

София Юрьевна Петрунина

sofi.petrunina@yandex.ru

Аспирантка Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Sofia Y. Petrunina

sofi.petrunina@yandex.ru

Postgraduate student of the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory

Тань Дунь и Джон Кейдж: творческие параллели

Аннотация

В статье прослеживается влияние Дж. Кейджа на эстетико-философские взгляды и творчество современного китайского композитора Тань Дуня. Связь с восточной философией, прежде всего чань- или дзен-буддизмом отразилась у обоих композиторов в идеях единства звукового мира и звучащей тишины, в музыке шумов, индетерминизме и связанной с ним алеаторике. Несмотря на изначально отличающиеся взгляды и подходы, Кейдж и Тань Дунь с разных сторон приходят к близким идеям в своем творчестве.

Ключевые слова

Тань Дунь, Джон Кейдж, чань-буддизм, экспериментальная музыка, алеаторика, органическая музыка, тишина

Tan Dun and John Cage: creative parallels

Abstract

The article traces the influence of J. Cage on the aesthetic and philosophical views and works of the contemporary Chinese composer Tan Dun. The connection with Eastern philosophy, primarily Chan or Zen Buddhism, is reflected in the ideas of the unity of the sound world and sounding silence, noise music, indeterminism, and related aleatory music. Despite the inherently different views and approaches, Cage and Tan Dun come at similar ideas from different angles in their work.

Keywords

Tan Dun, John Cage, chan-buddhism, experimental music, aleatoric music, organic music, silence

В творческой судьбе китайского композитора Тань Дуня (р. 1957) особое место занимает фигура Джона Кейджа (1912–1992). Для китайского композитора, приехавшего в 1986 году в Нью-Йорк по приглашению Чжоу Вэнь Чжуна¹, Кейдж стал наставником и близким другом. Его философские изыскания и творческие эксперименты [2] во многом были созвучны взглядам Тань Дуня и повлияли на становление его стиля и осмысление собственной национальной культуры.

В 1993 году Тань Дунь посвятил Кейджу небольшую пьесу «CAGE» для препарированного фортепиано, целиком выстроенную на монограмме, состоящей из букв его фамилии «с-а-г-е». Позднее Кейджу был посвящен «Концерт для фортепиано пиццикато и 10 инструментов» (1995); в 2012 году в честь столетия со дня рождения была опубликована статья Тань Дуня об американском композиторе [9]. В различных интервью Тань Дунь высказывался о том, что именно Кейдж научил его обращать внимание на разнообразные окружающие звуки²; также в творчестве старшего коллеги Тань Дуню импонировала роль философии. Как он отмечал в одном из интервью, у Кейджа «каждое слово — это нота, и каждая нота — философия» [8]. Интерес к восточной философии во многом способствовал их сближению.



Иллюстрация 1. Тань Дунь и Джон Кейдж, студия Кейджа, 12 июня 1992 г. Фотограф Э. Калвер (Andrew Culver)³.

¹ Чжоу Вэнь Чжун (1923–2019) был его педагогом по композиции в Колумбийском университете.

² «Всегда уделяй внимание окружающим тебя звукам, которые ты никогда не слышал». Тань Дунь. [интервью]. 2010. https://youtu.be/ME_u4XNjtM (дата обращения 22.03.2024).

³ Фото из открытых источников: Beijing ribao. URL: <https://bj.bjd.com.cn/bjrbbeijinghao/contentShare/6079619ae4b0ae1bb0032577/AP62a5e26be4b01c9fa7b18ce8.html> (дата обращения 22.03.2024).

Ранее в различных работах освещались параллели между творчеством и философией двух композиторов, в качестве общего знаменателя выделялись перформативность [4], концепция звучащей тишины [7, 10]; философия постмодернизма [11]. В настоящей статье предпринимается попытка подробно проанализировать влияние Кейджа на Тань Дуня, выделить в их наследии общие черты. Прежде всего к ним относятся: значимая роль восточной философии, музыка шумов и тишины, индетерминизм, алеаторика и особенности нотации.

