

УДК 78.036

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ И ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ ОПЕРЫ «НОВОЙ ВОЛНЫ»

Чжу Линьцзи, аспирант, кафедра музыкального воспитания и образования, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: 534366380@qq.com

С 50-х и вплоть до середины 90-х годов XX века применение западных музыкальных концепций в Китае находилось на стадии эксперимента, а обладающие мощным современным западным колоритом новейшие идейные течения и вовсе не могли найти поддержки в музыкальных кругах, задающих направление развитию китайского оперного искусства. Тем не менее творческий поиск китайских композиторов привел к крупным изменениям в жанрах современной китайской оперы в XXI веке и, в конце концов, – к созданию оперы «новой волны» (начиная с 90-х годов XX века). На рубеже веков особенно бурное развитие в Китае получило постмодернистское музыкальное искусство, что привело к колоссальным изменениям в техниках написания, жанрах и стилях оперы, новые произведения стали разительно отличаться от классической, «серьезной» оперы и китайской национальной оперы. При этом наиболее стремительно начала развиваться камерная опера: произведения небольшого объема, но с глубоким содержанием, они стали воплощать самую популярную форму оперного искусства в музыкальном мире Китая.

В качестве объекта исследования в статье – особенности развития оперы «новой волны» в Китае, а ее предметом выступают, главным образом, проблемы и препятствия, которые данный жанр встретил на пути своего развития, а также активный творческий поиск китайских композиторов. Кроме того, автор производит анализ художественных особенностей камерной оперы «Рискованная игра», написанной Вэнь Дэцином, раскрывая то, каким образом китайскому композитору удалось рационально использовать приемы западной постмодернистской музыки, в то же время гармонично включая в композицию элементы китайской этнической музыки.

Ключевые слова: камерная опера, опера «новой волны», постмодернистская музыка, стилевые параметры, элементы народной музыки.

ARTISTIC CHARACTERISTICS AND HISTORY OF THE DEVELOPMENT OF MODERN CHINESE OPERA OF THE “NEW TREND”

Zhu Linji, Postgraduate, Department of Musical Upbringing and Education, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: 534366380@qq.com

From the 1950s and up to the mid-1990s, the use of Western musical concepts in China was at the experimental stage, and the newest ideological trends with powerful modern Western flavor could not find support in musical circles that set the direction for the development of Chinese opera. Nevertheless, the creative search for Chinese composers led to major changes in the genres of modern Chinese opera in the 21st century, in the end, led to the creation of the opera of the “New Trend” (beginning with 1990s). At this time, the post-modern musical art gained particularly rapid development in China, which led to enormous changes in the techniques of writing, genres and styles of opera, new works began to drastically differ from the classical “serious” opera and the Chinese national opera. At the same time, the chamber opera began to develop most rapidly: works having small volume but deep content began to embody the most popular form of opera in the musical world of China.

The object of study in this article is the development of opera of the “New Trend” in China, and its content is mainly devoted to the problems and obstacles that this genre encountered in its development, as well as in the active creative search of Chinese composers. In addition, the author analyzes the artistic features of the chamber opera “The Risky Game” composed by Wen Deqing, revealing how the Chinese composer managed to rationally use the techniques of Western postmodern music, while at the same time harmoniously incorporating elements of Chinese ethnic music into the composition.

Keywords: chamber opera, opera of the “New Trend,” postmodern music, style parameters, elements of folk music.

С точки зрения стилистики, в современной китайской опере «новой волны» в основном используются черты западного модернизма, постмодернизма и авангардизма, что и определяет специфику произведений данного жанра. С точки зрения масштаба композиции, этот жанр охватывает как современную торжественную «большую оперу», так и гораздо менее масштабную камерную оперу. Будь то форма или стиль, опера «новой волны» в любом случае обладает передовым, академическим и экспериментальным, характером, поэтому термины «авангардистская» и «постмодернистская» в равной мере относятся к этой категории оперы. Благодаря стремительной скорости развития оперы «новой волны», она быстро заняла одну из важнейших позиций среди прочих жанров современной оперы Китая и задала мощный толчок развитию оперного творчества в стране.

