

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.36871/hon.202601141

## МУЗЫКА КАК ПРОСТРАНСТВО МЕЖКУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА: ФИЛОСОФИЯ ЗВУКА В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖОНА КЕЙДЖА И ТАН ДУНЯ

Гао Гэ

Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой  
191023, Российская Федерация, Санкт-Петербург, улица Зодчего Росси, 2  
qinzhishang1115@gmail.com, ORCID 0009-0002-1558-9228

Статья посвящена анализу произведения «*Ryoanji*» Джона Кейджа и органической музыки Тан Дуня как примеров музыкального воплощения философии тишины, пустоты и природной звучности. Рассматривается, как музыка, опираясь на традиции дзен-буддизма и даосизма, становится формой диалога культур Востока и Запада в условиях современного художественного мышления. «*Ryoanji*» — одно из ключевых сочинений Кейджа в его философии природы: это пространство недеяния, недосказанности, которое композитор трансформирует в звуковую форму, воплощающую принципы дзен-буддистского мышления в музыкальной композиции. Сравнение принципов мышления Кейджа и Тан Дуня представляется целесообразным. Несмотря на то, что оба автора принадлежат различным музыкальным культурам и эпохам, их объединяет глубокое философское осмысление музыки в качестве основополагающего для композиторов способа постижения мира. Произведения Кейджа и Тан Дуня становятся пространствами, в которых зритель и исполнитель взаимодействуют с природой, тишиной, культурной памятью и случайностью. Музыка приобретает характер ритуального действия, а форма в обоих случаях остается открытой, так как произведение живет только во время исполнения и каждый раз рождается заново. Из данного исследования можно сделать вывод: взаимодействие с природными элементами, случайностью, тишиной и пустотой формирует уникальные художественные системы, где разрушение авторской воли оборачивается актом включения слушателя в культурное и философское поле.

*Ключевые слова:* дзен-буддизм, даосизм, органическая музыка, философия звука, алекторика

**Для цитирования:** Гао Гэ. Музыка как пространство межкультурного диалога: философия звука в творчестве Джона Кейджа и Тан Дуня // Художественное образование и наука. 2026. № 1 (46). С. 141–153. <https://doi.org/10.36871/hon.202601141>

Original article

## MUSIC AS A SPACE OF INTERCULTURAL DIALOGUE: THE PHILOSOPHY OF SOUND IN THE WORKS OF JOHN CAGE AND TAN DUN

Gao Ge

Vaganova Ballet Academy  
2 ul. Rossi, Saint Petersburg, 191023, Russian Federation  
qinzhishang1115@gmail.com, ORCID: 0009-0002-1558-9228

© Гао Гэ, 2026

The article analyses John Cage's *Ryoanji* and Tan Dun's organic music as examples of musical embodiment of the philosophy of silence, emptiness and natural sonority. It considers how music, based on Zen Buddhist and Taoist traditions can become a form of dialogue between the cultures of the East and the West in the context of modern artistic thinking. *Ryoanji* is one of Cage's key works in his philosophy of nature. It is a space of inaction and understatement, which the composer transforms into musical composition that embodies Zen Buddhist principles. A comparison of Cage's and Tan Dun's approaches seems appropriate. Despite belonging to different musical cultures and eras, both authors are united by their profound philosophical understanding of music as a fundamental means of understanding the world. The works of Cage and Tan Dun become spaces, in which viewers and performers interact with nature, silence, cultural memory and chance. Music takes on the character of a ritual action, and in both cases the form remains open, since the work only exists during the performance and is reborn each time. The study concludes that interaction with natural elements, chance, silence and emptiness form unique artistic systems, in which the destruction of the author's turns into an act of inclusion of the listener in the cultural and philosophical sphere.

*Keywords:* Zen Buddhism, Taoism, organic music, philosophy of sound, aleatorics

**For citation:** Gao Ge. Music as a Space of Intercultural Dialogue: the Philosophy of Sound in the Works of John Cage and Tan Dun. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2026, no. 1 (46). P. 141–153. <https://doi.org/10.36871/hon.202601141> (In Russian)

Музыкальное искусство новейшего времени характеризуется поиском новых форм выражения, в том числе за счет обращения к восточным философским концепциям. В данном исследовании рассматривается взаимодействие философии дзен-буддизма, китайской концепции органической музыки и экспериментальных подходов к композиции в произведениях Джона Кейджа и Тан Дуня.

Целью исследования является выявление точек пересечения и различий между «Садом камней» Кейджа и творческими поисками Тан Дуня в области музыки для органических инструментов. Для этого анализируются философские принципы их творчества, эстетические основания и методология музыкальной композиции. Исследование опирается на междисциплинарный подход, соединяющий изучение истории музыкального искусства, философии и эстетики.

## ДЖОН КЕЙДЖ И ФИЛОСОФИЯ ЗВУКА

Формирование музыкальной и философской позиции Джона Кейджа тесно связано с его интересом к восточной культуре, прежде всего к дзен-буддизму. Композитор обращался к восточной философии не на уровне поверхностного интереса, а через систематическое освоение ключевых положений буддизма, даосизма и сопряженных с ними эстетических парадигм, что стало основанием для формирования его авторской концепции звука и музыкального мышления. Это позволило ему радикально пересмотреть саму

суть музыкального творчества, преобразив его в опыт созерцания и осознанного бытия. «Совмещение современной эстетики с буддийскими традициями, совпадения с восточными представлениями о “размытии” было продуктивным моментом в композиционных и изобразительных произведениях Кейджа [8, 61].

