

УДК 785.071:78.03(510) “1960/1970”  
ORCID 0000-0002-9541-1480

## **Янь Ян**

*Харьковский национальный университет искусств  
им. И. П. Котляревского*

### **ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КИТАЙСКИХ ОРКЕСТРОВ ТРАДИЦИОННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ НОВОГО ТИПА В 1960-е – 1970-е ГОДЫ**

**Янь Ян.** Діяльність китайських оркестрів традиційних інструментів нового типу в 1960-і – 1970-і роки. У статті розглядається один з найбільш складних і суперечливих періодів розвитку китайського оркестру традиційних інструментів нового типу – 1960-70-і роки. Об’єктивна оцінка даного історичного явища дозволяє сприйняти його не тільки як тупикову гілку на шляху Китаю до сучасного прогресу, але і як еру конструктивних новацій та зусиль до реальних змін в культурній спадщині Китаю. Висвітлюється специфіка творчої діяльності оркестрів під керуванням диригентів Лі Делуня, Хуан Цзюня, Лі Гоцюаня, Ян Цзяжєня. Розглядаються жанри китайської оркестрової музики, що вплинули на її подальший розвиток: симфонія «Шацзябан» Ло Чжунчжуна, Ян Муюна, Ден Цзяяня, Тань Цзюнміна; симфонічна сюїта «Сива дівчина» Цюй Вея; увертюра «Фестиваль» Ксу Янг Яна, Концерт для піпи з оркестром «Степові сестри» У Цзюцяна, Лю Дехайя, Ван Яньцяо. В даних творах об’єдналися традиції китайського та європейського оркестрового мистецтва, втілилися творчі пошуки китайських композиторів та виконавців до створення зразків сучасного жанру симфонії в Китаї.

**Ключові слова:** китайський оркестр, традиційні китайські інструменти, диригент, Культурна революція, колективна творчість.

**Янь Ян.** Деятельность китайских оркестров традиционных инструментов нового типа в 1960 – 1970-е годы. В статье рассматривается один из наиболее сложных и противоречивых периодов развития китайского оркестра традиционных инструментов нового типа – 1960–70-е годы. Объективная оценка данного исторического явления позволяет оценить его не только как тупиковую ветвь на пути Китая к современному прогрессу, но и как эру конструктивных новаций и усилий по реальному изменению в культурном наследии Китая. Освещается специфика творческой деятельности оркестров

под управлением дирижеров Ли Дэлуня, Хуан Ицзюня, Ли Гоцюаня, Ян Цзяжэня. Рассматриваются жанры китайской оркестровой музыки, оказавшие влияние на ее последующее развитие: симфония «Шацзябан» Ло Чжунчжуна, Ян Муюня, Дэн Цзяяня, Тань Цзюнмина; симфоническая сюита «Седая девушка» Цюй Вэя; увертюра «Фестиваль» Ксу Янг Яна, Концерт для пипы с оркестром «Степные сестры» У Цзюцяна, Лю Дэхайя, Ван Яньцяо. В данных сочинениях объединились традиции китайского и европейского оркестрового искусства, воплотились творческие поиски китайских композиторов и исполнителей по созданию образцов современного жанра симфонии в Китае.

**Ключевые слова:** китайский оркестр, традиционные китайские инструменты, дирижер, Культурная революция, коллективное творчество.

### **Yan Yang. The activities of the Chinese orchestras of the traditional instruments of the new type in the 1960s - 1970s**

**Background.** The article discusses one of the most complex and controversial periods in the development of the Chinese orchestra of traditional instruments of the new type – the 1960–70s. Since 1966, with the beginning of the Cultural Revolution, all conservatories were closed, and Western instruments and teaching materials were destroyed. Chinese musicians, unable to play classical music, were forced to work with folk songs and folklore in remote provinces. The objective assessment of this historical phenomenon makes it possible to evaluate it not only as a dead end on China's path to modern progress, but also as an era of constructive innovations and efforts to make a real change in China's cultural heritage. The specifics of the creative activity of orchestras conducted by conductors Li Delun, Huang Yijun, Li Guoquan, Yang Jizhen is highlighted.

