

T. С. Сергеева

Мультимедийные эксперименты в творчестве Тан Дуна как новый синтез искусств

Аннотация

Статья посвящена проблеме синтеза искусств в творчестве Тан Дуна в русле ведущей тенденции — влияния мультимедийных технологий на современную культуру в целом. Эксперименты с мультимедиа композитор использует для поиска нового языка, новых форм и содержания, что в результате и приводит к рождению нового синтеза, однако основанного на синкретизме китайского традиционного искусства.

Ключевые слова: Тан Дун, новый синтез искусств, визуальная музыка, мультимедийные эксперименты, «Карта», аудиовизуальные представления.

T. S. Sergeyeva

Multimedia experiments in Tan Dun's works as a new synthesis of arts

Summary

The article is devoted to the problem of art synthesis in Tan Dun's creative work in the flow of the mainstream trend. It is the influence of multimedia technologies on modern culture in general. The new arts synthesis is interpreted by the author of the article as a deepening of the syncretism of traditional Chinese art through the use of multimedia, which leads to a combination of musical, theatrical and screen aesthetics. It is multimedia that makes it possible to combine different types of musical traditions in a new way; it promotes the emergence of new genre forms; it updates the artistic language and imaginative content; it translates conceptual projects related to ideas of space and time; it expands the functions of the composer, and helps to adapt and "modernize" the tradition and to expand the international audience.

Keywords: Tan Dun, new art synthesis, visual music, multimedia experiments, "The Map", audiovisual performances.

Одна из ведущих тенденций современного искусства (музыкального, в частности) — влияние мультимедийных¹ технологий и, соответственно, средств массовой коммуникации (кино, телевидения, Интернета) на формирование новых форм и средств выразительности, появление новых синтетических видов и жанров, указывающих на изменение эстетического восприятия в целом [5]. Эта тенденция стала проявлением всеобщей закономерности синтеза, характерной для культуры конца XX — начала XXI века, развивающейся в эпоху постмодернизма и цифровых технологий.

Воплощение данной тенденции демонстрирует творчество китайского и американского композитора Тан Дуна (род. 1957)², соединившего в себе Восток и Запад, традиционное искусство и музыкальный авангард, академическое искусство и киномузыку, восточное и западное музыкальное мышление, восточную и западную «картины мира». Он — автор опер, симфоний, концертов, многочисленных произведений в новых, экспериментальных жанрах, например, первой интернет-симфонии “Egoica” (2008), исполненной симфоническим оркестром YouTube в режиме on-line.

Тан Дун много экспериментирует с разным музыкальным материалом и мультимедиа, в результате происходит интеграция и перекрестное использование различного композиторского опыта, появляются оригинальные сочинения и направления — «природная музыка», «визуальная музыка», «музыка архитектуры» и др. Однако все эксперименты композитора имеют под собой основательную духовно-философскую базу, связывающую их с древним наследием Китая.

Творчество Тан Дуна привлекает многих российских исследователей. Первыми обратились к нему В. Н. Холопова [7] и В. Н. Юнусова [8; 9; 10], выявляющие в произведениях

композитора, с одной стороны, национальное своеобразие и связь с «традиционными корнями», а с другой, — рассматривающие их в контексте направления музыкального авангарда. Сходной проблематике посвящены статьи В. О. Петрова [3], С. М. Сигитова [5], А. Н. Хасановой [6] и А. С. Алпатовой [1]. Показательно, что когда к творчеству китайско-американского композитора обращаются исследователи, не связанные с направлением музыкального востоковедения, в их текстах обнаруживаются ошибки и неточности. Так, В. Петров называет ошибочно сочинение Тан Дуна «Дух оперы» — «Призрачной оперой», на что обращает внимание В. Н. Юнусова [8. С. 233]. А. Хасанова пишет о «ритуале оплакивания усопших» в первой части «Карты» [6. С. 197], хотя там используется свадебный плач по женской доле, а С. Сигитов до неузнаваемости искажает названия некоторых частей «Карты»³ [5. С. 191 — 192].