Значительным источником вдохновения для Кейджа стали дзен-буддийские «карасансуй» — сухие ландшафтные сады, создававшиеся при храмах в Киото в период Муромати. Эти композиции не стремились к буквальному воспроизведению природы, но были попыткой передать ее сущность. Камни, используемые в садах, не обрабатывались и воспринимались по-разному в зависимости от точки зрения, символизируя переменчивость и принципиальную незавершенность. Эта философская идея легла в основу творчества американского композитора: любое определение и фиксация уничтожают сам предмет — как только мы пытаемся ухватить смысл, он ускользает.

Название произведения «*Ryoanji*» (1983–1985) отсылает не столько к визуальному образу одноименного дзен-сада в Киото, сколько к его философской сути: пространству недеяния, недосказанности и потенциальности, которые автор трансформирует в звуковую форму, воплощающую принципы дзен-мышления в музыкальной композиции. В этом произведении графическая нотация передает расположение звуков-«камней», которые исполнитель свободно интерпретирует, не стремясь к точному повторению. Звуковые

элементы расположены, как камни в пространстве. Особенность дзен-сада — невозможность увидеть все 15 камней одновременно. Это требует от зрителя активного усилия воображения. Аналогично и в «*Ryoanji*»: звуки «разбросаны» в пространстве партитуры, и каждый исполнитель интерпретирует их по-своему.

Звучание таким образом всегда уникально, а результат — не более чем след мгновения. Как и в традиционном японском саду, где невозможно увидеть все 15 камней одновременно, в музыке Кейджа невозможно воспринять целое с одной точки восприятия — важно внутреннее движение, смена ракурсов, «внутренний слух».

В творчестве американского композитора пейзаж становится звуковым: камни заменяются звуковыми событиями, структурно они сохраняют свободу, но создают концептуально выверенную звуковую топологию.

Одним из центральных понятий философии Кейджа является тишина. После его легендарного произведения «4'33», где исполнитель не извлекает ни одного звука, само понятие музыкальности было пересмотрено. В его музыкальной концепции тишина рассматривается как пространство воспринимающей активности слушателя, в котором каждый незафиксированный звук окружающей среды становится полноправным элементом звучащей реальности. Именно в этом аспекте проявляется влияние дзен: внимание переносится не на активное действие, а на созерцание происходящего.

Любой слышимый звук — это музыка. Такая установка была революционной для западной академической традиции, базировавшейся на авторской воле, линейной драматургии и централизованной форме. «Кейдж предлагал музыку как поле событий, возникающих по воле случая, природы, пространства или слушателя. Для Кейджа принципиально важным становится шумовое наполнение звукового мира» [3, 166]. В своей творческой практике он использует методы алеаторики, основанные на случайности. Композитор прибегал к китайской «Книге перемен» (И цзин), генераторам случайных чисел, а в поздний период — к графическим системам и шаблонам, предвосхищая современные эксперименты с искусственным интеллектом и алгоритмической композицией.

Кейдж не ограничивался поиском новых выразительных средств, его цель заключалась в переосмыслении самого подхо-

да к роли художника в современном мире. В противоположность европейскому героцентризму, где личность автора — центр творческой системы, он отдавал предпочтение взаимодействию, пустоте, недеянию. Это стремление стереть границу между автором и миром, между субъектом и объектом, проявляется не только в его композициях, но и в его взгляде на культуру как на живое, пульсирующее поле смысла.

Философия Кейджа трансформирует представление о музыкальном искусстве в способ мышления. Музыка становится актом постижения реальности в ее изменчивости и неделимости, стирая иерархические границы между тишиной и звучанием. Этот подход сближает его с восточной онтологией, построенной на взаимопроникновении бытия и небытия. Американский экспериментатор осознает музыку как часть бытия и полагает, что композитор не творец, а проводник потока, свидетель движения звука. В этом смысле «*Ryoanji*» не произведение в привычном смысле, а своего рода медитация, приобщение к космосу через звук и молчание.

Таким образом, философия звука Джона Кейджа раскрывается через глубинную связь с дзен-буддизмом, восточной эстетикой и принципами неопределенности, созерцания и случайности. Его концепция музыки как акта созерцания, лишённого нарратива, подчеркивает важность настоящего момента. «...именно Джон Кейдж полвека назад изменил наше представление об импровизации, уверовав в то, что звуки должны быть оставлены в покое и что они должны говорить сами за себя» [2, 644].

Кейдж переосмысливает понятие тишины: тишина не есть отсутствие звука, а пространство для восприятия. В «4'33» слушатель оказывается вовлечен в звуковое пространство окружающей среды. Это напрямую связано с дзен-концептом му (пустоты) и ма (интервала). Композитор использует генераторы случайных чисел и графическую нотацию, чтобы освободить композицию от авторской воли, предоставляя звукам быть такими, какие они есть.