**Objectives.** The purpose of the article is to identify the specifics of the development of the Chinese orchestra of traditional instruments in the 1960s – 1970s, to determine the role of prominent Chinese musicians in the process of modernizing the orchestra and creating a national repertoire during this period.

**Research methods** are based on scientific approaches necessary for the disclosure of the topic. The methodology is based on an integrated approach that combines the principle of musical theoretical, musical historical and executive analysis.

**Results.** As soon as the Cultural Revolution began, the music centers in Beijing and Shanghai came under attack. Composers were deprived of their creative freedom, since all the works had to correspond to the political situation of the time. At this time, collective creativity in the genre of opera and ballet, written according to certain pattern and corresponding to the ideas of Mao Zedong, is widely adopted. As standards of “new art”, official propaganda put forward

“exemplary” revolutionary performances – Yanbanshee, almost entirely based on the material of the period of the liberation struggle.

The Central and Shanghai orchestras were also persecuted. The chief conductor of the Central Symphony Orchestra, Li Delun was arrested. Since 1963, the programs of the Shanghai Orchestra of Chinese Instruments have begun to reflect the country's transition to the Cultural Revolution. In the compositions appeared more pronounced revolutionary ideals, showing the need for government reform. Such content was, for example, the orchestral suite "Revolutionary Song", created by the musicians of the Shanghai orchestra. Due to the policy of the Cultural Revolution after 1964, the orchestra completely ceased to perform. In 1964, works performed at a concert in honor of the nation's birthday included revolutionary pieces such as "Praise to the People", "Spring Gong Enhances Performance", "Battle in Shanghai", and others. Shanghai Orchestra Conductor Juan Yijun, composer Luo Zhongrong, one of the authors of the revolutionary symphony "Shatszyaban" was persecuted and sent to the countryside for forced labor. In 1966, as a result of the repressions, outstanding conductors Li Guoquan and Yang Jazheng died.

The widespread distribution of orchestras in China is a paradox. "Exemplary Performances" played an active role in the distribution of Chinese symphonic music. Many amateur orchestras significantly increased their professional level and could perform individual symphonic works. Major symphonic works on revolutionary themes were also created: Qu Wei's "The Gray-Haired Girl" symphonic suite (created by his ballet), Tian Feng's "Five Cantatas to lyrics by Mao Zedong", "Pipa Concert for Orchestra" and "Steppe Sisters" Wu Zujiang, Liu Dehai, Wang Yanqiao. Another genre was music for ballets ("The Red Women's Battalion", "The Gray-Haired Girl").

Conclusions. In the period from the 1960s to the 1970s, Chinese orchestral music was enriched with new genres that influenced its subsequent development. In spite of the fact that the main models of Yanbanshee are the opera and ballet genres, major symphonic works were also created: the symphony "Shatszyaban" (Luo Zhongzhong, Yang Muyun, Deng Jiaan, Tan Jingming); Qu Wei's symphonic suite "The Gray-Haired Girl"; Overture "Festival" Xu Yang Yang, Pipa Concert with Orchestra "Steppe Sisters" Wu Zuqiang, Liu Dehai, Wang Yanqiao. In these compositions combine the traditions of Chinese musical art and European orchestral art, embodied the creative search for Chinese composers and performers to create samples of the modern symphony genre in China. Collective creativity was widespread: on the one hand, the efforts of several people created large-scale monumental compositions, on the other hand, the individual author's principle was leveled, which made it possible to "depersonalize" music. However, an understanding of the cultural aspects of Yanbanshee and its features in a

political context is of great importance for an objective study of the development processes of musical art in China. Starting around the 1990s, the political thaw allowed musical works from the time of the Cultural Revolution, gradually returning them to the mainstream of the achievements of Chinese society. Since then, the Yanbanshee has a strong tendency to revive, enjoying the support of the population and continuing to be very popular in the theater, on television, and in the form of commercial and private entertainment.

