфею» восточная философия органично соединяется с христианской. Отчасти продолжая традиции американской музыки, композитор использовал текст на английском языке, «*воплощая ритуал на основе звуков воды, приближаясь к американской христианской свободно-протестантской обрядности и одновременно затрагивая водное священнодействие, которое показательно для буддистской традиции*» [3, с. 172].

В конце XX и начале XXI века произошло переосмысление жанра страстей с позиций представителей разных мировоззрений и культур. Показателен в отношении трансформации пассионов проект Страсти-2000, созданный по инициативе Гельмута Риллинга – руководителя Международной Баховской Академии в Штутгарте. В рамках проекта четырём композиторам было предложено написать пассионы по одному из

Евангелий. Т. Дуну выпало создать «Водные Страсти по Матфею» на английском языке (Китай-США), О. Голихову – «Страсти по Марку» на испанском (Аргентина), В. Риму – «Страсти Господни» («Deus Passus») на немецком, С. Губайдулиной «Страсти по Иоанну» на русском языке. Авторы предлагают свой взгляд на евангельский сюжет, преломлённый через мировоззрение других религий, таких как буддизм, иудаизм, католичество и православие. Они не просто переводят текст, а практически переносят идею пассиона в другую музыкально-культурную традицию [4, с. 5].

В «Водных Страстях по Матфею» Тан Дун уделяет особое внимание созерцательно-повествовательной стороне описываемых событий, которая является общим свойством мистических направлений христианства и буддизма. В отличие от баховских Страстей, сюжет произведения раскрывает не столько страдание и распятие Христа, сколько крещение и перерождение – один из элементов буддизма. Это ключевой смысл сочинения, который выражается через образ Воды. Во всех религиях вода символизирует чистоту, очищение грехов, возрождение человека к новой жизни, созерцание и плодородие. Вода как органический элемент по выражению В. Юнусовой «в сочетании с инструментами симфонического оркестра создаёт единое звуковое пространство, символизируя не столько Восток и Запад, как это принято толковать в западном музыкознании, сколько единый звуковой космос» [5, с. 202], постигаемый в медитации. Именно в этом видении прослеживается одна из основ буддизма: гармония человека и природы.

В одном из своих интервью Тан Дун сказал: «Вода – элемент, который вы не можете ограничить. Вы можете ограничить территорию, сказав: здесь Китай, а здесь – Россия, но у воды нет таких границ. Я хочу представить на суд людей музыку, которую можно слушать созерцанием и смотреть, слушая. Я надеюсь, что кто-то через мою музыку откроет вновь некоторые знакомые вещи. Вещи вокруг нас, которые мы в повседневности не замечаем» [6]. Помимо воды, в «Страсти» введены также звуки других «стихий»: камня, металла. Как в китайской, так и в античной европейской философии они осознавались в качестве первоэлементов мира. В музыкальном использовании воды Тан Дуном прослеживается влияние японского композитора и педагога Тору Такэмицу. А. Снежкова пишет об отражении в его сочинениях религиозно-философской идеи скоротечности бытия и символизации воды [7].

Для того, чтобы выявить глубинный символизм «Водных Страстей» Тан Дуна, обратимся к музыке. Композиция произведения включает две части, каждая из которых, в свою очередь, состоит из отдельных программных номеров. В первую часть входят «Крещение», «Искушение», «Тайная вечеря», «В Гефсиманском саду». Во вторую – «Песня камня», «Дайте нам Варавву», «Смерть и Землетрясение», «Вода и Воскресение».

При анализе музыкальной формы и средств художественной выразительности «Водных страстей по Матфею» в их символическом аспекте можно использовать семиотическую концепцию В. Н. Холоповой, которая, опираясь на классификацию Ч. Пирса, делит музыкальные знаки на а) иконические, б) знаки-индексы, в) знаки-символы. Все они значительно дополняют текстовую программу номеров, создавая комплекс средств интромузыкальной программности.

- К *иконическим знакам* относится эмоциональная выразительность художественных средств, моделирование психических процессов.
- К *знакам-индексам* – выразительные средства, передающие зримую предметность окружающего мира. Например, использование воды в концепции самого произведения, поведение на сцене перкуссионистов в четвертом номере «В Гефсиманском саду», манера изображаемых персонажей как образ Сатаны у сопрано, или образ Иисуса у баса.
- К *знакам-символам* относятся знаки, воплощающие конкретные художественные идеи в силу длительной традиции или договорённости. Они включают понятийно-музыкальные и понятийно-словесные знаки [8, с. 160].