## ОРГАНИЧЕСКАЯ МУЗЫКА ТАН ДУНЯ И ФИЛОСОФИЯ ДАОСИЗМА PRO&CONTRA ФИЛОСОФИИ ЗВУКА ДЖОНА КЕЙДЖА

На первый взгляд, Кейдж и Тан Дунь принадлежат к различным музыкальным культурам и эпохам. Однако в процессе изуче-

ния становится очевидным, что их объединяет глубокое философское осмысление музыки как способа постижения мира. Их произведения являются не столько музыкальными текстами, сколько пространствами, в которых зритель и исполнитель участвуют через взаимодействие с природой, тишиной, культурной памятью и случайностью.

Для обоих композиторов музыка — это не объект, а процесс. У американского автора этот процесс определяется волей случая и освобождением от авторского контроля. В музыкальной концепции китайского мастера звук предстает как проявление природной энергии, а сама музыка приобретает характер ритуального действия. В обоих случаях форма остается открытой: произведение живет только во время исполнения и каждый раз рождается заново.

Оба художника используют природные материалы — Кейдж включает звуки окружающей среды, Тан Дунь строит произведения, используя тембральную палитру воды, бумаги, земли, ритуальных инструментов. Но смысл этого обращения различен: для американского экспериментатора это следствие философии пустоты и безмолвного наблюдения, для его китайского коллеги — стремление к единению с живой природой в ее ритуальном аспекте. Случайность в творчестве первого — это способ устранения эго, у второго — путь к возрождению культурной памяти.

Кейджевская установка на слушание как на форму мышления и открытия становится ключом к пониманию многих работ Тан Дуни, который вспоминает о своих учителях так: «Шостакович как композитор, также живший в условиях диктатуры, научил меня выражать глубокую человечность. От Такемицу я узнал, что западные и восточные инструменты могут быть частью одной и той же цветовой палитры. Джон Кейдж помог мне открыть для себя структуры и звуки, которые я еще не знал, всегда сохраняя непредвзятость. Я в неоплатном долгу перед этими тремя композиторами, чей вклад в музыку также помог мне развиваться как композитору» [9, 2].

Кейджевская тишина — это активное пространство восприятия. Она построена на дзен-понимании недеяния и ма — интервала, который сам по себе несет смысл. У Тан Дуни пустота менее радикальна: она наполнена ожиданием, движением, дыханием. Это соответствует различию между японским дзен и китайским даосизмом. Если амери-

канский новатор подчеркивает отсутствие как значимое, то его восточный единомышленник акцентирует наполненность не как утверждение формы, а как мягкое пребывание в мире.

В обеих эстетиках слушатель играет ключевую роль. В произведениях Кейджа он должен услышать то, чего нет: тишину, фон, дыхание пространства. В музыке Тан Дуни аудитория приглашена стать участником обряда, пережить музыку не как внешнее воздействие, а как внутренний акт сопричастности. В этом смысле обе практики восходят к древним культурным установкам, в которых музыка была не развлекательным элементом, а формой духовного опыта.

Фундаментальное различие проявляется в акцентировке смыслов: западный композитор опирается на аристотелевское понимание стезезиса как состояния лишения, пустоты, в которой ощущается отсутствие и формируется импульс к восполнению. Восточный мастер, напротив, работает с понятием полноты — гармонии, присутствия, наполненности мира. Тем не менее оба исходят из постметафизической установки: музыка не должна представлять, она должна *быть*.

В творчестве Тан Дуни традиция не реконструируется, а переживается, проявляется через звуковую ткань, в которой живет память культуры. У Кейджа же прошлое очищается через пустоту, как если бы сама история обнулилась в акте настоящего слушания.

Таким образом, Джон Кейдж и Тан Дунь, несмотря на различие контекстов и средств, демонстрируют общую направленность на переосмысление роли звука, слушателя и культуры. Их музыка — это пространство диалога: между Востоком и Западом, прошлым и настоящим, звучанием и тишиной.

Музыка Тан Дуни — результат глубокого синтеза философии, этнографии и современного искусства. В отличие от Кейджа, для которого восточная традиция была осознанным выбором, китайский композитор является ее носителем, вырастая внутри своей культурной среды. Его концепция органической музыки во многом опирается на принципы даосизма, в частности на идею единства человека и природы, потока энергии (ци), недеяния (у-вэй) и созерцательного отношения к миру. По определению С. Ю. Петруниной, «название данной концепции указывает на связь с природой, что проявляется на уровнях философско-концептуальном (концепции Дао, У-Син), содержательном (образы

природы, символика) и техническом (работа с особыми «органическими» инструментами) [4, 12].

Восточная мысль не противопоставляет субъект и объект, звуковое и беззвучное, форму и пустоту. В музыке Тан Дуня это проявляется в постоянной подвижности, текучести формы и использовании природных материалов. Он не просто включает в композицию воду, камни, бумагу, песок, но делает их полноправными участниками звучания.

Особое место в творчестве китайского новатора занимает его этнографическая работа. Он активно путешествовал по отдаленным регионам Китая, фиксируя исчезающие формы музыкальных обрядов, шаманских песнопений, традиционных инструментов. Его целью было не только документирование, но и воссоздание культурной среды, где звук неотделим от пространства, ритуала, тела и дыхания.

В произведениях, вдохновленных этими путешествиями, таких как «Девять песен», «Трилогия воды, бумаги и земли», композитор обращается к древней китайской традиции куньцзюй и ритуальному театру. Его музыка отсылает к первоначальному предназначению искусства — быть связующим звеном между материальным и духовным: «Ритуалы отражают концепцию упорядоченности и гармонии, достигаемых в отношениях с космосом, который являет собой единое целое мира природы, мира как социума и внутреннего мира людей» [6, 85].