Несмотря на всплеск интереса исследователей к Тан Дуну и его произведениям так называемого «инструментального театра», проблема нового синтеза искусств на основе визуальной и мультимедийной составляющих в его творчестве до сих пор специально не рассматривалась.

Тем не менее в структуре китайской художественной культуры синтез искусств является одним из определяющих принципов (как, например, триединство поэзии, живописи и каллиграфии, которое в традиционной эстетике рассматривается как путь этико-эстетического решения вопроса единства гармонии неба, мира и человека). Тан Дун является носителем дальневосточной культуры и художественной традиции, поэтому его отношение к идее синтеза искусств укладывается в русло традиционной эстетики. «Для меня нет границы между визуальным и слуховым в самом процессе творчества. Эти два начала в моем понимании подобны единству круглой сферы⁴», — утверждает композитор⁵ [14]. Отсюда — его тяга к синтетическим музыкальным жанрам и подчеркнутый театральный

аспект в исполнении инструментальной музыки. Однако в этом прослеживается не только связь с синкретическим китайским традиционным искусством, но и высвечивается продолжение авангардных исканий композиторов XX века в области визуального выражения и использования мультимедийных технологий (намеченных еще А. Шёнбергом и Дж. Кейджем).

Первым аудиовизуальным представлением Тан Дуна стала композиция «Звуковая форма» (“Soundshape”) в музее Гугенхайм в Нью-Йорке (1990), однако только в 2004 году появляются его перформансы в известных галереях мира, представляющие собой «музыкальные инсталляции» [15]. Так, композитор осваивает новое направление «визуальной музыки», соединяя ее с мультимедиа (включая экраны, световое оформление, звуковые установки и др.).

Что же дают композитору мультимедийные технологии? Безусловно, это не просто дань моде и тенденции тотального господства визуального в современной культуре, — Тан Дун использует их в своих концептуальных проектах, воплощая творческие эксперименты с пространством и временем. Так, основная концепция выставки «Разрушение, реконструкция и восстановление» (Тайвань, 2004) — воплощение идеи сансары⁶ [13]. Одна из инсталляций напоминает дзенский сад камней в виде круга. «Визуальные музыкальные скульптуры» (определение самого композитора), собранные из разных частей старых пианино, сначала «одухотворяются» (через фрагменты музыкальной классики), и, наконец, «восстанавливаются» со звучанием Музыка Воды.

К теме полифонии культур обращено мультимедийное представление «Водные небеса» (архитектурная музыка для струнных инструментов, воды, пипы⁷ и гóлоса; Шанхай, 2010—2011). В сооружении XVI века был сконструирован двухъярусный Водный зал. На сцене, окруженной водным пространством, происходит музыкальный диалог между дзэн и Бахом, рок-н-роллом, водой и струнным квартетом, пипой и буддистским пением (звучащим из храма напротив зала). Согласно Тан Дуну, в

этом произведении «музыка используется как архитектура, а архитектура — как музыка, это и воплощено в Водном музыкальном зале» [15].

Самым оригинальным и в то же время самым известным произведением Тан Дуна (благодаря документальному фильму) стала «Карта» (2003) — концерт для виолончели, видео и оркестра. Он, как нам видится, примыкает к направлениям и «инструментального театра», и «визуальной музыки», и напрямую связан с претворением философской концепции времени и пространства в творчестве композитора. Подтверждение этому находим в высказывании Тан Дуна: «Я хотел соединить разные медиа, разные временные пространства и разные культуры. Структура, в том числе и музыкальная, выстроена так, что музыка развивается по принципу антифона, сочетая соло виолончели и видео, оркестр и видео, соло и ансамбль, текст и звук, многоканальное видео и живую игру с помощью камней. Метафорически, оркестр символизирует природу, солист — людей, а видео — традицию» [11].