Восточная философия

На формирование стиля Тань Дуня, его подход к творческому процессу, отношение к звуку и природе искусства оказали существенное влияние даосизм, чань-буддизм (в японском варианте — дзен-буддизм) и шаманизм. В значительной мере их воздействию на эстетико-философские взгляды композитора способствовали юношеские впечатления (наблюдения за сельским бытом, сохранившимися обрядами и т. д.), работа в оркестре Пекинской оперы. Опираясь на даосское учение, Тань Дунь развивает в своих сочинениях идею единства мироздания, что выражается в соединении элементов стилей разных эпох, композиторов и культур, музыкальных и немusикальных звуков.

Эксперименты Кейджа во многом были обусловлены его интересом к Востоку, главным образом к Японии. Оставаясь американским композитором, Кейдж существенно обогатил свой стиль, техники композиции благодаря отдельным идеям, почерпнутым из восточной философии [1, 169]. Опираясь на философию дзен-буддизма, характерную для нее эстетику несовершенства и идею непостоянства, изменчивости бытия, Кейдж выводит для себя индетерминистский подход к композиции [3, 95]. Философия дзен-буддизма в искусстве исходит из того, что «сосредоточение на духе ведет к пренебрежению формой» [5, 23]. Кейдж же опускает буддийский акцент на духе и стремится к отображению в своем творчестве некоего звукового и визуального хаоса, каковым нам обычно представляются бесформенная, неупорядоченная звуковая ткань окружающего мира.

Идея единства мира также прослеживается у Кейджа, отчасти ее выражение принесло композитору статус родоначальника экспериментальной школы в американской музыке. Его новации основываются на особом отношении к звуку, природе музыкального искусства. По мнению композитора, не нужно проводить черту между музыкой и окружающим человека звучащим миром, исходя из этого Кейджем разрабатывается концепция единства звучащего мира. Новая, экспериментальная музыка⁴ оперирует любыми существующими звуками. Композитор, с одной стороны, продолжает исследования своих предшественников в области тембров, вводя в свои сочинения новый инструментарий (в том числе шумовые инструменты) и препарирова традиционный. С другой стороны, он стремится вывести на сцену звучание окружающей жизни. Кейдж добивается этого благодаря мультимедиа, а также искусственно конструирует соответствующую звуковую среду, имитирует ее при помощи бытовых предметов и музыкальных инструментов.

⁴ Термином «экспериментальная музыка» пользуется в т. ч. сам Кейдж [6, 7].

Музыка шумов

Для нового звукового искусства, далекого от классической музыкальной традиции, Кейдж выдвигает понятие «организация звука» [6, 3], которое, по его мнению, могло бы заменить «музыку». Источниками звуков, организуемых в партитурах Кейджа наряду с привычными (зачастую препарированными) музыкальными инструментами, выступают: природные объекты: вода, кубики льда, морские раковины, цветы (морские раковины и вода в пьесе «Фьорды» — «Inlets», 1977); предметы обихода: бумага, бутылки и стаканы, консервные банки (бумага в пьесе «Но как насчет шума сминаемой бумаги...» / «But how about the noise of crumpling paper...», 1986); электрические приборы: стиральная машина, скороварка, миксер, магнитофон, радио (скороварка в «Водной прогулке» / «Water walk», 1959); детские игрушки (резиновая утка, свисток в «Водной прогулке»).

По приведенному перечню лишь некоторых используемых композитором предметов уже можно судить об их многообразии в творчестве Кейджа. В отличие от последнего, Тань Дунь обращается к значительно более узкой сфере, ограничиваясь в основном⁵ четырьмя видами «органических» материалов, к которым относятся вода, бумага, керамика и камни. Тань Дунь, очевидно, стремится к простоте вводимых в его партитуры предметов: предпочтение отдается однотонным неброским цветам, природным объектам или несложным рукотворным предметам.