Целью исследования в данной статье является выяснение, каковы же причины столь быстрого развития китайской оперы «новой волны», ее успехов и поражений, а также с помощью анализа произведений этого жанра выяснение того, каким образом композиторам удалось преодолеть преграды на пути его развития и благодаря интеграции элементов народной музыки вывести данный жанр на совершенно новый уровень творчества.

История развития оперы «новой волны» в Китае относительно коротка, что обусловлено причинами в нескольких аспектах: с 50-х годов прошлого века творческие концепции мира культуры и искусства в КНР испытывали глубокое влияние советского революционера и политического деятеля А. А. Жданова, поэтому использование в оперном творчестве «авангардистских» идей и современных техник, а также концепция создания «музыки ради музыки» были в то время под запретом. В произведениях композиторов, писавших в период относительно стабильной

всеобщности, чрезмерно преувеличивалось значение придания опере национального характера, ведь национальное самосознание все еще росло [2, с. 91], и после проведения политики реформ и открытости музыкальное сообщество Китая продолжало погружаться в культурную полемику «борьбы между импортным и местным», поэтому применение классических западных музыкальных концепций все еще находилось на стадии эксперимента, а обладающие мощным современным западным колоритом новейшие идейные течения и вовсе пока не могли найти поддержки в музыкальных кругах, задающих направление развитию китайского оперного искусства. В 1989–1992 годах музыка «новой волны» по-прежнему считалась «злокачественной опухолью» идейного течения «буржуазной либерализации», поэтому была сильно ограничена вплоть до 1994 года, когда вышла в свет опера «Записки сумасшедшего», написанная композитором Го Вэньцзином, ознаменовав вступление на путь развития «авангардистской» оперы в стиле постмодернизма.

В начале своего развития китайская опера «новой волны» писалась композиторами с заграничным опытом и по приглашению иностранных театров, так, например, опера Го Вэньцзина «Ужин» (преьера состоялась в 1998 году в Лондоне) была создана по заказу британского театра Алмейда, а опера Тань Дуня «Чай» (преьера – в 2002 году в Токио) была написана для концертного зала Сантори в токийском районе Гиндза. Премьеры таких произведений, а иногда и все постановки, можно было увидеть только за границей, многие из них практически неизвестны китайскому зрителю. Так, например, опера Тань Дуня «Цинь Шихуан» впервые была показана в Метрополитен-опера в США и на сегодняшний день ни разу не ставилась на территории КНР. В силу недостатка распространения на оперном рынке Китая опера «новой волны» могла претен-

довать на известность только за границей, причины этого феномена многосторонни. Прежде всего в специализированных музыкальных учреждениях страны наибольшее внимание уделялось классицизму и романтизму в музыке, тогда как темы авангардизма и постмодернизма практически не затрагивались.

В то же время, пережив 10 лет бедствий Культурной революции, после введения политики реформ и открытости учебным учреждениям пришлось заново восстанавливать учебные программы и всю систему преподавания. Музыкальные стили классицизма и романтизма оказались наиболее изученными с точки зрения композиции и техники, их исследования были наиболее зрелыми и в полной мере систематизированными, поэтому они полностью соответствовали требованиям, продиктованным желанием как можно скорее создать целостную музыкальную научную систему, тогда как музыка в стиле постмодернизма пребывала на этапе длительного развития, ее исследований было недостаточно, а объект и предмет исследования, так же как и определение особенностей ее стилистики, до сих пор вызывают споры в научной среде.