Само название «Карта» предполагает конструирование формы по принципу географического пространства, что и претворяется в девятичастной композиции (9 — сакральное число в китайской культуре)⁸, каждая часть которой связана с локальной этнической традицией юго-западного Китая. В переносном же смысле карта — это музыка, ставшая для Тан Дуна определенным способом «картирования» его собственных странствий, выбора правильного пути среди множества возможностей. Творчество композитора подтверждает, что главным его направлением стал поиск музыкальных корней, путь к прошлому, путь к древнему искусству, оставившему неизгладимый след в душе композитора [12]. Поэтому «Карта» — это путешествие и во времени: в прошлое Китая, в юность и детство композитора, к его истокам. И не случайно произведение начинается с танца шамана (как посредника между духовным и материальным мирами), который в состоянии транса общается с духами и получает знание о прошлом и будущем.

В этой связи показательна история создания «Карты», вдохновленная памятью о встрече Тан Дуна с исполнителем на каменных барабанах, искусство которого, исчезнувшее навсегда вместе с ним, и побудило композитора создать «Карту», чтобы найти его снова. Таким образом, карта — это своеобразная граница пересечения пространства и времени. И многие последующие проекты родились у композитора под знаком памяти о «каменном барабанщике», под знаком попытки сохранить старую традицию, не дать ей исчезнуть, вписать ее в современный мир. Об этом говорит и сам композитор: «Моим огромным желанием в создании «Карты» было сплавить технологию и традицию, поскольку через традицию технология может быть очеловечена, а через технологию традиция может быть обновлена и передана. Сегодня каждый день и повсюду исчезают древние культурные традиции. И хотя люди всегда говорят, что человеческая жизнь конечна, мы забываем, что обновляя культуру и традицию, можно продлить человеческую жизнь до бесконечности» [11].

«Карта» записана на DVD фирмой Deutsche Grammophon в ноябре 2003 года в исполнении Шанхайского симфонического оркестра (дирижер — Тан Дун) и солиста — финского виолончелиста Ансси Карттунена. Место проведения концерта в режиме *open air* — Старый город Феникс в Сянси, провинция Хунань. Фильм, созданный на основе видеозаписи этого уникального исполнения, является одним из источников жизнеспособности сочинения Тан Дуна, так как недоступное для мировой аудитории в реальном исполнении оно становится возможным для ее восприятия благодаря современным технологиям.

«Карта» соединяет в себе Концерт для виолончели с оркестром и «жемчужины народной музыки» (акт их сохранения — одна из главных целей Тан Дуна), показанные на центральном большом экране и нескольких экранах поменьше. Причем единое драматургическое целое композитору удается создать благодаря партии виолончели, которую можно уподобить прота-

гонисту или голосу автора. Соединение звучания оркестра и солиста с искусством народных музыкантов и визуальными компонентами на экране и на сцене (движения, жесты, мимика и костюмы исполнителей), а также с окружающей природой и архитектурой способствует рождению новых смыслов, во многом символических и скрытых от людей западной культуры.

Это касается, например, цветовой символики. В «Карте» использованы белый, черный, красный и синий цвета, то есть исключительно «чистые цвета», которые маркируют в Китае верность традиции, устойчивость, постоянство и благородство. Первые три — это так называемые «цвета древнего Китая», и именно они — в костюме и маске шамана в первой части. Синий же цвет (и все его оттенки: от голубого до бирюзового) — цвет традиционного праздничного наряда народности мяо (заметим, что исполнитель на свистульке из листьев народности ту цзя во второй части «Свистящий лист» — в одежде белого цвета). Обращает на себя внимание и то, что черный (фраки академических музыкантов и дирижера) и красный (шарф у солиста, фонарики и лодочки) цвета представлены в реальном пространстве, а синий — в костюмах исполнителей на экране (за исключением первых двух частей). Однако эти цветовые границы хотя и преобладают, но выдержаны не жестко.