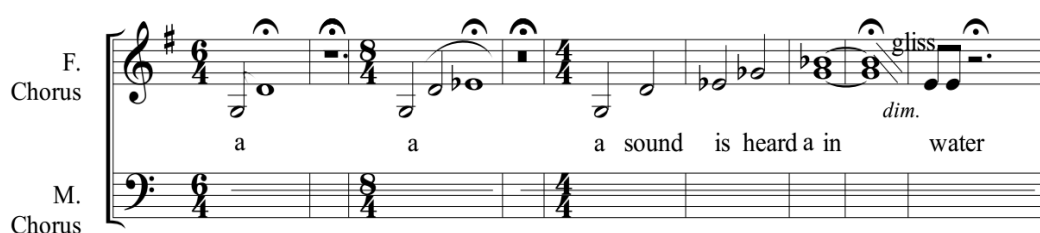
Особую значимость в произведении «Водные страсти по Матфею» имеют именно знаки-символы, где проблематика человека и мира, субъекта и объекта, сознания и бытия, обращена к символам христианства, буддизма и конфуцианства. С помощью них Тан Дун передает информацию сакрального характера. Его знаки-символы задействуют механизмы восприятия слушателя с эмоциональной и рациональной стороны. Символизм проявляется в темах, в структуре, в фоновых, в ладах, в тембре, в звукоизвлечении.

На протяжении всего произведения композитор выделяет три основные **темы-символы**: это тема крещения-воскрешения<sup>1</sup>, которая построена на интонациях темы креста (Пример 1); тема чаши на интонациях чистой квинты и малой терции (Пример 2); тема предательства, в основу которой входит тритон. В зависимости от содержания текста они трансформируются.

**Пример 1. Тема крещения-воскрешения. I номер, «Крещение», реприза.**



**Пример 2. Тема Чаши. I номер, «Крещение», первая часть**



К примеру, тема крещения по композиционному замыслу, обозначенному автором, имеет восходящий тональный план (звучит сначала от *g*, затем от *a*), а в пятом номере «Песнь камня» она проходит в соло Иуды и Петра в изменённом виде с интонациями *lamento* (*g-as-d-es*), заменяющими большие секунды и сближающими её с барочным музыкальным символом креста.

Нередко композитор с целью усилить экспрессию, а также изобразить движение или покой, спад или напряжение в темах вводит такие музыкально-риторические фигуры, как *saltus* и *passus duriusculus*, *exclamatio*, *catabasis* и др.. Например, обращение Христа к Господу в седьмом номере «Дайте нам Варавву» построено на интонациях плача — нисходящих секундах.

Также Тан Дун использует символику И. С. Баха. Например, во вступлении к первому номеру звучит интонационный комплекс *g-a-d-e*, который у струнных инструментов зрительно показан в форме темы-символа креста, в средней части этого же номера у колоколов звучит тема *a-gis-b-a*, которая напоминает анаграмму ВАСН. Тан Дун применяет характерный для И. С. Баха приём противопоставления диеза и бекара, «как света и тени, символически передающий различие земного и небесного миров, суетно-быстротечного и вневременного вечного, что является показательным приёмом для эпохи барокко» [2, с. 141]. Например, в третьем фрагменте четвертого номера «В Гефсиманском

<sup>1</sup> Образ крещения в понимании Тан Дуна сливается с образом воскрешения подобно тому, как в христианском обряде крещение символизирует возрождение души к новой жизни во Христе.

саду» у баса соло “*The spirit is willing but the flesh is weak*” («Дух бодр, плоть же немощна» Мф. 26:41) противопоставляются звуки *cis-c* (Пример 3).

**Пример 3. Молитва Христа. IV номер, «В Гефсиманском саду», третий раздел.**

Процесс синтеза религиозно-идеологических систем и создания религиозного синкретизма христианства и буддизма осуществляется путём использования числовой символики в произведении, которая прослеживается в **структуре**: количество повторений тех или иных фраз, звуков. Особую значимость композитор придаёт тройке, семёрке и пятёрке. В христианстве тройка символизирует совершенство и является основой главного церковного догмата о Пресвятой троице; семёрка – число покоя после шести дней творения; пятёрка – символ грехопадения. Например: троекратное повторение темы крещения во вступлении к третьему номеру «Тайная вечеря», троекратное отречение Петра в пятом номере «Песнь камня», семикратное проведение темы крещения в первом номере «Крещение». Цифра пять используется в суммировании букв фразы «*it is I*» в третьем номере «Тайная вечеря», где композитор при помощи различных их комбинаций пытается передать чередование чувств вины, сомнения, тревоги, обмана у апостолов.