В органической музыке Тан Дуня особое значение имеет не структура, а состояние — музыка течет, как природный процесс, ее форма открыта и связана с местом и временем исполнения. В своей «Трилогии воды, бумаги и земли» он использует нестандартные инструменты: вода наливается в сосуды, которыми управляют музыканты, создавая богатое звуковое пространство. Принципиальное значение имеет то, что вода используется именно из локальной природной среды, в которой происходит исполнение, а не привозится извне, что придает каждому исполнению уникальность и неповторимость, параллельно поднимая вопрос экологии природы. Бумага может быть скомкана, разорвана, поглажена — и каждый жест создает звук, который не поддается тиражированию. Земля представлена керамическими объектами и камнями.

Этот подход сближает китайского мастера с концепцией «музыкального перформанса»

как в визуальном, так и в сакральном смысле. Музыка превращается в обряд, в котором важна не только партитура, но и среда, атмосфера, энергетика исполнителя и слушателя.

Если в произведениях американского экспериментатора слушатель становится пассивным регистратором тишины и случайности, то в музыке его восточного коллеги аудитория — участник, соавтор звукового процесса. В его оперных и инструментальных произведениях часто используется структура многослойного ритуала: музыка не движется по драматургии, а разворачивается как повторяющееся дыхание — пульсация природы.

Ритуальность проявляется и в исполнительской практике: в «Водных страстях по Матфею» музыка сочетается с жестами, действиями, телесной пластикой. Каждый элемент — неотъемлемая часть целого, а не сопровождающий компонент. Это сближает подход Тан Дуня с античными представлениями о единстве музыки, драмы и танца. Музыка китайского композитора не предлагает повествование. Она предлагает сопричастность: быть частью воды, частью бумаги, частью земли, пережить с ними их звучание.

Важно подчеркнуть, что Тан Дунь не реконструирует традицию в буквальном смысле. Он не возвращает архаику, но работает с ней как с живым языком. В его произведениях древние культурные коды вплетены в современную форму — мультимедиа, электроника, оркестровые инновации. Эта гибридность позволяет говорить о подлинной трансформации музыкального мышления, где история и современность неразрывны. А. Н. Хасанова пишет об этом: «Действительно, исполнение любого, в том числе инструментального, произведения Тан Дуна превращается в зрелище, театральное шоу, оркестровый обряд. Причем это не самоцель, а скорее следствие убеждений композитора, что столь желаемое им разрушение границ между традиционно противопоставляемыми культурами Востока и Запада возможно лишь через обращение к корням мировой музыкальной практики — архаичным ритуальным формам музыки народов мира» [7, 196].

Таким образом, органическая музыка Тан Дуня — это не жанр, не техника, а философия. Это практика слушания, сопричастности и ритуального проживания звука как части мира, в котором человек не центр, а соучастник великого потока природы.

Музыкальная философия китайского композитора укоренена в даосизме и буддиз-

ме. В отличие от западной линейной логики, восточная мысль воспринимает мир как непрерывное течение, где человек — часть природы. Музыка Тан Дуня — это процесс, а не результат. В его работах «Вода», «Бумага», «Земля» используются натуральные материалы, а концепция ритуала пронизывает все художественное действие.

Тан Дунь активно собирал материалы в рамках этнографических экспедиций, фиксируя исчезающие формы ритуальной и народной музыки. Он включал в свои произведения настоящие камни, воду, песок, органические поверхности. Органическая музыка — это не только взаимодействие с природой, но и с аудиторией. Китайский новатор приглашает зрителя стать соучастником ритуала, а исполнителей — активными носителями смысла. Каждый звук — часть перформативного процесса.

В «*Ryoanji*» Кейджа камни-звуки рассыпаны как смыслы, до которых нужно дотянуться усилием воображения. В «Трилогии воды, бумаги и земли» Тан Дуня стихии раскрываются как живые участники музыкального акта. Его музыка ближе к обрядовому действу, где форма не фиксирована, но ритуал сохраняет структуру.

Американский композитор стремится освободить искусство от субъективной воли (по определению К. В. Зенкина, «композитор не создает музыку, а обнаруживает... в звучаниях мира» [1, 75]), в то время как его китайский коллега предлагает форму совместного бытия в звуке. В этом смысле оба работают с тем, что философ Джордж Агамбен называет «чистой потенциальностью» — состоянием, в котором произведение открыто к случайности.

В творчестве обоих экспериментаторов важен не столько результат, сколько процесс. Музыка становится пространством, где время, материя и смысл объединяются через слушателя. В этом смысле оба композитора отказываются от идеи завершенного произведения, делая акцент на непостоянстве, изменчивости и контексте.

Кейдж работает с пустотой, Тан Дунь — с наполненностью. Оба, однако, предлагают слушателю не просто воспринимать, а участвовать, дополнять, проживать. Современное искусство становится не выражением авторской идеи, а вектором движения мысли, приглашением к диалогу не только между композитором и исполнителем, но и между культурами.