Другой пример — это когда черно-белым цветом выделяется в фильме начало шестой части «Интерлюдия: расшифровка портрета», где музыкальное звучание сопровождается изображением на экране текста рассказа Тан Дуна о каменном барабанщике (записанного иероглифами), а затем, с окончанием текста на экране, цвет возвращается. Так через цвет передается пространственно-временное сопоставление прошлого и настоящего. Эта часть, отмеченная отсутствием традиционной музыки и фольклорных исполнителей, — драматическая кульминация всего Концерта.

Использование экранных медиа дает возможность композитору соединить на первый

взгляд несоединимое. Нам видится, что главная цель автора — создание гармонии между восточной музыкальной традицией (традиционное искусство — фольклорные исполнители — видеозапись на экране) и западной (академическое искусство — симфонический оркестр, солист-виолончелист — «в живом исполнении»), хотя создается иллюзия реального присутствия фольклорных исполнителей с экрана. В то же время при переплетении двух музыкальных пластов (условно назовем их «восточный» и «западный») смысловые акценты традиционного искусства трансформируются, и оно приобретает новые смыслы и краски. Это и есть музыка Тан Дуна — уникальный сплав на первый взгляд не сочетаемых традиций.

Подчеркивая вневременность первого пласта, композитор наделяет партию виолончели, рефлексивную и трепетную, инициативностью в стремлении «примерить» на себя ту или иную краску, тембр, интонацию исполнителей традиционной музыки. Это принцип антифона, модель диалога, отклика, ответа. В этом заключается главный ключ к пониманию произведения. Взаимодействие и диалог разных по типу (фольклорная и академическая, традиционная/ритуальная и авангардная) и по культуре (западная и восточная) традиций реализованы в бесконфликтной драматургии.

Известно, что Тан Дун изначально ставил перед собой задачу создания произведения нового по жанру, а свой результат назвал «мультимедийным *concerto grosso*» [11]. В какой-то степени этот мультимедийный концерт сопоставим с «инструментальным мультимедиа» (термин В. Петрова) [2]. Соединяя зрелищность традиционного искусства с академической музыкой в условиях концертного исполнения с использованием экранов, композитор преобразует музыкальное произведение в своеобразное мультимедийное действие, включающее инструментальную музыку, танец, пение, элементы ритуала и игры. Причем музыкальный и визуальный пласты не разграничены и представлены (в разной степени интенсивно-

сти) как на сцене и ее реальном окружении (водоем, архитектура, зрители), так и на экране.

Примечательно, что, подобно тому, как музыка в кино дополняет визуальную составляющую фильма, так в «Карте» видеообразы досказывают, расширяют музыкальное содержание. Например, в седьмой части «Каменные барабаны», основанной на необычном для европейского слушателя звучании камней, в скерцозном фрагменте на экранах идут подчеркнутые акцентами в оркестре кадры с камнями — это фигуры гексаграмм И цзин («Книга перемен»), иллюстрирующие символическую связь космоса и человека. Подобные гексаграммы, согласно рассказу Тан Дуна о «каменном барабанщике», получались в результате того, что старик после игры на камнях бросал их на пол.

Таким образом, композиция «Карты», подчиненная документальному видео (отснятому экспедиционному материалу), выстроена по законам музыкального искусства, но, с точки зрения акта коммуникации и исполнения, выходит за его рамки, сочетая в себе черты театра и кинематографа. А фильм переводит происходящее целиком в экранный «формат», при этом, несмотря на потерю пространственного объема и цельности видения процесса исполнения, в то же время появляется выразительный монтаж необычных ракурсов и крупных планов, контрапунктических сочетаний музыкального и визуального рядов и других средств выразительности, которые свидетельствуют о действии законов киноискусства. Яркий пример — третья часть «Далюцзы»⁹, в основе которой состязание традиционных музыкантов-исполнителей на далюцзы. Ритмический монтаж кадров с исполнителями на тарелках (на экране и в оркестре), кадров с жестами и мимикой дирижера, а также кадров улыбающихся зрителей, усиливают динамичность и зрелищность исполнения в целом.