В отличие от классицизма и романтизма, в исследованиях постмодернизма еще не сформировалось целостной научной системы, что в конечном итоге и стало причиной его пренебрежения в музыкальных кругах. Создание и продвижение постмодернизма в музыке Китая остановилось на этапе специализированных музыкальных учебных заведений, проще говоря, большая часть произведений в этом стиле была написана преподавателями консерваторий, и в силу присущего этим операм экспериментального характера они так и не были представлены широкой публике. Наконец, степень принятия оперными театрами авангардистских произведений не высока, количество заказов на них минимально, вследствие чего их распространение и популяризация сильно затруднены. Многие оперные театры предпринимали попытки постановок произведений оперы «новой волны», но они не всегда приводили к успеху. Так, например, опера Сюй Цзяньцзяна «Троил и Крессида» (1994) была показана на сцене Харбинского оперного театра, несмотря на многочисленные препоны и трудности, и даже получила разнообразные положительные отзы-

вы, однако, к всеобщему сожалению, после пяти постановок она была снята с репертуара театра и больше не демонстрировалась широкой публике [7, с. 408].

В 90-е годы развитие постмодернистской оперы испытывало серьезные трудности, такие же, что наблюдались и в развитии модернизма в музыке Европы и США с 1920-х до 1960-х годов, когда только радикально настроенные и смелые деятели искусства могли идти вперед и достигать успеха. Такой путь хоть и мог вызвать настоящий «бум», тем не менее, в основном приводил музыкальное творчество в тупик. Немецкий музыковед Г. Х. Штукеншмидт в книге «Музыка XX века» назвал это время «экспериментальным периодом» [8, с. 175], так как только к 1970-м годам европейские и американские композиторы переосмыслили отношение к творчеству, устранив «новаторские волнения». Американский музыковед Роберт Морган в «Музыке XX века» так описал это время: «1970-е годы стали временем примирения, когда композиторы прекратили поиск новых возможностей, вместо этого начав объединять уже имеющиеся знания в новую интересующую их модель непрерывного и непосредственно ясного музыкального языка» [5, с. 512].

В 90-е годы опера «новой волны» в Китае прошла через точно такой же исторический этап, только несколько позже западных стран. Можно сказать, что этот период стал «уменьшенной копией» этапа развития оперной музыки в Европе и США в 60-х годах. Несмотря на то, что опера «Записки сумасшедшего», написанная Го Вэньцзином в 90-х годах, до настоящего времени постоянно корректируется и демонстрируется на сцене, сохраняя стойкую «волю к жизни», тем не менее, следует признать, что успех одного произведения не может передать общую картину развития оперы «новой волны». Так, необходимо обратиться к таким «экспериментальным» произведениям, как, например, опера «Троил и Крессида», сохранившимся только в библиотеках и музеях, но не на сценах театров. Факты указывают на то, что постоянное преследование новизны и «европеизации» сюжета вовсе не гарантируют произведению высоких оценок и признания на рынке. Так, опера «Троил и Крессида» с точки зрения как жанра, так и сюжета является подражанием европейскому модернистскому оперному искус-

ству и не нашла глубокого отклика у китайского зрителя. Китайские оперные композиторы испытывали подобный западным предшественникам глубокий кризис, в результате которого начали отказываться от постоянного поиска «инновационных решений» и «бунтарства», сконцентрировавшись лишь на извлечении основных элементов модернизма и постмодернизма, для использования в своих оперных произведениях. Такой подход позволяет отбросить «абсолютизм» «деконструкции ради деконструкции» и «соединения ради соединения». Можно сказать, что в действительности он стал для изначального модернизма своего рода спасением. «Модернистские произведения обладают присущей традиционному искусству определенной структурой и, несмотря на свою революционность, довольно упорядочены, в то время как искусство постмодерна отличается неупорядоченной структурой, применением так называемой деконструкции и спецификой многообразия», – пишет в своей книге Сун Ц [6, с. 47]. Несмотря на то, что серьезные оперные произведения, написанные с применением постмодернистских музыкальных приемов, в силу недостатка зрителей стали шаг за шагом приближаться к своему «закату», интерес китайских композиторов к этому направлению вызвал у них стремление к еще большему использованию разнообразных приемов и жажду творчества. В результате они стали применять все больше комбинаторных приемов, и, можно сказать, что при переходе от модерна к постмодерну, китайская постмодернистская опера вовсе не встретила сопротивления на пути своего развития: ряд постмодернистских камерных оперных произведений стал образчиком характерной формы китайской оперы «новой волны» 90-х годов XX века. Среди них можно назвать «Записки сумасшедшего» Го Вэньцзина, «Прощание с Кембриджем» Чжоу Сюэши, а также проанализированное ниже произведение Вэнь Дэцина «Рискованная игра».