## «RYOANJI»

Субъективизация течения времени реализуется в данном произведении по обе стороны восприятия — как для исполнителя, так и для слушателя. Отсутствие фиксированной темпоральной структуры превращает восприятие времени в процесс личностный, текучий и вариативный, что соотносится с эстетикой «естественного становления» (цзы жань) в восточной философии.

Множественность версий произведения акцентирует идею открытой формы и свободы выбора инструментального состава. Подобная практика характерна и для современных композиторов, в частности для Тан Дуня, неоднократно адаптировавшего свои сочинения для различных ансамблей и исполнительских составов («*Crouching Tiger Concerto*» существует в вариантах для виолончели с оркестром и камерного ансамбля; «*Water Passion after St. Matthew*» — в нескольких редакциях с разным вокально-инструментальным составом; пьеса «*C-A-G-E*», посвященная Джону Кейджу, также представлена в нескольких версиях). Такая гибкость отражает не столько технический, сколько концептуальный принцип — идею взаимозаменяемости элементов и множественности интерпретаций, при которой произведение перестает быть фиксированным объектом и существует как процесс.

Переход от звуковой к визуальной пластике становится естественным продолжением этой открытости формы. Освобожденная от жестких границ нотации, музыка приобретает черты визуальной структуры, а изображение, в свою очередь, становится звуковым эквивалентом. Таким образом, возникает аудиально-визуальная взаимосвязь, в которой Кейдж выражает идею взаимопроникновения форм, заменяя одно другим: изображение становится звуком, а звук — своего рода визуальной тенью. Тем самым достигается не буквальное, а концептуальное единство между акустическим и визуальным, между жестом и звучанием, между процессом восприятия и актом творчества.

Первоначально Кейдж начал работу над серией рисунков под названием «*Where R = Ryoanji*». Идея переноса этих образов в музыкальную форму возникла благодаря гобоисту Джеймсу Острынецу (*James Ostryniec*), который обратился к Кейджу с просьбой сочинить произведение. Это стало отправной точкой для создания первых «каменных» звуковых форм. Позднее последовали варианты для

голоса, флейты, контрабаса и тромбона. Существуют данные, что в последний год жизни композитор начал работу над виолончельной версией, но завершить ее не успел.

Можно предположить, что сам принцип создания «*Ryoanji*» предполагает открытую форму: произведение не закрывается в единственный окончательный вариант, а может быть продолжено, переработано, трансфор-

мировано. Как и его графические работы, в которых Кейдж обводил формы камней по шаблонам, музыкальная структура строится на идее множества возможных тембровых, ритмических и интонационных конфигураций, возникающих из сочетания заданного материала и элемента случайности. Такой подход исключает повторение — каждое исполнение становится уникальным.

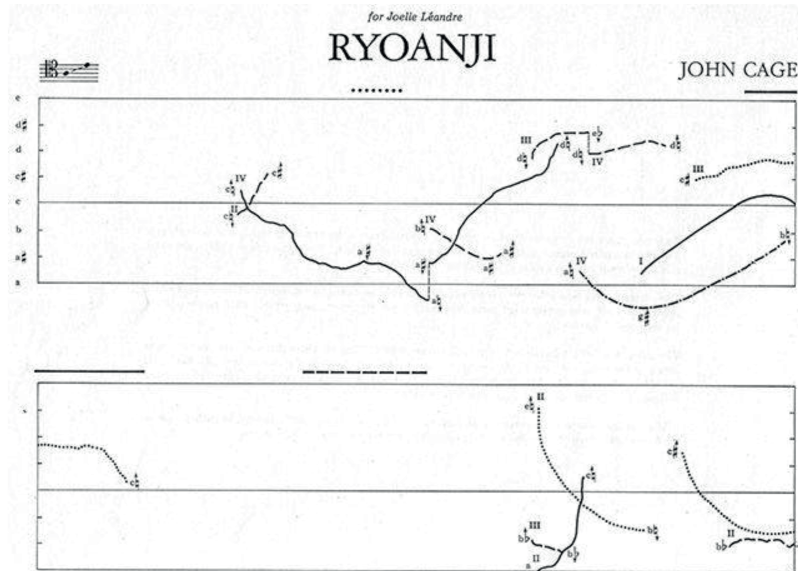


Рис. 1. Страница партитуры с указанием контрабаса и вокализа *ad libitum*

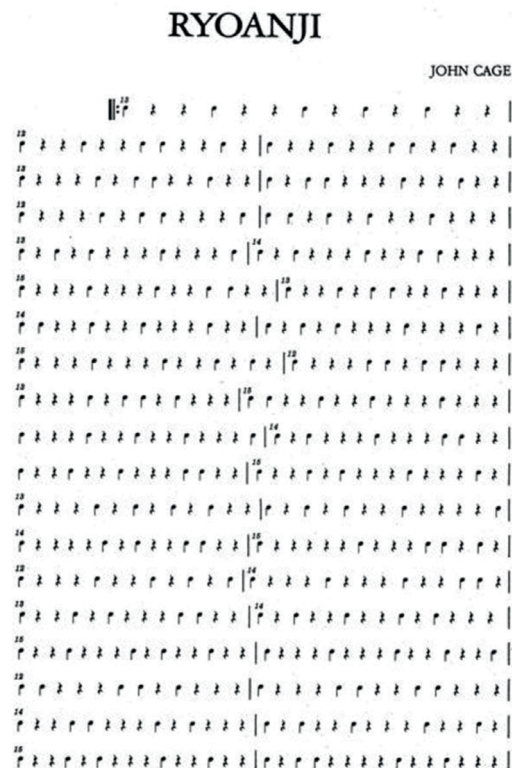


Рис. 2. Первая страница партии ударных

Произведение состоит из восьми песен для каждого инструмента, за исключением вокальной версии, где песен девять. Допускается участие одного или нескольких солистов (на разных инструментах), обязательно в сопровождении перкуссии или оркестра из 20 исполнителей.