**Key words:** Chinese Orchestra, Traditional Chinese Instruments, Conductor, Cultural Revolution, Collective Creativity.

**Постановка проблемы.** Китайский оркестр традиционных инструментов нового начал формироваться в 1920-х годы на основе его модификации и интеграции с принципами западного симфонического оркестра. Одним из наиболее противоречивых периодов развития китайского оркестра стали 1960–70-е годы. Этот сложный период в жизни страны до сих пор еще не получил объективной оценки исследователей, в том числе, и в области оркестровой музыки. С 1966 года, с началом культурной революции, все консерватории были закрыты, а западные инструменты и обучающие материалы были уничтожены. Китайские музыканты, лишенные возможности играть классическую музыку, были вынуждены работать с народными песнями и фольклором в отдаленных провинциях. Однако, несмотря на все трудности, многие музыкальные сочинения, написанные в этот период, отмечены самобытностью, яркостью. Поэтому в корне неверно рассматривать 1960-е – 70-е годы и культурную революцию как тупиковую ветвь на пути Китая к современному прогрессу, лучше всего понимать их как часть этого процесса. Вместо того, чтобы воспринимать культурную революцию как период разрушений или только лишь как арену фракционного политического конфликта, данное историческое явление может быть охарактеризовано как эра современных конструктивных новшеств и усилий по реальному изменению в культурном наследии Китая.

**Анализ последних публикаций.** Деятельность китайского оркестра традиционных инструментов нового типа, сформировавшегося в XX веке, фрагментарно исследуется в работах музыковедов Дай Юй [1], Ло Чжихуэя [2], Ло Ши [3], Минг-ен Ли

[8], Су Юйчен [4]. Однако, характеристика периода 1960-70-х годов в развитии китайского оркестрового искусства в данных работах либо только упоминается [1; 3; 8], либо вообще отсутствует [2], либо характеризуется исключительно в негативном ключе как «приостановка прогрессивных тенденций развития национальной культуры (период культурной революции (1966-1976 годы))» [5: 26]. Таким образом, анализ литературы показал, что процесс развития оркестровой музыки для китайских традиционных инструментов нового в 1960-е–70-е годы изучен недостаточно.

**Цель статьи** – выявить специфику развития китайского оркестра традиционных инструментов в 1960-е–70-е годы, определить роль выдающихся китайских музыкантов в процессе модернизации оркестра и создания национального репертуара в данный период.

**Изложение основного материала.** До недавнего времени исследования, связанные с культурной революцией в Китае не приветствовались. Не удивительно, что сведения о том времени скудны и мало изучены. Р. Макфауэр пишет, чтобы понять современный Китай, надо понять культурную революцию [7: 54]. Действительно, интерпретация культурной революции является одним из центральных вопросов, существующих в современном Китае. В книге «Конец революции» Ван Хуэй утверждает: «Китайское революционное прошлое и его текущие социальные и экономические реформы являются частью одного и того же процесса модернизации» [9: 37]. Другой исследователь Лю Цзинчжи в «Истории новой китайской музыки» [10] подчеркивает, что к началу 1960-х годов оркестровая музыка в Китае пережила период расцвета. Ученый приводит факты, что «к 1966 году в Китае было написано около 40 симфонических сочинений, 30 произведений для камерного инструментального состава» [10: 358]. Наиболее известные из них – симфоническая поэма Синь Хугуана «Гада Мэйлинь», симфония Ван Юньце «Сопrotивление японским захватчикам», «Праздничная увертюра» Ши Ваньчуня. Состав оркестра включал европейские и китайские традиционные инструменты, музыкальный материал часто основывался на народных и революционных мелодиях. Дай Юй характеризует данный период в симфонической музыке как этап, связанный «... с освоением европейского оркестра как объекта

композиторского творчества; параллельное существование его с оркестром народных инструментов и общие источники музыкального тематизма, заключенные в национальной музыкальной культуре, являются его опорой и единственным соприкосновением с народной традицией» [1: 47]. Однако, несмотря на развитие оркестровой музыки, наибольшее значение композиторы отдавали все же опере и балету.