В 90-е годы камерная опера в Китае имела абсолютное преимущество в развитии относительно грандиозной по масштабам «серьезной» оперы. Прежде всего произведения камерной оперы имеют относительно небольшой объем и обычно состоят из 1–2 актов. С точки же зрения сюжета, либретто таких опер написано на основе новелл или рассказов, так, например, сюжет

оперы Го Вэньцзина «Записки сумасшедшего» основан на одноименной новелле Лу Синя, а «Рискованная игра» Вэнь Дэцина – на одноименной новелле Гао Сяошэна. Что касается оркестра, то его состав в камерных операх невелик, количество музыкантов и разнообразие инструментов также трактуются композитором достаточно вольно, что разрушает традиционные рамки, установленные «серьезной» оперой. Данная особенность позволяет лучше передать стиль и сюжет литературного произведения, положенного в основу оперы, в связи с чем композиторы также зачастую наравне с классическими используют китайские традиционные инструменты, современные электронные инструменты и даже разнообразные предметы из повседневного обихода, способные издавать определенные звуки. Так, Чжоу Сюэши в своем произведении «Прощание с Кембриджем» добавил к оркестру так называемую «деревянную рыбу» *муюй* (деревянное било в форме рыбы или безногого краба, на котором отбивается такт при чтении молитв в буддийских храмах в Китае) и китайский литофон *цин*. Использование подобных народных инструментов помогло в опере обогатить и разнообразить сцены, передающие быт героев. И, наконец, сложность написания и воплощения на сцене, а также расходы на постановку камерной оперы гораздо ниже крупномасштабных произведений. Такие особенности, как сжатость и содержательность, позволили камерной опере стать легко реализуемой и оттого довольно популярной формой музыкального искусства, благодаря чему она достаточно быстро вошла в культурную жизнь массового зрителя. К примеру, реквизит оперы «Прощание с Кембриджем» включает лишь несколько скамеек и длинный стол, а декорации – несколько деревьев и мостик, актеры также одеты в простые костюмы времен Китайской республики (1912–1949). Простота и экономичность в декорациях и организации сценического воплощения данной оперы снизили степень сложности ее постановки, поэтому после ее презентации большое количество музыкальных вузов страны стали наперебой ставить ее на своих сценах, среди них можно назвать Китайскую консерваторию, Шанхайскую и Сианьскую консерватории, консерватории Сямэньского и Циндаосского университетов и т. д., – всего более 10 крупнейших вузов страны.

Успех камерной оперы на китайском оперном рынке объясняется применением композиторами выборочности и диалектичности, присущих стилю постмодернизма. Опера Вэнь Дэцина «Рискованная игра» стала примером успешного соединения следования музыкальному языку своего народа с постмодернистскими музыкальными приемами, китайской постмодернистской камерной оперой, повествующей истории собственной страны.

Опера Вэнь Дэцина «Рискованная игра» рассказывает историю двух пари и двух главных героев – азартных игроков, нищего и землевладельца. Помещик ставит на кон половину своего имущества, а нищий в качестве ставки обещает совершенно голым провести всю ночь на улице. Богач полагает, что в студеную зимнюю пору бедняк непременно замерзнет насмерть, однако на следующий день, ко всеобщей неожиданности, нищий выдерживает суровое испытание и получает половину имущества землевладельца. Через несколько лет, будучи уже весьма состоятельным человеком, он снова требует от землевладельца заключить пари. На этот раз он хочет заполучить вторую половину имущества помещика и стать богатейшим жителем города. Однако теперь он не выдерживает зимней стужи и замерзает насмерть у дверей в имении землевладельца. Это произведение стало первой оперой, написанной композитором Вэнь Дэцином. 20 июля 2003 года она была полностью закончена, а уже в сентябре того же года в Женеве состоялась её премьера. В 2004 году опера была продемонстрирована в рамках 7-го Международного Дня музыки в Пекине и 6-го Международного фестиваля искусств в Шанхае [7, с. 410].