Именно благодаря взаимодополняющему характеру мелодических линий и сопровождения и раскрывается аудиальный образ «сада камней». Каждая солирующая партия создается путем обводки контура реального камня — так же, как Кейдж делал в своих рисунках. Музыкальная линия исполняется как глиссандо в пределах определенного диапазона: звуки скользят плавно, без скачков, по поверхности камня подобно взгляду, исследующему его форму, текстуру, рельеф и масштаб.

В графических работах Кейдж использовал карандаши разной плотности, что в сочетании с неровной поверхностью камней позволяло получить разнообразие оттенков и глубину линий. Это создавало иллюзию трехмерности, объема, «веса» каждого изображения. Аналогично и в музыке — глиссандо придают линии пространственную глубину, соединяя свободу интерпретации с требованием к высоким исполнительским навыкам музыкантов.

Сопровождающая партия ударных в значительной мере состоит из пауз. Звук появляются как брошенный камень, оставляющий след в тишине. Паузы здесь не пустота, а активная среда, создающая ощущение пространства, на котором «лежат» камни-звуки.

Отдельного внимания заслуживает оркестровый вариант сопровождения, в котором используется прием, называемый «корейским унисоном». Этот термин был введен самим Кейджем и не относится напрямую к каким-либо формализованным понятиям в традиционной корейской музыке. Под ним понимается способ ансамблевой игры, когда все участники исполняют одну и ту же ритмическую или звуковую структуру, но не в точной синхронности. Звук возникает с микросмещением во времени — чуть раньше, чуть позже или приблизительно одновременно. Результат — ощущение текучего, «колеблющегося» унисона, в котором каждый голос сохраняет индивидуальность.

Такой подход противопоставляется западной традиции строго синхронного унисона и подчеркивает естественность, «живость» звучания. Кейдж, вдохновленный элемента-

ми восточной философии и практики, применяет этот эффект в рамках своей эстетики случайности, непредсказуемости и недетерминированности музыкального времени.

В «*Ryoanji*» реализуется идея полипластовости, соответствующая структуре сада камней: камни-солисты располагаются на «песке» сопровождения. Однако в двух версиях сопровождения заложены разные концептуальные смыслы.

- В перкуSSIONной версии удары как бы отмечают расположение камней на песке, при этом сам песок символически приравнивается к тишине — невидимому, но ощутимому основанию, поддерживающему форму.
- В оркестровой версии, основанной на «корейском унисоне», звучание становится более плотным, насыщенным — оно словно воплощает фактуру песка с его шероховатостью, направленными линиями, образуемыми граблями. Здесь слышится не только образ песка, но и движения воды, остановленного в моменте. Так «сад камней» становится не статичным, а застывшим движением — рельефом внутреннего времени.

#### КОМПАРАТИВНЫЙ АНАЛИЗ ПЬЕСЫ «С-А-Г-Е» ТАН ДУНЯ И «RYOANJI» ДЖОНА КЕЙДЖА

В настоящем фрагменте статьи рассматривается пьеса Тан Дуня «С-А-Г-Е» в контексте философских и эстетических параллелей с произведением Джона Кейджа «*Ryoanji*». Несмотря на различие культурных и исторических контекстов, обе композиции объединяет интерес к минимализму, эксперименту и переосмыслению понятия музыкального материала. Особое внимание уделяется взаимодействию звука и тишины, выходу за пределы традиционного восприятия музыкального инструмента, а также философии звучания как процессу и наблюдению.

Пьеса Тан Дуня «С-А-Г-Е» написана в 1993 году — в год смерти Джона Кейджа — и воспринимается как своеобразное музыкальное размышление и дань памяти великому экспериментатору. Подобно «*Ryoanji*», произведение существует в редакциях для различных инструментов, что подчеркивает его открытость и подвижность формы. Оба произведения реализуют концепцию звукового пространства, в котором границы между тишиной и звуком, между звуковой реальностью и музыкальной формой — размываются.

Фортепиано в «C-A-G-E» используется нетрадиционно: инструмент трактуется одновременно как щипковый и ударный, раскрываются его акустические и тембровые потенции. Тан Дунь имитирует звучание традиционных китайских инструментов и тем самым расши-

ряет понятие «европейского» инструмента. Подобно тому, как Кейдж в «Ryoanji» использует графическую нотацию и случайность, Тан Дунь действует в духе структурной минималистической строгости, где ограничение тембра — это не сужение, а углубление звучания.

Нотный пример 1  
Тан Дунь. «C-A-G-E». 1993

4

in memory of John Cage  
C-A-G-E-  
fingering for piano

Tan Dun

The musical score is divided into four systems, each with piano and guitar staves. The first system is marked with a tempo of quarter note = 60 and includes a 'Sost.' instruction. The second system is marked 'senza misura' and includes 'p', 'gliss.', and 'n.p. (near the pin)' instructions. The third system is marked 'alla misura' and includes 'more', 'p', and '(Sost.)' instructions. The fourth system is marked 'senza misura' and includes 'mp', 'ppp', 'fff', 'pizz.', 'n.p.', 'm', and 'f' instructions.