Как только началась культурная революция, музыкальные центры в Пекине и Шанхае попали под удар. Композиторы лишились свободы творчества, так как все произведения должны были соответствовать политической обстановке того времени. Музыка культурной революции была призвана служить идеологии Мао Дзэдуна, которую он выразил тремя словами: «реконструировать, национализировать и популяризировать» [6: 98]. И любители, и профессионалы из числа музыкантов, которых Китайская Коммунистическая партия собрала под своими знаменами, развивали революционную музыку, создавая различные формы и стили.

В это время получает широкое распространение коллективное творчество в жанре оперы и балета, написанным по определенной схеме и соответствующим идеям Мао Цзэдуна. В качестве эталонов «нового искусства» официальная пропаганда выдвинула «образцовые революционные спектакли» [там же], практически полностью основанные на материале периода освободительной борьбы. Возглавившая культурную революцию, жена Председателя Мао, Жанг Цинь, начала переделывать традиционные постановки и оперы, подчиняя их задаче служения революции. К 1967 году, Жанг утвердила восемь эталонных произведений, получившие название янбангши: пять образцовых опер: «Стратегический штурм горы Тигра», «Морская гавань», «Рейд на белый полк Тигра», «Шацзябан» и «Красный фонарь», два балета: «Красный женский батальон» и «Седая девушка», симфония «Шацзябан».

Янбангши – своеобразный музыкальный образец, возникший в политической среде. Он охватывает современную Пекинскую оперу, балет европейского типа, основанный «на сюжете революции», симфоническую музыку. Тогда Пекинская опера подчинялась политике и шла по пути европеизации и модернизации. Этот вид модернизированной Пекинской оперы называли «современная

революційна Пекинська опера» [6]. Драми і балети включали такі традиційні і новаторські елементи, як акробатическі номери, музикальний или ударний аккомпанемент для створення драматического ефекта; все произведення содержали множество нововведень.

Центральний і Шанхайський оркестри також стали об'єктами нападок. Головний дирижер Центрального симфоніческого оркестра Лі Дэлунь з початку Культурної революції був об'явлений «идущим по капіталістическому пути» і після критики направлєн «на перевоспитаніє» [3]. І хоча он був в последствіі освобожден для участія в «образцових спектаклях», его ограничивали во всем.

Музыка Шанхайського оркестра китайських інструментів всецело була подчинена політическої ідеології. С тех пор, как оркестр был основан, он должен был участвовать в праздновании определённых типов национальных событий, таких, как день рождения нации, некоторых официальных правительственных концертах. Такие концерты исполнялись по просьбе правительства, ими украшались определённые государственные праздники и торжественные мероприятия. В ряду подобных торжественных событий было празднование создания китайской народно-освободительной армии (1 августа) и празднование Социалистической революции (в октябре). Музыка, исполняемую в ходе этих концертов, например, «Герой побеждает реку Даду», иногда называют «красной» музыкой. Масштабные исторические события, воспеваемые в них, служили напоминанием людям о величии героев революции и своей страны.