В китайской философии нечётные цифры, такие как три, пять, семь принадлежат к мужскому началу «Ян». Цифра три обозначает трёхмерное пространство как небо, землю и человека, цифра пять, как уже было сказано, – это пять элементов, пять состояний души, цифра семь – священное число, восхождение к высшему, обретение центра.

Символизм проявляется в использовании **фонем и фонемных рядов**. Применение той или иной фонемы связано с образностью и содержанием самого произведения. Например, во втором номере «Искушение» Тан Дун для создания образа дьявола в текстовом эпизоде особое значение придаёт окончанию первой строфы «*desert*» («пустыня»), где хор выделяет шипящую букву «s», и глухую «t». Фонемы усиливают смысловую нагрузку: создают образ песка, ползущего змея (один из символов Сатаны). В четвёртом номере фонемный ряд «*E li E li LaMaLa*» используется для создания медитативного акустического пространства. Пение на низком неопределённом звуке, монотонность звучания напоминает буддийскую мантру. Также Тан Дун употребляет и фонемную импровизацию в качестве дополнительной тембровой окраски. Например, во вступлении из пятого номера «Песня камня» бас поёт обертоновый вокализ на нотах *a-e*, где основная роль чередования гласных заключается в создании вертикальной плотности.

Восточная символика проявляется в **тембре, в звукоизвлечении, в ладу**. Тан Дун наполняет европейский жанр архетипами-символами Востока, с демонстративным цитированием подлинных звукообразов Востока. К примеру, использование **тембра** баса и сопрано с привлечением приёмов восточного горлового (обертонового) пения, а также исполнительской манеры традиции *Цзинцзюй* (так называемой Пекинской оперы). Исследователь Лю Бинцян отмечает, что напряжённое пение в стиле *Цзинцзюй* в высоком регистре способствует большей рельефности противопоставления характеров-идей [3, с. 172]. Стремление привнести в инструментальную составляющую музыки традиционную китайскую интонацию происходит путем изменения **звукоизвлечения** на скрипке и виолончели. Их *arco* и *pizzicato* соединяются с техникой струнных щипковых и струнных смычковых в восточном инструментарии [3, с. 172]. Относительная свобода импровизации и развития музыки в «Водных страстях по Матфею» соответствует

традициям китайской музыкальной практики, которые соотносятся с идеями ограниченной алеаторики. В некоторых частях формы Тан Дун даёт лишь основную интонационную идею и структуру композиции, предлагая скрипке и виолончели свободно импровизировать в пределах заданного алгоритма. *«Импровизация становится одним из методов, объединяющих коренную китайскую музыку с современной западной музыкой»* [9, с. 208]. Также скрипка и виолончель имеют символическую нагрузку в контексте самого произведения. Скрипка создаёт комплекс образов дьявола, предательства, искушения. Виолончель в основном соотносится с образом Христа.

В качестве значимого средства интродуктивной программности композитор задействует *лад*, который используется как символ места (Восток), а также как носитель конфуцианской символики. Показательно применение Тан Дуном гемидольных и пентатонических ладовых образований. Например, вопрос дьявола из второго номера «Искушение» строится на глиссандирующих, ползущих интонациях, а также на гемидольном ладу для создания образной характеристики пустыни, арабского востока, змея. Вступление из пятого номера «Песнь камня» строится на ангиметонной пентатонике (*a-h-d-e-g*). В основе построения звучат два трихорда ((*a1-h1-d2*) и (*d1-e1-g1*)), которые образуют регистровую транспозиционную симметрию [10]. С точки зрения ладовой системы Китая здесь представлены начальные отрезки двух ладов: это *a шан*-лад и *d юй*-лад, где *шан* символизирует металл, а *юй* – воду. С точки зрения системы Люй-люй композитор использует восьмой *люй* – *линь чжун* (по «Го юй» – четвёртый промежуточный тон). Связан этот *люй* с лесным колоколом, с образом дерева [11].

Таким образом, в «Водных Страстях по Матфею» Тан Дуна символика имеет исключительное значение. Главным символом выступает вода – символ возрождения. В экспонировании образов произведения важную роль играют интонационная символичность и формульность. Символизм выступает как главный фактор, объединяющий текст Евангелия и музыку.

Символизм «Страстей...» может быть трактован с позиций как Западной, так и Восточной философии, что отражает установку композитора на синкретизм. В этом отношении Тан Дун выступает как типичный представитель внеевропейского музыкального авангарда.