Copyright © 1994 by G. Schirmer, Inc. (ASCAP), New York, NY  
International Copyright Secured. All Rights Reserved.  
Warning: Unauthorized reproduction of this publication is prohibited by Federal law and subject to criminal prosecution.

8

C-A-G-E-

*senza misura*

**D**

pizz. *sf* pizz. *f*

*sim.* *f*

**E**

pizz. pizz. *sfff* *ppp* *mp dolce*

Композиционная основа пьесы — монограмма C—A—G—E. Эти звуки раскрываются последовательно, в заданном порядке, что формирует акустическое напряжение вокруг тонального центра *a-moll* с подчеркнутым использованием натуральной VII ступени (рис. 1). Сами буквы имени американского композитора становятся музыкальной струк-

турой, из которой вырастает все произведение. Это типичная стратегия для органической музыки: звук рождается из простейшей клетки, но развивается в сложную ткань.

Интервалы терции и секунды играют ключевую роль: терция как основа вступительного раздела, обертонового созвучия, секунда как импульс к движению и диссо-

нансной дестабилизации. Эти два интервала — малая терция и (a-g) большая секунда — то образуют устойчивые, протяженные звуковые слои, то вступают в контрастное взаимодействие, создавая локальные напряжения. Их чередование порождает эффект внутренней звуковой пульсации, в которой ощущается нестабильное равновесие между созвучием и диссонансом.

Для Тан Дуня характерно вовлечение бытовых, неожиданных предметов в музыкальное звучание. Это сближает его с Кейджем, но с одним отличием: если Кейдж отказывается от привычного «омысливания» и рассматривает любой звук как достойный внимания, то Тан Дунь, напротив, придает звуку сценическую экспрессию, сакрализует повседневность. По выражению С. Ю. Петруниной, «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» [5, 59]

Пьеса «C-A-G-E» может быть осмыслена как структурно выверенное музыкальное высказывание, в котором композитор задает строго ограниченные параметры (звуки-монограммы, минимальная тембровая палитра), позволяющие раскрыть внутренний потенциал звукового материала. В отличие от радикальной открытости и случайности «*Ryoanji*», где исполнитель фактически конструирует звуковой ландшафт на основе графической партитуры, Тан Дунь сохраняет авторский контроль и работает с предельно экономной, но фиксированной звуковой формой. Здесь не устраняется граница между тишиной и звучанием, но именно на их границе — в контролируемом акустическом пространстве — формируется напряженное взаимодействие. Звук не растворяется в окружающей среде, а концентрируется внутри заданной структуры, где каждый интервал, каждый тембр — результат точного композиционного выбора.

В заключение можно сказать, что произведения Джона Кейджа и Тан Дуня открывают новые горизонты в понимании музыкального искусства как философской практики. Их творчество выходит за пределы привычной музыкальной формы, предлагая слушателю не просто воспринимать, а участвовать в процессе постижения мира через звук, тишину, случайность и ритуал. Кейдж, вдохновленный дзен-буддизмом и японской

эстетикой пустоты, стремился разрушить академические представления о музыке, вывести ее за границы субъективного авторства и вернуть внимание к простому бытию звука. Его «*Ryoanji*» становится метафорой того, как звуки могут существовать в пространстве подобно камням — неподвижно и в то же время бесконечно вариативно.

Тан Дунь, в свою очередь, формирует собственную философию органической музыки, основанную на даосском понимании природы как живого и самодостаточного начала. Его композиции возвращают к истокам звукового ритуала, воссоздают сакральное пространство, в котором звук и жест, материя и энергия, исполнитель и слушатель соединяются в едином акте.

Несмотря на различие культурных и эстетических предпосылок, оба композитора демонстрируют единство подхода, в котором музыка — это не форма, не текст, а процесс открытого взаимодействия. Она перестает быть «предметом» и становится «потенцией», открытым пространством для опыта, в котором каждый участник становится соавтором.

Через философию пустоты у американского новатора и философию наполненности у его китайского коллеги проявляется не антагонизм, а дополнение. Их музыка — это форма диалога культур, в которой не происходит поглощения или подражания, но рождается новое звучание — пространство встречи, взаимного узнавания, сопричастности. Именно это делает их творчество актуальным в контексте глобализованного мира, где поиск гармонии между традицией и современностью, индивидуальностью и коллективностью, Востоком и Западом становится ключевым направлением культурного развития. Исследование показало, что несмотря на различие культурных контекстов, Джон Кейдж и Тан Дунь объединены стремлением найти в звуке форму философского выражения. Музыка становится для них способом осознания, внутренней практикой, сродни медитации или ритуалу.

Через взаимодействие с природными элементами, случайностью, тишиной и пустотой они формируют уникальные художественные системы, где разрушение авторской воли оборачивается актом включения слушателя в культурное и философское поле.