Многие оркестровые сочинения, исполняемые в честь дня рождения нации, исполнялись чаще. Среди них, например, «Счастливый фонарь» в аранжировке Ли Мин-Хсион, который был связан с традициями Китая. Реже среди произведений, исполняемых в честь дня рождения нации, оркестр представлял такие композиции, как «Увертюра о горе Манхан» Хе Ву Ю, которая повествовала об успехах и достижениях нации. Это произведение основано на народной мелодии провинции Аньхой, и рассказывало историю рабочего с горы Манхан, который смог прийти к счастливой жизни во время Великого скачка вперёд. На создание произведения «Концерт Пинао» его авторов Лю Шикуня, Сун Ю Лина, Пан И Мина, Хуан Ксяо Фей

вдохновила народная песня северо-западного региона материкового Китая Шан-Бей. Концерт воспеваает бодрость духа молодых людей, которые увлечены своей работой, полны революционного рвения и обладают социалистическим мышлением. Также существует подобная по тематике композиция «Фестиваль» Ксу Янг Яна. Эти сочинения призваны продвигать идею о том, что коммунистическая партия ведет всех к счастливой жизни. Как правило, центральным номером концерта была песня «Слава председателю Мао» Дин Шаньде на слова Сонгла Кай Ланга. Это была здравица, восхваляющая Председателя Мао Цзедун за его вклад в развитие страны. В конце концертных программ в 1960-м году стали появляться примечания к песням, которые были призваны способствовать распространению революционного духа.

С 1963 года программы Шанхайского оркестра китайских инструментов стали отражать переход страны к Культурной революции. В композициях появились более выраженные революционные мотивы, показывающие важность и необходимость правительственных реформ. Такое содержание имела, например, оркестровая сюита «Революционная песня», созданная музыкантами Шанхайского оркестра. Она состояла из пяти частей: «Поднятие революционных флагов», «Без коммунистической партии не было бы Китая», «Все вместе – к Солнцу», «Обучение – хороший пример», «Объединим пролетариат всего мира». Радикализация политики культурной революции после 1964 г. привела к тому, что оркестр полностью перестал выступать. И хотя в 1964 году произведения, исполненные на концерте в честь дня рождения нации, состояли сплошь из революционных пьес (таких как «Хвала народу», «Весенний гонг повышает производительность», «Битва в Шанхае») дирижер Шанхайского симфонического оркестра Хуан Ицзюнь был заклеен как «реакционный ученый авторитет» [3: 86]. Дирижер с горечью вспоминал это время как «десять лет бедствий» [там же].

Известный композитор Ло Чжунжун, хотя и был одним из авторов революционной симфонии «Шацзябан», был отправлен «на перевоспитание» в результате обвинения в том, что он ведет подрывную работу против «образцовых» театральных спектаклей. Композитор стал объектом необоснованной и жесткой критики, его



«освободили» только в 1976 г.

В конце 1960-х годов китайский музыкальный мир потерял многих талантливых музыкантов, а художники были лишены возможности творчества. Мир симфонической музыки потерял дирижера первого китайского поколения Ли Гоцюаня<sup>1</sup> (1914-1966) и основателя методики преподавания дирижирования профессора Ян Цзяжэнь. Когда дирижерское искусство Ли Гоцюаня находилось в своем зените, грянула культурная революция, во время которой дирижер погиб в возрасте 52 лет.

Второй (по счету, но не последней среди музыкантов) жертвой культурной революции стал выдающийся дирижер Ян Цзяжэнь<sup>2</sup> (1912-1966). Основавший в 1956 г. дирижерский факультет в Шанхайской консерватории, а затем возглавивший его, он стал наставником для молодых китайских дирижеров. Ян Цзяжэнь погиб в 1966 г. вместе с женой во время репрессий.