Что касается организации оркестра, то здесь используются флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна, труба, тромбон, – по одному музыканту на каждый инструмент, при этом к привычным западным классическим музыкальным инструментам композитор также добавил традиционные китайские музыкальные инструменты, такие как пипа, гуцинь, флейта сяо и т. д., чтобы придать звучанию оперы традиционный китайский колорит. Кроме того, композитор также включил настроенные на разную высоту звука бокалы и бутылки, – такого рода подражание экспериментальным техникам «органической музыки» (Organic music)

нашло в китайской музыке XXI века массовое применение. Такие произведения композитора Тань Дуня, как «Музыка воды», «Музыка бумаги» и «Музыка земли» являются классическими образцами «органической музыки». В опере «Рискованная игра» пять основных действующих лиц: презирующий жизнь помещик, нищий, которому вскружили голову желания и жажда богатства, добрая и великодушная жена помещика, ослепленная жадой наживы жена нищего, а также справедливый и добродетельный учитель. Кроме того, композитор добавил детский хор, который создает необходимый фон для действия оперы, а также задает последовательность сюжета, делая его более завершенным. Детские голоса, исполняющие народные песни в качестве фона, создают яркий контраст с полным алчности миром взрослых людей, пристрастившихся к азартным играм. Все произведение целиком представляет собой классический образец камерной оперы, что проявляется в упрощении как организации оркестра, так и распределения действующих лиц.

Что же касается приема гармонизации, то в отличие от традиционных китайских пентатонических произведений, в этой опере автор использует пять групп традиционных пентатонических гамм, каждую ноту внутри гаммы он расположил согласно серийной технике, получив серию гармонических блоков, обладающих новым звуковым эффектом. Пройдя через расстановку с поперечной и продольной сериализацией, новая воссоединенная пентатоническая гамма, с одной стороны, делает китайскую традиционную звуковую окраску более слабой, а, с другой стороны, обладает очень яркой и отчетливой спецификой авангардизма. Таким образом, передаваемая в опере основная тема обретает смутные, неясные очертания «рассеянных» элементов китайской народной музыки. Автор настоящей статьи считает, что именно эта особенность оперы «Рискованная игра» и составляет ее ядро. Сам Вэнь Дэцин в комментариях к своему произведению говорит: «Этот принцип пришел из соответствующих даосских трактатов, посвященных искусству приготовления эликсира бессмертия. В подобных книгах автор зачастую не сообщает читателю прямо то, что он хочет сказать: читая такой текст, ты будто быходишь в непроглядный туман, и необходимо изнутри очень внимательно самому раскрыть

действующие здесь законы, только так можно постичь суть сказанного» [3, с. 24]. Несложно увидеть, что композитор, воспользовавшись приёмами китайской пентатоники и западной серийной техники, создал целостную тональную систему данной оперы, а «деконструкция» и «реорганизация» музыкальных элементов в этих разных системах напрямую вызвали эффект «децентрализации», присущий стилю постмодернизма.