#### Список литературы

1. **Высоцкая, М.С.** Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: учебное пособие / М. С. Высоцкая, Г. В. Григорьева. — М.: Изд-во Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. — 439 с.
2. **Дай, Ю.** Отражение традиционной философии в современной музыке Китая / Ю. Дай // Наука и мир. — 2015. — №6 (22). — с.141-142.
3. **Лю, Б.** Веристский строй оперного творчества Тан Дуна / Б. Лю // Вісник НАКККиМ. — 2014. — №3. — С. 170-175.
4. **Михайлов, Дж. К.** К проблеме теории музыкально-культурной традиции // В кн.: Музыкальные традиции стран Азии и Африки / ред. трудов с.н. Москва: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, 1986. С. 3-20.
5. **Юнусова, В. Н.** О национальной природе музыкального авангарда Азии. Т. Вып. 2. // В кн.: Памяти Романа Ильича Грубера. В мире истории музыки : Статьи. Исследования. Переписка. Москва: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского., 2011. С. 195-216.
6. Tan Dun's Water passion // Фильм. — Campel B. 1, Andante.com, July 2002.
7. **Снежкова, Е. А.** О творчестве Такэмицу Тору в контексте японской композиторской школы второй половины XX века. — Ярославль: Принтхаус-Ярославль, 2012. — 301 с.
8. **Коженкова, А. С.** Знаковая природа музыки / А. С. Коженкова // Молодой ученый. — 2012. — №1. Т.2. — С. 159-162.
9. **Чжу, Ю.** Претворение национальных истоков в концерте «Карта» для виолончели, видео и оркестра Тан Дуна / Ю. Чжу // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. — 2015. — №42. — С. 198-210.

10. **Каракулов, Б.И.** Симметрия музыкальной системы (О мелодии) / Б. И. Каракулов. — Алматы.: Наука, 1989. — 168 с.
11. **Еремеев, В.Е.** Акустико-музыкальная теория / В. Е. Еремеев // Духовная культура Китая. / М. Л. Титаренко [и др.]; под ред. М.Л. Титаренко — М., Изд-во «Восточная литература», 2009. —Том. 5 — С. 199-217.

### *References (transliterated)*

1. **Vysockaâ, M.S.** Muzyka HH veka: ot avangarda k postmodernu: učebnoe posobie / M. S. Vysockaâ, G. V. Grigor'eva. — M.: Izd-vo Naučno-izdatel'skij centr «Moskovskaâ konservatoriâ», 2011. — 439 p.
2. **Daj, Ū.** Otrazhenie tradicionnoy filosofii v sovremennoy muzyke Kitaâ / Ū. Daj // Nauka i mir. — 2015. — №6 (22). — pp.141-142.
3. **Lû, B.** Veristskij stroj opernogo tvorčestva Tan Duna / B. Lû // Visnik NAKKKiM. — 2014. — №3. — pp.170-175.
4. **Mihajlov, Dž. K.** K probleme teorii muzykal'no-kul'turnoj tradicii // V kn.: Muzykal'nye tradicii stran Azii i Afriki / red. trudov s.n. Moskva: Moskovskaâ gosudarstvennaâ konservatoriâ imeni P.I. Čajkovskogo, 1986. pp. 3-20.
5. **Ūnusova, V. N.** O nacional'noj prirode muzykal'nogo avangarda Azii. T. Vyp. 2. // V kn.: Pamâti Romana Il'iča Grubera. V mire istorii muzyki : Stat'i. Issledovaniâ. Perepiska. Moskva: Moskovskaâ gosudarstvennaâ konservatoriâ im. P.I. Čajkovskogo., 2011. pp. 195-216.
6. Tan Dun's Water passion // Film. — Campel B. I, Andante.com, July 2002.
7. **Snežkova, E. A.** O tvorčestve Takëmicu Toru v kontekste âponskoj kompozitorskoj školy vtoroj poloviny XX veka. — Âroslavl': Prinhaus-Âroslavl', 2012. — 301 p.
8. **Koženkova, A. S.** Znakovaâ priroda muzyki / A. S. Koženkova // Molodoj učenij. — 2012. — №1. T.2. — pp. 159-162.
9. **Čžu, Ū.** Pretvorenje nacional'nyh istokov v koncerte «Karta» dlâ violončeli, video i orkestra Tan Duna / Ū. Čžu // Problemi vzaëmodii mistectva, pedagogiki ta teorii i praktiki osviti. — 2015. — №42. — pp. 198-210.
10. **Karakulov, B.I.** Simmetriâ muzykal'noj sistemy (O melodii) / B. I. Karakulov. — Almaty.: Nauka, 1989. — 168 p.
11. **Eremeev, V.E.** Akustiko-muzykal'naâ teoriâ / V. E. Eremeev // Duhovnaâ kul'tura Kitaâ. / M. L. Titarenko [i dr.]; pod red. M.L. Titarenko — M., Izd-vo «Vostočnaâ literatura», 2009. —Том. 5 — pp. 199-217.