Тем не менее, повсеместное распространение оркестров в Китае в условиях культурной революции – парадоксальное явление. Истоки

---

1. Ли Гоцюань – известный скрипач, дирижер. В 1932 году поступил на музыкальный факультет частной Пекинской школы искусств; затем поступил в Государственную специальную школу искусств г. Ханчжоу. С 1938 года Ли Гоцюань был скрипачом в оркестре Центрального радио г. Чунцина, в Государственной оперной школе, экспериментальном оркестре Государственной консерватории и в Китайском симфоническом оркестре «Чжунхуа». Став дирижером, работал в оркестре при Центральном театре оперы и балета, был руководителем оркестра и заместителем директора театра. В 1958 году с Национальной балетной труппой Китая был в Восточной Европе и дирижировал оркестрами Польши, СССР и других стран; под его управлением были исполнены китайские национальные оперы «Китайская девушка», «Лю Хулань», «Степная песнь», балет «Лотосовый светильник» и пьесы для малого оркестра «Золотой танец-вихрь» и «Пастушка». Эти и другие китайские произведения получили высокую оценку иностранной публики [3: 87].

2. Ян Цзяжэнь – дирижер, педагог, родом из провинции Гуандун. В 1937 году уехал в США на учебу в консерваторию при Мичиганском университете по классу музыкальной педагогики, хорового дирижирования и получил степень магистра музыкальной педагогики и теории музыки. По возвращении на родину Ян Цзяжэнь преподавал в различных институтах Шанхая [3: 88].

этого феномена следует искать в политических факторах – в годы революции искусство должно было служить политике. Всюду распространяются малые оркестры «образцовых спектаклей», из которых впоследствии вышло новое поколение музыкантов (Тан Дун, Цюй Сяосун, Тан Цзяньпин), эту музыку слушали везде. Если рассматривать под этим углом зрения «образцовые спектакли», то они сыграли активную роль в распространении китайской симфонической музыки. Другим феноменом на среднем и последнем этапах культурной революции было распространение театральной деятельности. Многие любительские оркестры заметно повысили свой профессиональный уровень и могли исполнять целиком «образцовые спектакли», а также исполняли отдельные симфонические произведения.

Ло Ши, автор диссертации «Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры» [3] вспоминает, как он присутствовал в 1970-х годах в городе Аньшунь провинции Гуйчжоу на представлении балета «Седая девушка» и концерта для фортепиано с оркестром «Хуанхэ» в исполнении учащихся Первой средней школы. По мнению исследователя, «оба произведения были исполнены совсем неплохо» [3: 89]. В этот период музыканты постепенно стали возвращаться на свои рабочие места, в том числе и в качестве консультантов, поднимая музыкальный уровень народа.

Стали появляться симфонические произведения на революционные темы, музыка к балетам («Красный женский батальон», «Седая девушка»). Эти два вида искусства, типичных для западноевропейской музыкальной культуры смогли продержаться в той специфической политической обстановке Китая, так как они соответствовали требованиям того времени и революционному духу. Если же отбросить политические факторы, то эти так называемые «революционные спектакли», неважно, сами произведения или их исполнение, были довольно высокого художественного уровня.

Ло Ши указывает, что «в последний период «культурной революции» давление на китайское искусство начинало ослабевать, но контроль над ним был по-прежнему строгий – нельзя было исполнять произведения иностранных композиторов, однако постепенно появилась возможность исполнения китайских

национальных произведений» [3: 85]. Так, симфоническая сюита Цюй Вэя «Седая девушка» (созданная по его балету), «Пять кантат» Тянь Фэна на стихи Мао Цзэдуна повлекли за собой появление разнообразных симфонических кантат, танцев, балетов, опер. Эти произведения стали исполняться и на радио. И только в 1973 году, по указанию премьера Госсовета Китая Чжоу Эньлая, Центральный оркестр в Доме Народных собраний исполнил для государственного секретаря США Киссинджера «Пасторальную симфонию» Бетховена.

Выдающимися симфоническими произведениями периода 1960–70-х годов Ло Шици называет два сочинения, которые не попали в список «образцовых» [3: 95]. Это – симфоническую сюиту «Седая девушка» по одноименному балету Цю Вэя, где автор в партитуре «мастерски использовал свои способности в оркестровке симфонического произведения, благодаря чему музыка окрашена богатой тембровой полифонией» [там же].