Творчество Джона Кейджа и Тан Дуня можно рассматривать как пример музыкального диалога Востока и Запада, где не происходит смешения, но возникает резонанс

между разными системами мышления и восприятия. Это делает их музыку актуальной в глобальном мире и значимой в контексте современного художественного поиска.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Зенкин К. В.* Джон Кейдж и «час нуль» культуры // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения : материалы научной конференции. М., 2004. С. 67–78.
2. *Липов А. Н.* «Water music». Экспериментальная музыка композитора Джона Кейджа // Культура и искусство. 2016. № 5. С. 643–661.
3. *Петров В. О.* Звучащая природа в произведениях Джона Кейджа (о некоторых особенностях музыкального концептуализма) // Голос в культуре. Ритмы и голоса природы в музыке : сборник статей. Вып. 3 / ред.-сост. И. А. Чудинова, А. А. Тимошенко. СПб. : Российский институт истории искусств, 2011. С. 166–176.
4. *Петрунина С. Ю.* Концепция органической музыки в «Трилогии воды, бумаги и земли» Тань Дуня // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 2 (51). С. 12–20.
5. *Петрунина С. Ю.* Тань Дунь и Джон Кейдж: творческие параллели // Общество теории музыки. 2025. № 1 (49). С. 54–67. URL: <https://journal-otmroo.ru/node/284> (дата обращения: 21.05.2025)
6. *Сы Ян.* Идеи даосизма в творчестве Тан Дуна // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2021. № 3 (27). С. 78–90.
7. *Хасанова А. Н.* Органическая музыка Тан Дуна: зрелищные традиции и звуковые эксперименты в произведениях китайского авангарда // Музыка как национальный мир искусства : материалы Международной научной конференции (г. Казань, 23–25 апреля 2015 г.) / сост. и отв. ред. Е. В. Порфирьева. Казань : Казанская государственная консерватория (академия) им. Н. Г. Жиганова. 2015. С. 194–203.
8. *Хильдебрандт Т., Липов А. Н.* Джон Кейдж и Уильям Анастаси. Эстетика и идеология «алеаторической линии» // Новое искусствознание. 2022. № 2. С. 61–71.
9. *Zeng Z.* Tan Dun's Eight Memories in Watercolor: Insights into Performance. Perth: Edith Cowan University, 2006. 37 p. URL: [https://ro.ecu.edu.au/theses\\_hons/1396](https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/1396) (дата обращения: 22.07.2025)

## REFERENCES

1. *Zenkin K. V.* John Cage and the “Zero Hour” of Culture. *John Cage. K 90-letiyu so dnya rozhdeniya [John Cage. To the 90th Anniversary: materials of the Scientific Conference]*. Moscow, 2004. P. 67–78. (In Russian)
2. *Lipov A. N.* “Water Music”. Experimental Music of Composer John Cage. *Kul'tura i iskusstvo [Culture and Art]*. 2016, no. 5. P. 643–661. (In Russian)
3. *Petrov V. O.* Sounding Nature in the Works of John Cage (on some features of musical conceptualism). *Chudinova I. A., Timoshenko A. A. (ed.) Golos v kul'ture: Ritmy i golosa prirody v muzyke [Voice in Culture: Rhythms and Voices of Nature in Music]*. Collection of articles. Saint Petersburg, 2011. P. 166–176. (In Russian)
4. *Petrunina S. Yu.* Organic Music Concept in Tan Dun's *Trilogy of Paper, Water and Earth*. *Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh [South-Russian Music Almanac]*. 2023, no. 2 (51). P. 12–20. (In Russian)
5. *Petrunina S. Yu.* Tan Dun and John Cage: Creative Parallels. *Obshchestvo teorii muzyki [Society for Music Theory]*. 2025, no. 1 (49). P. 54–67. (In Russian). Available at: <https://journal-otmroo.ru/node/284> (accessed: 21.05.2025)
6. *Sy Yan.* Ideas of Taoism in Tan Dun's Music. *Muzykal'nyi zhurnal Evropeiskogo Severa [Music Journal of the Northern Europe]*. 2021, no. 3 (27). P. 78–90. (In Russian)
7. *Khasanova A. N.* Tan Dun's Organic Music: Spectacular Traditions and Sound Experiments in the Works of the Chinese Avant-Garde. *Porfir'eva E. V. (ed.) Muzyka kak natsional'nyi mir iskusstva [Music as a National World of Art: materials of the International Scientific Conference (Kazan, April 23–25, 2015)]*. Kazan, 2015. P. 194–203. (In Russian)
8. *Hildebrandt T., Lipov A. N.* John Cage and William Anastasi. The Aesthetics and Ideology of the “Aleatoric Line”. *Novoe iskusstvoznanie [New Art Studies]*. 2022, no. 2. P. 61–71. (In Russian)

9. Zeng Z. Tan Dun's Eight Memories in Watercolor: Insights into Performance. Perth: Edith Cowan University, 2006. 37 p. (In English). Available at: [https://ro.ecu.edu.au/theses\\_hons/1396](https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/1396) (accessed: 22.07.2025)

*Информация об авторе:*

**Гао Гэ** — соискатель Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой (Китайская Народная Республика).

*Information about the author:*

**Gao Ge** — applicant for the Vaganova Ballet Academy (People's Republic of China).

Статья поступила в редакцию 2 августа 2025 года; одобрена после рецензирования 17 октября 2025 года; принята к публикации 21 октября 2025 года.

The article was submitted August 2, 2025; approved after reviewing October 17, 2025; accepted for publication October 21, 2025.