В опере «Пионовая беседка» («Peony pavillion», 1998) Тань Дунь предпринимает попытку включения в партитуру предварительно записанных органических звуков, таких, как волны, ветер, имитация грома с помощью бумажных пружинных барабанов. Однако в дальнейшем композитор возвращается к использованию живого звучания, в то время как Кейдж часто оперирует записанными звуковыми дорожками, радио и вообще звуками различных приборов.

Ряд предметов, использующихся в сочинениях обоих композиторов, совпадает: бутылки, стаканы, вода, бумага, погружаемый в воду китайский гонг. Приведем примеры использования этих инструментов в работах Кейджа:

водный гонг (китайский гонг, погружаемый в воду)	«Water walk» (1957)
бумага	«But what about the noise...» (1985)
вода	«Water walk», «Inlets» (1977)
бутылки, стаканы	«Water walk»

Таблица 1. Примеры предметов, используемых Кейджем в партитуре сочинений.

На примере общих для творческих экспериментов двух композиторов предметов ярко прослеживается различие в их подходах. Тань Дунь пытается приблизить предметы к

⁵Одним из исключений является использование колесных дисков автомобиля.

музыкальным инструментам, например, он создает водный барабан из стаканов (исполнитель похлопывает стаканами по воде, налитой в большую чашу). Аналогично китайский композитор работает с другими предметами из этих материалов (Кейдж их не использует), указывая их в партитурах в качестве музыкальных инструментов: барабаны из салатных мисок, барабаны из бумажных коробок, керамическая труба (horn). Кейдж же подчеркивает бытовое значение включаемых в произведения предметов: так, исполнитель в «Водной прогулке» должен налить в стакан ликер, насыпать кубики льда.

Индетерминизм и алеаторика

Шумы и привычные ударные инструменты, используемые Тань Дунем, становятся главным поводом для обращения к алеаторике и импровизационности, предоставляя исполнителям свободу в области разных параметров. Так, во фрагменте «Элегия: снег в июне» (1991) звуковысотность и ритм указаны приблизительно, с ремаркой «свободно импровизировать на всех инструментах» (Пример 1).

The image shows a musical score for five parts: Violin (Vc.), Roto-toms, Timp., Mar., and Tom-toms. The score is for measures 14-17. It features complex rhythmic patterns, dynamic markings (ff, mf, p, f, fff), and instructions for improvisation on all instruments. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Пример 1. Тань Дунь. «Элегия: снег в июне» (тт. 14–17).

Нетрадиционные источники звука в творчестве Тань Дуня также играют важную роль в создании отчетливо воспринимаемой на слух и визуально структуры. Так, звучание определенных органических инструментов может образовывать арки между частями⁶, становиться лейттемами персонажей. В крупных сочинениях группы органической перкуссии могут распределяться между частями или действиями, образуя таким образом последовательность символов; ярким примером такого распределения может послужить опера «Чай: зеркало души» («Tea: the mirror of soul», 2002).

⁶ Примеры арок между крайними частями: вوترфон в «Водном концерте», капли воды в «Опере духа».

В сочинениях Кейджа перед зрителем разворачивается намеренно создаваемый хаос, во многом связанный с широким применением алеаторики. В пьесе «Музыка гостиной» («Living room music», 1940) полностью выписан ритм, тогда как в качестве инструментов исполнителям предлагается выбрать любые предметы в помещении, в котором они находятся. Темп здесь также полностью определяется исполнителями (Пример 2).

Второй путь достижения хаоса связан со стабильной составляющей произведения, не отданной на откуп исполнителю. Композитор заранее выстраивает произведение, кажущееся лишенным какой-либо четкой структуры. Звуковая ткань сочинения организуется таким образом, что без специального анализа слушатель не способен обнаружить закономерности из-за их повышенной сложности. В ранних сочинениях Кейдж продумывает эти закономерности самостоятельно, однако впоследствии он переходит к использованию в этих целях гадательной книги «И-Цзин» (кит. «易经» / «Книга перемен»), с ее помощью определяя различные параметры алеаторической композиции, такие, как динамику, длительности, темп и др.