Можно привести много примеров связи музыкального содержания исполняемой музыки с соответствующим потоком зрительных образов средствами киномонтажа в «Карте» — это за-

ключительные звуки виолончели в пятой части «Летящей песни» (песни любви) — и улыбка девушки, и плывущие кораблики со свечами по воде, создающие образ девичьей надежды. Или финальная сцена «Карты», когда динамика последних аккордов подготавливается «танцем» исполнителей с шенами и их необычными движениями (поворотами корпуса влево и вправо).

Обращение композитора к мультимедиа обусловлено стремлением адаптировать, «приблизить» к восприятию международного слушателя, «осовременить» традицию. Композитор сплавляет воедино академическую и фольклорную музыку с явлением так называемого «экранного полисинтеза». Подключение новых технических и визуальных средств (усилители звука, установки для проекции, экраны) приводит к тому, что при наложении зрительных и слуховых впечатлений в результате получается новое качество.

Более того, мультимедийное инструментальное действие представляет собой новую форму синтеза искусств, основанную на законах как музыкально-театрального, так и экранных видов искусства. Поэтому отдельные элементы театрализации и мультимедиазации в творчестве Тан Дуна, которые в некоторых случаях достигают необычайной свободы, можно рассматривать, с одной стороны, как способ обновления художественного языка композитора, а с другой, — как расширение функций самого композитора, выходящее на полифункциональность.

Оригинальная авторская концепция на основе нового синтеза искусств предполагает слияние функций композитора, дирижера и режиссера. Примечательно, что роль Тан Дуна как дирижера действительно подобна режиссерской — только «его уши и глаза» способны претворить сложный авторский замысел. Вряд ли какой-либо другой дирижер сможет осуществить исполнение «Карты». Поэтому создание фильма, запечатлевшего процесс подготовки и исполнения «Карты», — это одновременно и документ, и фиксация выдающегося исполнения, и самоценный медиатекст.

Благодаря документальному видео, аудитория втягивается в древние ритуалы на экране, приобщаясь к зрелищным и духовным аспектам китайских народных традиций, увеличивая тем самым сообщество зрителей-слушателей через границы времени и культуры. Этому способствует и закон восприятия экранных текстов, согласно которому визуальный ряд создает бессознательные навыки звукового восприятия любого, даже самого сложного или самого непривычного музыкального языка, тем самым воспитывая музыкальное сознание аудитории.

Подводя итог, отметим, что использование мультимедиа в творчестве Тан Дуна можно рассматривать как своеобразное продолжение синкретизма традиционного китайского искусства, что в свою очередь приводит к рождению нового синтеза на основе музыкальной, театральной и экранной эстетики. Именно мультимедиа дают возможность по-новому соединять разные типы музыкальных традиций; способствуют появлению новых жанровых форм, обновлению художественного языка и образного содержания произведений, воплощению концептуальных проектов, связанных с идеями пространства и времени, расширению функций композитора, а также помогают адаптировать и «осовременивать» традицию и расширять международную аудиторию.