Тем не менее, очевидно, что эта опера не является постмодернистским произведением в традиционном смысле. Так же считает и сам композитор: «Я полагаю, что они (композиционные техники постмодернизма) сейчас используются чаще, чем следовало бы, и без разбора. Их использование должно быть подчинено особому содержанию и требованию особых условий. Сейчас для моего оперного творчества их ценность не так уж велика» [4, с. 70]. Таким образом, композитор в оценке авангардистских приёмов не придерживается отрицательного мнения, тем не менее, он выражает надежду на использование разнообразных техник для выражения через музыку своей мысли. Авангардистские техники – лишь один из многих инструментов, применённых автором в надлежащее время. Его отношение к традиционной китайской музыке ничем не отличается от вышеописанного, она для него также является одним из множества элементов оперного искусства. В одном из интервью он прямо обозначил свое мнение: «На самом деле, добавление народной специфики – это только выражение музыкальной окраски произведения. Я лично считаю, что разница между китайскими и западными композиторами не так уж велика, самым важным все-таки является вопрос, хорошо или плохо написано то или иное произведение» [1, с. 22]. С точки зрения данного критерия, глубоко понимающий авангардизм Вэнь Дэцин отрицает концепцию «авангардизма ради авангардизма», но в большей степени отталкивается от самого произведения, понимая, когда следует использовать тот или иной композиционный прием.

В данной статье были подробно рассмотрены особенности оперы «новой волны» в Китае, а также были изложены проблемы и препятствия, с которыми данный жанр столкнулся на пути своего распространения. В то же время, в качестве примера оперы «новой волны» было проанализи-

ровано произведение Вэнь Дэцина «Рискованная игра» и его главная особенность – синтез приемов постмодернизма и национального стиля.

Автор статьи пришел к выводу, что концепция жанра оперы «новой волны» XXI века в Китае довольно многогранна, появление этого понятия подчинено постмодернистским тенденциям, породившим феномен разнообразия в развитии китайской оперы этого периода. В процессе развития оперного искусства в Китае опера «новой волны» в силу своего экспериментального характера сыграла роль передового, новаторского направления, а ее расцвет является неизбежным результатом развития постмодернизма в музыке. Однако проблемы, с которыми этот жанр столкнулся, также стали ничем иным, как логичным результатом, характерным для любой инновационной деятельности. При этом только постоянные сомнения и критика могли привести к созданию полноценного, зрелого художественного шедевра, подобного «Рискованной игре», о которой говорилось выше. К счастью, можно наблюдать, как все больше композиторов, принимая во внимание прошлые ошибки, отбрасывают идею новаторства ради новаторства и модернизма ради модернизма в своем творчестве. Вместо этого они начинают использовать модернистские приемы как очередной инструмент, рационально используя его для обогащения художественной композиции своих произведений, и в то же время внедрять в оперу понятные для публики элементы традиционной китайской музыки, объединяя эти столь непохожие техники из разных эпох и культур в единое музыкальное полотно, воплощающее в себе невероятное очарование оперы «новой волны». В этой связи невозможно переоценить деятельность таких постмодернистских композиторов, как Вэнь Дэцин, Го Вэньцин и т. д., которые ради продвижения и распространения этого жанра ведут постоянный поиск и экспериментируют, не боясь быть непонятыми или подвергнуться критике. На основании проделанного исследования автор считает, что хотя опера «новой волны», этот новый для китайского музыкального искусства жанр, постоянно встречает всевозможные трудности и препятствия на пути своего развития, нельзя не признать, что она обладает способностью к выживанию и мощной художественной энергетикой, а также неудержимым стремлением к росту и движению вперед.