The image shows a musical score for four players, labeled Player #1 through Player #4. The music is written in 4/4 time. Each player's part consists of a series of rhythmic notes, often with accents. Dynamics markings include *mf*, *p*, *f*, *cresc.*, *poco*, and *a*. There are also markings for *f dim.* and *p*. A fermata is placed over a measure in Player #1. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Пример 2. Джон Кейдж. Пьеса «Музыка гостиной» (тт. 1–4).

В качестве примера приведем пьесу «Водная прогулка» («Water walk», 1959) для телевизионного исполнителя соло. Необходимый реквизит и музыкальные инструменты (или бытовые предметы) в этом произведении Кейдж объединяет в общий перечень. Палитра «Водной прогулки» включает в себя заводные и резиновые детские игрушки, ванну, вазу с цветами, радио, скороварку, электрические плитку и миксер, печатную машинку и т. п. — предметы, которые, вероятно, окружали в повседневной жизни людей, наблюдавших за исполнением «Водной прогулки» по телевизору в 1959–1960 гг.

Кейдж создает на сцене хаос, в котором содержится «скрытое многоголосие», своего рода пародия на многозадачность, параллельное выполнение различных дел по дому: уход за цветами, готовку и т. д. Последовательность таких действий, как наполнение стакана кубиками льда, жидкостью и прием жидкости, предстает в расчлененном виде. Кейдж работает с препарированными звуками и инструментами, живые звучания окружающего мира, искусственно организованные рукой американского композитора, приобретают механистичность.

В творчестве Тань Дуня формируется несколько иной подход, согласно дзен-буддистскому принципу «следования духу того, что рисуешь» [5, 34]. Композитор перенял от Кейджа представление о том, что сама жизнь и есть музыка. Но, если для Кейджа это представление означает оформление повседневных звуков в музыкальное произведение, использование их в качестве его материала, то для Тань Дуня — звучание в сочинении различных голосов жизни (духов, предметов), самостоятельно говорящих за себя. Звучание

бытовых предметов в шаманских ритуалах в сельской местности окружало композитора еще в детские годы.

Новое звучание: тишина

Тань Дунь и Кейдж почерпнули из восточной философии концепцию, связанную с категорией пустоты. В своем музыкальном творчестве и литературном наследии Кейдж отстаивает идею возможности использования любых шумов в музыке. Новое звучание окружающего мира, занимающее столь важное место в философии и творческом наследии Кейджа, представляет собой шум, который получает развитие в двух основных направлениях: 1) шум как новый звук, и 2) шум как тишина. Образец первого был представлен ранее в анализе «Водной прогулки». Сам Кейдж говорил о том, что его сочинения состоят из «нотированных и ненотированных звуков», т. е. звучания и тишины [6, 8].

В отношении пустоты, представленной в искусстве в виде тишины, необходимо заметить, что она может фигурировать в виде различных пустых множеств⁷: как отсутствие речи, музыкальных звуков, звуковых (музыкальных) событий, шумов, любых звуков вообще. Проявлением тишины как отсутствия речи и музыки выступает минута молчания; примером отсутствия музыкальных звуков могут послужить обыкновенные паузы между нотами, отсутствие музыкальных событий можно наблюдать в произведениях Кейджа «4'33"» и «0'00"». Музыка и, шире, любое искусство как объект человеческой деятельности неотделимо от воспринимающего его субъекта. Во многом искусство является искусством благодаря тому, что его творец, а вслед за ним и зритель или слушатель воспринимают его как таковое. Перед публикой же, собравшейся на концерте в 1952 году, чтобы услышать новое произведение Кейджа «4'33"», было представлено пустое множество, несостоявшееся (вопреки ожиданиям публики) музыкальное событие⁸.