Примечания

- ¹ Мы трактуем понятие мультимедийных технологий расширительно, включая в него все экранные, компьютерные и другие медиа.
- ² Начиная свою карьеру музыканта, играя на эрху (китайская скрипка) в оркестре разных трупп Пекинской оперы, то есть работая в сфере традиционной китайской музыки.
- ³ Особенно неприятны ошибки в названиях частей, связанных с китайскими музыкальными инструментами. Так, третья часть «Далюцзы» у Сигитова [См.: 5] называется «Колорит цимбал», четвертая часть «Сона народа мяо», а девятая часть «Лушен» (название тростникового органа) у Сигитова — «Буйство музыкальных красок», мы уже не говорим о «танце гостей»(?) в первой части и других ошибках и неточностях.
- ⁴ На наш взгляд, это сравнение ассоциируется с графическим изображением Великого предела (Тай Цзы) в форме круга .
- ⁵ Здесь и далее — перевод с английского автора статьи.
- ⁶ Сансара (санскр. «переход», «жизнь») — череда перерождений.
- ⁷ Пипа — струнно-щипковый лютневый инструмент.
- ⁸ Число 9 в китайской космологии символизирует гармонию Неба — это наиболее мощное и действенное число в контексте философской системы «инь — ян».
- ⁹ 大溜子 — да-лю-цзы — ударный инструмент народности ту цзя, представляющий собой медные тарелки.

Список литературы

References

1. Алпатова А. С. «Азия — мир» как основное направление музыкальной деятельности: Тан Дун и азиатский авангард // Музыка народов мира: проблемы изучения: Сб. статей по материалам Межд. науч.-практ. конф.: Вып. 2. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017. — С. 307—323 [Alpatova A. S. «Aziya — mir» kak osnovnoe napravlenie muzykal'noj deyatel'nosti: Tan Dun i aziatskij avangard // Muzyka narodov mira: problemy izucheniya: Sb. statej po materialam Mezhd. nauch.-prakt. konf.: Vyp. 2. — M.: Nauchno-izdatel'skij centr «Moskovskaya konservatoriya», 2017. — S. 307—323].
2. Петров В. О. Инструментальное мультимедиа: о соотношении музыкального и визуального рядов // Известия ВГПУ. — № 8 (83). — 2013. — С. 75—78 [Petrov V. O. Instrumental'noe mul'timedia: o sootnoshenii muzykal'nogo i vizual'nogo ryadov // Izvestiya VGPU. — № 8 (83). — 2013. — S. 75—78].
3. Петров В. О. «Призрачная опера» Тан Дуна как инструментальный ритуал // Авангард, современная и новая музыка: творчество, исполнительство, педагогика: Сб. статей. — Пермь, 2010. — С. 130—135 [Petrov V. O. «Prizrachnaya opera» Tan Duna kak instrumental'nyj ritual // Avangard, sovremennaya i novaya muzyka: tvorchestvo, ispolnitel'stvo, pedagogika: Sb. statej. — Perm', 2010. — S. 130—135].
4. Сергеева Т. С. О влиянии мультимедийных технологий на современную музыку // «Художественная культура»: Электронное периодическое рецензируемое научное издание. — 2011. — № 1 [Электронный ресурс]. — URL: <http://sias.ru/en/publications/magazines/kultura/2011-1/yazyki/331.html>. Дата обращения: 06.06.2018 [Sergeeva T. S. O vliyanii mul'timedijnyh tekhnologij na sovremennuyu muzyku // «Hudozhestvennaya kul'tura»: Elektronnoe periodicheskoe recenziruемое nauchnoe izdanie. — 2011. — № 1 [Elektronnyj resurs]. — URL: <http://sias.ru/en/publications/magazines/>