*К. Абрамова*

### ТАН ДУННЫҢ «МАТФЕЙШЕ СУ ҚҰМАРЛЫҚ» ШЫҒАРМАСЫНДАҒЫ ШЫҒЫС-БАТЫСТЫҚ СИМВОЛИЗМ

#### *Түйін*

Мақала Тан Дун шығармашылығындағы «Матфейше құмарлық» мысалы арқылы Шығыс пен Батыстың діни символын музыкалық іске асыру әдісіне арналған. Тан Дун музыкасы өзіндік бейнесімен Қытайдың конфуций, даосизм, буддизм сияқты үш негізгі философиялық мектебін басқаша түсіндіреді. «Матфейше құмарлық» пассион жанрының композициясында батыстық философия христиандық философиямен тығыз байланысады. Бұл шығарманың музыкалық формасы мен айқын көркемдік құралдарына талдау жасауда Ч.Пирс пен В.Н.Холопованың семиотикалық тұжырымдамасы қолданыс тапты. «Құмарлықта» икондық таңбалар (көркемдік құралдардың эмоцияналдық айқындылығы, психикалық үрдістерді модельдеу), индекстік таңбалар (тықылдатуа суды қолдану, бейнеленген кейіпкерлердің мәнерлері – сопранодағы Шайтан бейнесі, бастағы Иус бейнесі), симфолдық таңбалар (шоқыну тақырыбы, тостаған тақырыбы, сатқындық тақырыбы) бөлінді. Су өркендеу символы ретінде көрініс табады. Бейнелерді экспонаттауда интонациялық символдық пен формулалық маңызды роль атқарады. Символизм батыстық музыкалық мәдени дәстүрдегі (Цзинцзюй театры, көмеймен ән салу, эрху скрипкасы және т.б.) басты бейненің негізін қалаған батыстық христиандық пен музыканы біріктіруші бейне ретінде басты факторға айналады. Осыған байланысты Тан Дун еуропалық емес музыкалық авангардтың типтік өкілі ретінде көрініс табады.

**Тірек сөздер:** Тан Дун, азиялық музыкалық авангард, Матфейше су құмарлық, музыкалық семиотика, музыкадағы символизм.

*K. Abramova*

## **EASTERN-WESTERN SYMBOLISM IN TAN DUN'S WATER PASSION**

### **Abstract**

The article is devoted to the method of musical realization of western and eastern religious symbols in the works of Tan Dun on the example of Water Passion after St. Matthew. The music of Tan Dun peculiarly refracts the ideas of China's three main philosophical schools – Confucianism, Taoism and Buddhism. In the composition of “Water passions after St. Matthew” Eastern philosophy is organically combined with the Christian philosophy. In the analysis of the musical form and means of artistic expressiveness of this work the semiotic concept of Ch. Pierce – V. N. Kholopova was applied. Iconic signs (emotional expressiveness of artistic means, modeling of mental processes), index signs (the use of water in percussion, the manner of the depicted characters – the image of Satan in the soprano, the image of Jesus in bass), signs-symbols (the theme of baptism, the theme Bowl, the theme of betrayal) may be found in the music of Water Passion. Water is a symbol of rebirth. In the exposure of images an important role is played by intonation symbolism and formality. Symbolism acts as the main factor uniting the images of Western Christianity and music, based mainly on the oriental musical and cultural traditions (the Traditional Chinese opera, throat singing, *erhu* violin, etc.). In this respect, Tan Dun acts as a typical representative of the non-European musical avant-garde.

**Keywords:** Tan Dun, Asian musical avant-garde, Water Passion after St. Matthew, musical semiotics, symbolism in music.

### **Сведения об авторе:**

**Абрамова Кристина Анатольевна** – бакалавр музыковедения, выпускник Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. Научный руководитель – магистр искусствоведения, старший преподаватель В. Е. Недлина.

### **Автор туралы мәлімет:**

**Абрамова Кристина Анатольевна** – музыкатану бакалавры, Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық Консерваториясының түлегі. Ғылыми жетекшісі – өнертану магистры, аға оқытушы В. Е. Недлина.

### **Information about the author:**

**Kristina Abramova** – Bachelor of Musicology, a graduate of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory. Supervisor – Master of Arts, senior lecturer V. Nedlina.