Любая тишина условна, и едва ли возможно добиться абсолютной тишины в концертном зале. Кейдж предлагает определение тишины как некоего «фонового шума» («ambient noise» [6, 80]): к нему могут относиться и шумы, производимые публикой, например, шепот, чихание, свист и т. д., и звуки, возникающие при перемещении по сцене музыкальных инструментов. Грань, порой очень тонкая, между шумовой музыкой и тишиной в таком понимании проводится с помощью управления направленностью восприятия. Так, в пьесе «0'00"» ожидание музыки ощущается как тишина; тихое встряхивание бумаги в пьесе «Но как насчет шума сминаемой бумаги...» становится музыкальным событием, бумага в руках музыкантов позиционируется как музыкальный инструмент⁹.

⁷ Анализируя категорию пустоты, позволим себе обратиться к математической проблеме пустых множеств. Пустым принято называть множество, состоящее из 0 элементов. Исходя из данного определения очевидно, что существует единственное пустое множество. Допустим, это действительно верно в том случае, когда мы имеем дело с абстрактными числами, однако в физическом мире число неразрывно связано с исчисляемым объектом и не представляется возможным производить операции по складыванию, умножению и т. д. объектов разных категорий. Такие же взаимосвязи можно обнаружить и между нулем и различными вещами. Если один стол и один стул представляют собой разные, не суммируемые друг с другом единицы, можно ли сложить 0 столов и 0 стульев? По крайней мере в быту мы можем говорить о разных пустых множествах как об отсутствии определенных предметов.

⁸ Напоминает несостоявшуюся поездку в Новую Зеландию, которую Кейдж описывает в своей книге «Silence. Lectures and writings» [6, 6].

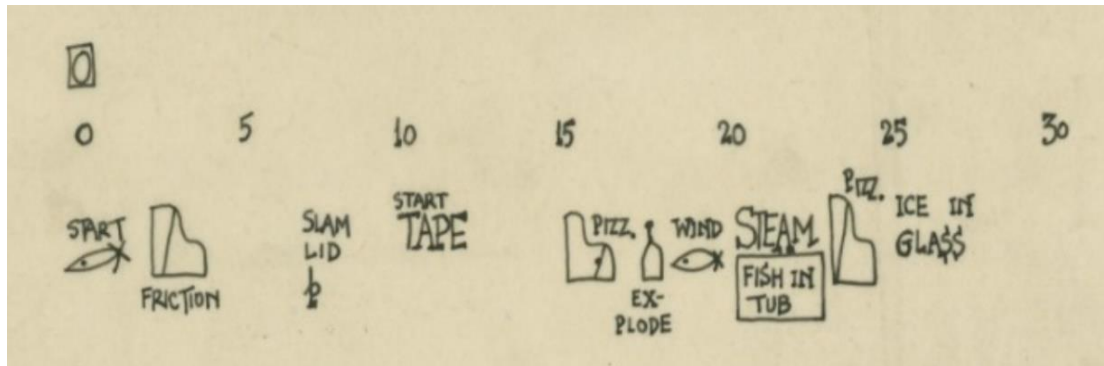
⁹ Аналогичные примеры можно увидеть в русском музыкальном фольклоре, где свадебные и похоронные плачи и причитания становятся своего рода ритуальным молчанием.

В произведениях Тань Дуня таким фоновым шумом, тишиной может выступать дыхание исполнителей. При этом тишина (как разновидность шума) для Тань Дуня может обладать определенной громкостью и продолжительностью. В конце второй части «Оперы духа» («Ghost opera», 1994) дирижер управляет тишиной, включающей в себя затухающее дыхание музыкантов, причем в партиях молчащих исполнителей также детально выписаны чередования динамических оттенков (Пример 3).

Для Кейджа общим знаменателем для звука и тишины становится временной параметр. В действительности было бы правомерно заявить, что тишина в кейджевском понимании обладает всеми четырьмя параметрами, как и звук (частота, амплитуда, тембр, длительность). Однако время является единственным из них, который контролирует композитор, как при работе с фоновым шумом, так и при работе с шумовой музыкой. Такой подход отразился в нотации ряда партитур, где вместо нот можно увидеть графические символы, определяющие последовательность звучания инструментов и их соотношенность с временной шкалой (Пример 4).