- kultura/2011-1/yazyki/331.html. Data obrashcheniya: 06.06.2018].
5. *Сигитов С. М.* Национальная духовная традиция Китая и современный музыкальный авангард в творчестве Тан Дуна // Музыка как национальный мир искусства: Материалы Межд. науч.-практ. конф. — Казань, 2015. С. 182—193 [*Sigitov S. M.* Nacional'naya duhovnaya tradiciya Kitaya i sovremennyy muzykal'nyj avangard v tvorchestve Tan Duna // Muzyka kak nacional'nyj mir iskusstva: Materialy Mezhd. nauch.-prakt. konf. — Kazan', 2015. — С. 182—193].
 6. *Хасанова А. Н.* Органическая музыка Тан Дуна: зрелищные традиции и звуковые эксперименты в произведениях китайского авангарда // Музыка как национальный мир искусства: Межд. науч.-практ. конф. — Казань, 2015. — С. 194—203 [*Hasanova A. N.* Organicheskaya muzyka Tan Duna: zrelischnye tradicii i zvukovye eksperimenty v proizvedeniyah kitajskogo avangarda // Muzyka kak nacional'nyj mir iskusstva: Mezhd. nauch.-prakt. konf. — Kazan', 2015. — С. 194—203].
 7. *Холопова В. Н.* Китайский авангард: от Сан Туна до Тан Дуна // М. Е. Тараканов: Человек и фоносфера: Воспоминания. Статьи. Материалы конференции «Фоносфера — человек — сообщество». — М., СПб.: Алетейя, 2003. — С. 243—251 [*Holopova V. N.* Kitajskij avangard: ot San Tuna do Tan Duna // M. E. Tarakanov: Chelovek i fonosfera: Vospominaniya. Stat'i. Materialy konferencii «Fonosfera — chelovek — soobshchestvo». — M., SPb.: Aletejya, 2003. — S. 243—251].
 8. *Юнусова В. Н.* Взаимодействие символики звука и цвета в произведениях Тан Дуна (США) // Галеевские чтения: Материалы Межд. науч.-практ. конф. («Прометей» — 2012). — Казань, 2012. — С. 232—237 [*Yunusova V. N.* Vzaimodejstvie simvoliki zvuka i cveta v proizvedeniyah Tan Duna (SShA) // Galeevskie chteniya: Materialy Mezhd. nauch.-prakt. konf. («Prometej» — 2012). — Kazan', 2012. — S. 232—237].
 9. *Юнусова В. Н.* Музыкальная культура Азии и Северной Африки (обзор) // История зарубежной музыки. XX век: Учеб. пособие. — М.: Музыка, 2005. — С. 518—873 [*Yunusova V. N.* Muzykal'naya kul'tura Azii i Severnoj Afriki (obzor) // Istoriya zarubezhnoj muzyki. 20 vek: Ucheb. posobie. — M.: Muzyka, 2005. — S. 518—873].
 10. *Юнусова В. Н.* Тан Дун: в мире звучащих стихий // Музыкально-исполнительское искусство и научное знание: Параллели и взаимодействия: Сб. ст. по материалам Межд. науч. конф. — М., 2012. — С. 50—55 [*Yunusova V. N.* Tan Dun: v mire zvuchashchih stihij // Muzykal'no-ispolnitel'skoe iskusstvo i nauchnoe znanie: Paralleli i vzaimodejstviya: Sb. st. po materialam Mezhd. nauch. konf. — M., 2012. — S. 50—55].
 11. Dialogues with Tan Dun. — 2004. — July 10 [Электронный ресурс]. — URL: <http://tandun.com/composition/the-map-concerto-for-cello-video-and-orchestra/>. Дата обращения: 17.12.2017.
 12. *Hughes J. M.* Voices of the Soul in Tan Dun's The Map // “The New Arcadia Review”. — Vol. 3. — 2005 [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.coursehero.com/file/17629543/Art-Journal-3/>. Дата обращения: 17.12.2017.
 13. *Kwah Meng Ching.* Tan Dun's 'Visual Music' // Studio International [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.studiointernational.com/index.php/tandun-s-visual-music>. Дата обращения: 17.12.2017.
 14. Mapping The Portrait: An Interview with Tan Dun on the Creation of The Map. — 2004. — July 10 [Электронный ресурс] — URL: <http://tandunonline.com/compositions/The-Map.html>. Дата обращения: 17.12.2017.
 15. Tan Dun online [Электронный ресурс]. — URL: <http://tandun.com/visual-music/water-heavens/>. Дата обращения: 17.12.2017.