Второе – коллективное произведение – Концерт для пипы с оркестром «Степные сестры» У Цзюцяна, Лю Дэхайя, Ван Яньцяо. Одночастная композиция имеет внутреннее деление на пять разделов с заголовками: «Пастбище в степи», «Битва в пургу», «Путь в заснеженной ночи», «Партия заботится о нас», «Расцветают красные цветы». Во всех частях используется вариационный принцип развития музыкального материала. В концерте использованы китайские народные песни Внутренней Монголии провинции Шаньдун. Су Юйчэн считает Концерт «Степные сестры» первым из известных программных произведений «в жанре одночастного концерта для солиста с оркестром, написанный для традиционного китайского инструмента и оркестра из традиционных китайских инструментов. В истории развития китайской оркестровой музыки это произведение, сохранившее свою популярность до наших дней, можно считать жанровой новацией» [4: 79]. Лю Дехай, один из авторов концерта, был прославленным мастером исполнения на пипе, который ввел многие новые исполнительские приемы, благодаря чему значительно расширил игровые возможности инструмента.

**Выводы.** В период 1960-1970-х годов китайская оркестровая музыка обогатилась новыми жанрами, оказавшими влияние на ее последующее развитие. Один из таких жанров – янбанши (образцовая

пьеса) – специальный термин, предназначенный для художественных работ, утвержденных Цзян Цин и другими правительственными чиновниками. Официально признаны восемь янбанши, включающие два балета, одну симфонию и пять революционных современных пекинских опер, созданных за несколько лет до культурной революции. Число подобных сочинений увеличилось за время культурной революции, и к 1976 году их насчитывалось в общей сложности восемнадцать, и несколько сочинений, близких к завершению.

Несмотря на то, что основными образцами янганши являются оперный и балетный жанры, были созданы также крупные симфонические произведения. К наиболее известным образцам этого жанра относятся симфония «Шацзябан» (Ло Чжунчжун, Ян Муюнь, Дэн Цзян, Тань Цзюньмин); симфоническая сюита Цюй Вэя «Седая девушка»; Концерт для пипы с оркестром «Степные сестры» У Цзуюна, Лю Дэхайя, Ван Яньцяо; «Фестиваль» Ксу Янг Ян. В них соединились традиции китайского музыкального искусства и европейского оркестрового искусства, воплотились творческие поиски китайских композиторов и исполнителей по созданию образцов современного жанра симфонии в Китае. Широкое распространение получило коллективное творчество: с одной стороны, усилиями нескольких человек создавались масштабные монументальные сочинения, с другой – нивелировалось индивидуальное авторское начало, что позволяло «обезличивать» музыку.

Поскольку жанр янганши больше, чем почти любая другая художественная форма выражает взгляды китайского общества на политику и историю этого периода, он занимает центральное место в культурной революции. Следовательно, понимание культурных аспектов янганши и его особенностей в политическом контексте имеет большое значение для любого исследователя культурной революции в Китае.

Сегодня музыкальные произведения китайских композиторов, созданные в 1960-1970-х годах, звучат не только на родине, но и в других странах мира. Начиная примерно с 1990-х годов, политическая оттепель разрешила музыкальные произведения времен культурной революции, постепенно возвращая их вновь в основное русло достижений китайского общества. С тех пор янганши имеет стойкую

тенденцию к возрождению, пользуясь поддержкой населения и продолжая оставаться очень популярной в театре, на телевидении, а также в виде коммерческих и частных развлечений.

### **Литература:**

1. Дай Юй. Элементы традиционной культуры в новой китайской музыке «периода открытости» : диссертация ... кандидата искус. Нижний Новгород, 2017. 237 с.

2. Ло Чжихуэй. Концертная жизнь современного Китая: диссертация ... кандидата искус. : Санкт-Петербург, 2016. 213 с.