Пример 3. Тань Дунь. «Опера духа», конец II ч. (тт. 182–192).



Пример 4. Джон Кейдж. «Водная прогулка» (0"–30", ц. 0).

Нотация

Кейдж управляет временем, продолжительностью сегментов, исполняемых на конкретном инструменте, указывая его в партитурах в минутах или секундах, а также опираясь на графическую передачу времени таким образом, что отрезки определенной длины или страницы в его партитурах имеют фиксированную длительность. Иногда такая запись становится приблизительной, даже при указывании секунд над некоторыми отрезками; но в ряде случаев Кейдж требует особой точности во времени, предписывая использовать секундомер при исполнении сочинений («Water walk», «Child of tree»). Примерами подобного подхода в творчестве Тань Дуня могут послужить каденции из «Водного концерта», начало «Бумажного концерта», где единственным или наиболее точным из заданных параметров становится временной. Точная фиксация длительности звучания в виде минут и секунд необходима Тань Дуню для нотирования партий многих органических инструментов. К ним сам композитор причисляет некоторые предметы, используемые в качестве музыкальных инструментов (такие, как бумага, камни), различные этнические образцы (например, китайская окаринка *сюнь* 埙, африканский барабан *уду*) и современные (вотерфон), в т. ч. специально созданные для произведений Тань Дуня инструменты (керамические пластины *мун* и др.). Все эти инструменты, в той или иной степени органического происхождения, разделяются на четыре группы в соответствии с основным материалом вибрирующей части, в качестве которого выступают вода, бумага, керамика или камни.

Тань Дунь также иногда указывает над тактами в каденциях точную их продолжительность в секундах. Примечателен финал «Концерта земли», в конце которого он выписывает *accelerando* с точностью до секунд (Пример 5).



Пример 5. Тань Дунь. «Концерт земли», партия флейты пикколо (тт. 161–164, F–G).

Разнообразная графическая нотация, получившая широкое применение в записи сочинений Кейджа, связана с «новым слушанием» [6, 10] музыкального искусства, которое касается не только публики, но и исполнителей, читающих нотный текст. В этом отношении Тань Дунь занимает значительно более консервативную позицию, пытаясь приспособить линейную нотацию к записи партий органических инструментов. Они, как правило, не выделяются в партитуре среди обычных музыкальных инструментов, для которых порой также используются аналогичные графические символы. Сравним фрагменты скрипичной партии из одночастного «Скрипичного концерта: ритуала огня» (Пример 6) и партии ударных из «Реквиема по природе» (Пример 7).

Vn. Solo

vibrato from slow to fast then back to slow

no bowing, only left hand gliss. from slow to fast, then back to slow

gliss. 15"

sfp *f* *ppp* *fff* *ppp*

left hand gliss. express grief, exaggerate movement.

Пример 6. Тань Дунь. «Скрипичный концерт: ритуал огня» («Violin concerto: fire ritual», 2018). Партия солирующей скрипки (т. 9).

Perc. 1 Temple Block

Perc. 2 Stone

Perc. 3 旋转风管 Spinning Wind Tube

Perc. 4 B.D. *

p *fp* *p* *mp* *ppp* *p* *ppp*

gliss.

Water Strainer

Пример 7. Тань Дунь. «Реквием по природе» («Requiem for nature», 2022). Фрагмент партий ударных (ч. 1, тт. 59–69).

FACADE 1.

2 muted gongs

Curtain d=100

5 tin cans

Piano

Percussion

REPEAT TWICE!

REPEAT TWICE!

MUTED WITH L.H.

arose.

Пример 8. Кейдж. «Credo in us» (тт. 1–10).