Литература

1. Би И., Чэнь И. Посреди двух культур – запись интервью с композитором Вэнь Дэцином // Опера. – Шанхай: Шанх. оперный театр, 2004. – № 117. – С. 21–23.
2. Ван Ц. Исследование и практика сущности китайской культуры через призму нового музыкального опыта // Китайская музыка. – Пекин: Кит. Гос. консерватория. – 2011. – № 3. – С. 91–95.
3. Вэнь Д., Альбера Ф. Поиск равновесия между двумя полюсами – композитор Вэнь Дэцин рассуждает о создании оперы «Рискованная игра» // Опера. – Шанхай: Шанх. оперный театр. – 2003. – № 5. – С. 25–26.
4. Вэнь Д., Альбера Ф. Диалог о создании оперы «Рискованная игра» // Искусство Фуцзянь. – Фуцзянь: Фуцзянский институт искусств. – 2007. – № 2. – С. 70–71.
5. Морган Р. П. Музыка XX века: история западных музыкальных стилей. – Шанхай: Шанх. музыка, 2014. – 619 с.
6. Сун Ц. Западная музыка: от современности до постмодерна. – Шанхай: Шанх. музыка, 2004. – 331 с.
7. Цзюй Ц. История китайской оперы с древнейших времен и до наших дней – история создания оперы в Китае и исследование современной ситуации. – Хэфэй: Литературное изд-во Аньхоя, 2014. – 499 с.
8. Штукеншмидт Х. Х. Музыка XX века. – Пекин: Народ. музыка, 1992. – 223 с.

References

1. Bi Y., Chen Y. Posredi dvukh kul'tur – zapis' interv'y'u s kompozitorom Ven' Detsinom [In the midst of two cultures – recording of the interview with the composer Wen Decin]. *Opera [Opera]*. Shanghai, Spankhayskiy opernyy teatr Publ., 2004, no. 117, pp. 21-23. (In Chinese).
2. Van Ts. Issledovanie i praktika sushchnosti kitayskoy kul'tury cherez prizmu novogo muzykal'nogo opyta [The study and practice of the essence of Chinese culture through the prism of a new musical experience]. *Kitayskaya muzyka [Chinese Music]*. Beijing, Kitayskaya gosudarstvennaya konservatoriya Publ., 2011, no. 3, pp. 91-95. (In Chinese).
3. Ven. D., Albera F. Poisk ravnovesiya mezhdru dvumya polyusami – kompozitor Ven' Detsin rassuzhdaet o sozdanii opery "Riskovannaya igra" [The search for a balance between two poles – composer Wen Deqing discusses the creation of the opera "Risky game"]. *Opera [Opera]*. Shanghai, Spankhayskiy opernyy teatr Publ., 2003, no. 5, pp. 25-26. (In Chinese).
4. Ven. D., Albera F. Dialog o sozdanii opery "Riskovannaya igra" [Dialogue on the creation of the opera "Risky game"]. *Iskusstvo Futszyan [Fujian art]*. Fujian, Futszyanskiy institut iskusstv Publ., 2007, no. 2, pp. 70-71. (In Chinese).
5. Morgan R.P. *Muzyka XX veka: istoriya zapadnykh muzykal'nykh stiley [XX Century Music: History of Western Music Styles]*. Shanghai, Shankhayskaya muzyka Publ., 2014. 619 p. (In Chinese).
6. Song Ts. *Zapadnaya muzyka: ot sovremennosti do postmoderna [Western music: from contemporaneity to postmodernism]*. Shanghai, Shankhayskaya muzyka Publ., 2004. 331 p. (In Chinese).
7. Tszyuy Ts. *Istoriya kitayskoy opery s drevneyshikh vremen i do nashikh dney – istoriya sozdaniya opery v Kitaye i issledovanie sovremennoy situatsii [The history of Chinese opera from ancient times to our days – the history of the creation of opera in China and the study of the current situation]*. He Fei, Literaturnoe izdatel'stvo Ankhoya Publ., 2014. 499 p. (In Chinese).
8. Shtukenshmidt Kh. Kh. *Muzyka XX veka [Music of the 20th century]*. Beijing, Narodnaya muzyka Publ., 1992. 223 p. (In Chinese).

УДК 78.781.07.035

РЕКВИЕМ ДЬЁРДЯ ЛИГЕТИ КАК ФЕНОМЕН ЗАПАДНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО АВАНГАРДА

Королёва Анна Владимировна, аспирант, кафедра музыкального воспитания и образования, институт музыки, театра и хореографии, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: Nussel89@mail.ru

Глобальные изменения в развитии социальных и научных процессов в XX веке обусловили возникновение новых течений и школ в музыкальном искусстве, художественный поиск которых карди-