3. Ло Ши. Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры: диссертация ... кандидата искус. Москва, 2003. 275 с.

4. Су Юйчен. Композиційно-драматургічні особливості китайських програмних концертів для соліста з оркестром традиційних інструментів: дис. ... канд. мистецтвознав. Київ, 2017. 188 с.

5. Су Юйчен. О становлении китайского оркестра народных инструментов // Комунікативна організація музичного твору. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського: зб. ст. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2015. Вип. 116. С. 155–163.

6. Ludden Y. China's musical revolution: from beijing opera to yangbanxi: D.M.A. diss.; Kentucky University–[USA], 2013. 481 p.

7. Macfaquhar R., Schoenhals M. Mao's Last Revolution. Cambridge: the Belknap Press of Harvard University Press, 2006. 88 p.

8. Ming-yen Lee. An analysis of the three modern chinese orchestras in the context of cultural interaction across greater China: Diss. Dr. Ph.; Kent State University, 2014. 227 p.

9. Wang Hui. The End of the Revolution: China and the Limits of Modernity. Verso, 2010. 287 p.

10. 刘靖之. 中国新音乐史论(增订版), 香港: 中文大学出版社, 2009: 853. (Лю, Цзинчжи. История новой китайской музыки. Гонконг: Издательство китайского университета, 2009. 853 с.).

### **Referens:**

1. Day Yuy. Elementy traditsionnoy kul'tury v novoy kitayskoy muzyke «perioda otkrytosti» [Elements of traditional culture in the new Chinese music "period of

- openness" ] : dissertatsiya ... kandidata iskus. Nizhniy Novgorod, 2017. 237 s.
2. Lo Chzhikhuey. Kontsertnaya zhizn' sovremennogo Kitaya [Concert life of modern China]: dissertatsiya ... kandidata iskus. : Sankt-Peterburg, 2016. 213 s.
3. Lo Shii. Simfonicheskiye zhanry v kontekste kitayskoy muzykal'noy kul'tury [Symphonic genres in the context of Chinese musical culture]: dissertatsiya ... kandidata iskus. Moskva, 2003. 275 s.
4. Su Yuychen. Kompozitsiyno-dramaturgichni osoblivosti kitays'kikh programnikh kontsertiv dlya solista z orkestrom traditsiynikh instrumentiv [Compositional and dramaturgical peculiarities of Chinese program concerts for soloist with traditional instrument orchestra]: dis. ... kand. mistetstvozn. Kii'v, 2017. 188 s.
5. Su Yuychen. O stanovlenii kitayskogo orkestra narodnykh instrumentov [On the formation of the Chinese folk orchestra] // Komunikativna organizatsiya muzichnogo tvor. Naukoviy visnik Natsional'noi? muzichnoi? akademii? Ukrai?ni imeni P.I. Chaykovs'kogo: zb. st. Kii'v : NMAU im. P.I. Chaykovs'kogo, 2015. Vip. 116. S. 155–163.
6. Ludden Y. Shina's musical revolution: from beijing opera to yangbanxi: D.M.A. diss.; Kentucky University– [USA], 2013. 481 r.
7. Macfaquhar R., Schoenhals M. Mao's Last Revolution. Cambridge: the Belknap Press of Harvard University Press, 2006. 88 p.
8. Ming-yen Lee. An analysis of the three modern chinese orchestras in the context of cultural interaction across greater Shina: Diss. Dr. Ph.; Kent State University, 2014. 227 r.
9. Wang Hui. The End of the Revolution: China and the Limits of Modernity. Verso, 2010. 287 r.
10. liu jing zhi. zhong guo xin yin le shi lun (zeng ding ban), xiang gang: zhong wen da xue chu ban she, 2009: 853. (Lyu, TSzinzhzhi. Istoriya novoy kitayskoy muzyki .Gonkong: Izdatel'stvo kitayskogo universiteta, 2009. 853 c.).