Подобную нотацию бытовых предметов, используемых в качестве музыкальных инструментов, мы можем обнаружить в ранних работах Кейджа. В приведенном далее фрагменте «Credo in us» (1942) партии консервных банок и фонографа записаны на пятилинейном нотоносце с помощью нейтрального ключа (Пример 8).

Выбор способа фиксации нотного текста связан не только (и не столько) с инструментарием. Позднее Кейдж будет обращаться к графической нотации и в других вокальных и инструментальных партиях (например, в «Арии» для любого голоса, 1958). Между тем, стремление Тань Дуня к записи в привычной нотации также распространяется и на другие инструменты и вокальные партии. Так, в опере «Девять песен» («Nine songs», 1989) вокальные партии, имитирующие голоса участников шаманского ритуала, целиком записаны в пятилинейной нотации. Столь любимые Кейджем пиктограммы в графической нотной записи у Тань Дуня могут встречаться в схемах размещения музыкантов, составе исполнителей (см. «Концерт земли»). В «Пассакалья: секрет ветра и птиц» («Passacaglia: secret of wind and birds», 2015) вместо пиктограмм приводится фотография, на которой представлены используемые в произведении разные виды свистулек.

Заключение

Для обоих композиторов особое значение имеет визуальное восприятие. Тань Дунь уделяет большое внимание размещению исполнителей, внешнему облику инструментов, в частности, таким параметрам, как их цвет, форма, прозрачность. Нередко автор обращается к инструментальному театру, что тесно связано с «воскрешением» элементов архаических ритуалов. Композитор создает звуковое пространство, в котором слушатели также становятся исполнителями и участниками действия. Яркими примерами являются опера «Девять песен», пьеса «Круг для дирижера, четырех трио и слушателей» («Circle with four trios, conductor and audience», 1992).

Для Джона Кейджа по-своему важна роль визуального восприятия, записи и передачи произведений. Многие его сочинения, в которых фигурируют бытовые предметы, относятся к форме хэппенинга. Поиски Кейджа в этой области представляют собой «протест против традиционных форм исполнения и создания музыки» [4, 147–148]. Тань Дунь же, в отличие от Кейджа, встраивает свою «органическую музыку»¹⁰ в существующие музыкальные традиции.

Таким образом, можно обнаружить сходство в ряде идей и подходов Тань Дуня и Джона Кейджа: в тембровых поисках, связанных с концепцией единства звукового мира, роли восточной (китайской, японской) философии в творчестве. В частности, интерес к чань-буддизму проявился в обращении к буддийской идее невыразимости и эстетике несовершенства, вытекающей из принципа следования в искусстве духу изображаемого предмета. Однако Тань Дунь и Джон Кейдж приходят к сходным позициям разными путями. Кейдж в своих поисках противопоставляет новое звуковое искусство традиционному, ищет новые, необычные средства и формы выражения, обращаясь к идеям восточной философии, бытовым предметам, в т. ч. приборам. Тань Дунь же находит близкие идеи в китайской

¹⁰ Сам композитор с помощью этого термина обозначает отдельное жанровое направление в своем творчестве, отличительной чертой которого является использование инструментов, изготовленных из органических материалов, таких, как вода, камни и др.

культуре, поэтому для него звучащая тишина или использование воды и бумаги в музыкальных произведениях в определенной мере являются опорой на национальные традиции.

Литература

1. Манулкина О. Б. Джон Кейдж: паломничество в страну Востока // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, № 146, 2012. С. 168–174.
2. Переверзева М. В. Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика. М.: РУСАКИ, 2006. 333 с.
3. Переверзева М. В. Оstinato и приемы репетитивной техники в творчестве Джона Кейджа // Культура и искусство, № 9, 2017. С. 94–100.
4. Синельникова О. В. Перформативность и ритуал в «Оркестровом театре» Тань Дуня // Вестник КемГУКИ, № 59, 2022. С. 146–154.
5. Судзуки Д. Т. Дзен-буддизм в японской культуре / предисл., коммент. и пер. с англ. А. Долина. СПб.: Изд-во Триада: Гиперион, 2004. 268 с.
6. Cage J. Silence. Lectures and writings. Middletown: Wesleyan University Press, 1973. 276 p.
7. Dou Lianxiu. Dangdai yinyue yishu zhong de “chan” // Wenjiaoziliao, № 24, 2008. Di 51 – 53 ye.
8. Tan Dun. Tan dun shares an inspiring story about John Cage. [interview]. 2010. URL: https://youtu.be/ME_uy4XNjtM (дата обращения: 22.03.2024).
9. Tan Dun. Wusheng de zhenhan. Yu Yuehan Kaiji (John Cage) de zuihou yici duihua. PAR biao yan yishu, no. 239, 2012. URL: <https://par.npac-ntch.org/tw/article/doc/DCS4A7DVLG> (дата обращения: 22.03.2024).
10. Utz Ch. Neue Musik und Interkulturalität: von John Cage bis Tan Dun. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2002. 533 p.
11. Yu Qiang. Cong Yuehan Kaiqi de «4 fen 33 miao» he Tan Dun de «Guixi» kan houxiandaizhuyi yinyue zhexue // Beifangyinyue, № 20, 2017. Di 253 ye.

References

1. Manulkina, Olga B. 2012. “Dzhon Keydzh: palomnichestvo v stranu Vostoka [John Cage: Pilgrimage to the Land of the East].” *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena* [News of Herzen State Pedagogical University], no. 146, 168–74. (In Russian).
2. Pereverzeva, Marina V. 2006. *Dzhon Keydzh: zhizn', tvorchestvo, estetika* [John Cage: Life, Work, Aesthetics]. Moscow: RUSAKI. (In Russian).
3. Pereverzeva, Marina V. 2017. “Ostinato i priemy repetitivnoy tekhniki v tvorchestve Dzhona Keydza [Ostinato and Methods of Repetition Technique in the Works of John Cage].” *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and Art], no. 9, 94–100. (In Russian).
4. Sinel'nikova, Olga V. 2022. “Performativnost' i ritual v «Orkestrvom teatre» Tan' Dunya [Performativity and Ritual in «Orchestral Theatre» by Tan Dun].” *Vestnik KemGUKI* [News of Kemerovo State University of culture and arts], no. 59, 146–154. (In Russian)
5. Suzuki, Daisetsu. 2004. *Zen-buddizm v yaponskoy kul'ture* [Zen-buddhism in Japanese Culture]. Translated by Aleksandr A. Dolin. St. Petersburg: Triada publishing house: Giperion. (In Russian).
6. Cage, John. 1973. *Silence. Lectures and writings*. Middletown: Wesleyan University Press.
7. Dou, Lianxiu. 2008. “Dangdai yinyue yishu zhong de “chan” [“Chan” in Contemporary Music].” *Wenjiaoziliao* [Cultural and Educational Materials], no. 24, 51–53. (In Chinese).
7. Tan, Dun. 2010. *Tan dun shares an inspiring story about John Cage*. https://youtu.be/ME_uy4XNjtM (accessed March 22, 2024).
8. Tan, Dun. 2012. “Wusheng de zhenhan. Yu Yuehan Kaiji (John Cage) de zuihou yici duihua [Silent Shock: the Last Dialogue with John Cage].” *PAR biaoyan yishu* [Performing Arts Redefined], no. 239. <https://par.npac-ntch.org/tw/article/doc/DCS4A7DVLG> (accessed March 22, 2024). (In Chinese).
9. Utz, Christian. 2002. *Neue Musik und Interkulturalität: von John Cage bis Tan Dun*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
10. Yu, Qiang. 2017. “Cong Yuehan Kaiqi de «4 fen 33 miao» he Tan Dun de «Guixi» kan houxiandaizhuyi yinyue zhexue [A Look at Postmodernist Music Philosophy from «4'33» by John Cage and «Ghost Opera» by Tan Dun].” *Beifangyinyue* [Northern Music], no. 20, 253. (In Chinese).