

УДК 784.1:784.6.930.25:7.03"196/197"

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-2-5>

Лю ФАНЬ

аспірантка, Сумський державний педагогічний університет імені А.С. Макаренка, вул. Роменська, 87, м. Суми, Україна, 40002

ORCID: 0000-0002-6097-8225

Бібліографічний опис статті: Лю Фань (2023). Китайське хорове мистецтво доби «Культурної революції»: період кризи чи модернізація? *Fine Art and Culture Studies*, 2, 31–37, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-2-5>

КИТАЙСЬКЕ ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО ДОБИ «КУЛЬТУРНОЇ РЕВОЛЮЦІЇ»: ПЕРІОД КРИЗИ ЧИ МОДЕРНІЗАЦІЯ?

Мета статті – з'ясувати особливості функціонування хорового мистецтва Китаю часів «культурної революції», розкрити досягнення китайської хорової музики зазначеного періоду та визначити їх вплив на подальший розвиток хорової творчості. **Методологія.** Для об'єктивної характеристики хорового мистецтва Китаю 1960–1970-х років у статті застосовано історико-порівняльний, інтонаційно-стильовий, структурно-системний методи. Для встановлення жанрово-стильових особливостей китайської хорової творчості періоду «культурної революції» використано методи компаративного та музикознавчого аналізу. Наукова новизна статті полягає у переосмисленні та кореляції історичної оцінки розвитку хорового мистецтва Китаю періоду «культурної революції». Встановлено, що кризові процеси, характерні як загалом китайській культурі, так і хоровому мистецтву цієї доби зокрема, слугували імпульсом для освоєння нових форм, жанрів і засобів, впроваджених у хорових творах китайськими композиторами. **Висновки.** Хорове мистецтво в Китаї під час «культурної революції» мало суперечливий характер. Завданням творчої діяльності було вираження революційних настроїв часу. Більшість хорових композицій – це зразки «червоної музики», що оспівували велич Китаю, його Керманіча й уряду, «соціалістичний» спосіб життя тощо. Але й за таких умов ця доба стала часом впровадження новацій й перетворення національного музичного спадку на новому рівні. Засвоєння європейського музичного досвіду і композиторських технік відбувалось поряд із залученням давніх мелодій провінцій Китаю, які аранжували для хору (часто з солістами й у супроводі симфонічного оркестру). Новації і досягнення хорової справи часів «культурної революції» доводять, що цей період не був тільки негативним і тупиковим, а мав і позитивні тенденції, що сприяли її модернізації.

Ключові слова: хорове мистецтво Китаю, «культурна революція», ідеологічний тиск, композиторська творчість, кризові явища, модернізація.

Liu FAN

Aspirant Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko, 87 St. Romenska Street, Sumy, Ukraine, 40002

ORCID: 0000-0002-6097-8225

To cite this article: Liu Fan (2023). Kytays'ke khorove mystetstvo doby «Kul'turnoyi revolyutsiyi»: period kryzy chy modernizatsiya? [Chinese choral art of the «Cultural revolution»: period of crisis or modernization?]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 31–37, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-2-5>

CHINESE CHORAL ART OF THE "CULTURAL REVOLUTION": PERIOD OF CRISIS OR MODERNIZATION?

The purpose of the article is to find out the peculiarities of the functioning of Chinese choral art during the «cultural revolution», to reveal the achievements of Chinese choral music of the specified period and to determine their influence on the further development of choral creativity. **The methodological basis.** Historical-comparative, intonation-stylistic, structural-systemic methods are used in the article to objectively characterize the choral art of China in the 1960s and 1970s. Methods of comparative and musicological analysis were used to establish the genre-stylistic features of Chinese choral works of the «cultural revolution» period. **Scientific novelty** of the article consists in establishing the peculiarities of the development of choral art in China during the «cultural revolution» period. Musicological analysis is used to determine the genre system and stylistic features of musical forms and vocabulary of choral compositions of this period. **Conclusions.** Choral art in China during the «cultural revolution» had a controversial character. The basis

of creative activity was the expression of the revolutionary mood of the time. Most of the choral compositions are samples of «red music» that glorified the greatness of China, its Kermanich and government, «socialist» way of life, etc. But even under such conditions, this era became a time of introducing innovations and transforming the national musical heritage on a new level. The assimilation of European musical experience and compositional techniques took place along with the involvement of ancient melodies from the provinces of China, which were arranged for the choir (often with soloists and accompanied by a symphony orchestra). Innovations and achievements of the choral work during the "cultural revolution" prove that this period was not only negative and dead-end, but also had positive trends.

Key words: *choral art of China, «cultural revolution», ideological pressure, composer's creativity, crisis phenomena, modernization.*

Актуальність теми дослідження.

У теперішній час автори багатьох досліджень, пов'язаних з історією китайської культури і мистецтва другої половини ХХ століття, акцентують увагу на особливостях їх розвитку в період так званої «культурної революції». Ця доба, що тривала в Китаї понад десятиліття (1966–1976 роки) і відрізнялась тоталітарним типом правління, загалом вважається кризовою для розвитку країни. Проте процеси і тенденції, що спостерігалися в цей час в китайському мистецтві, не можна однозначно вважати негативними, хоча б тому, що вони дотепер мало досліджені.

Однією з причин недостатньої уваги дослідників було те, що китайські політичні кола не давали дозволу проводити аналіз і надавати оцінку тим чи іншим явищам зазначеного періоду. Однак сьогодні їх вивчення важливо для встановлення істинної вартості наслідків «культурної революції» і розуміння її впливів на подальший мистецький розвиток країни. Одним з пріоритетних видів китайського музичного мистецтва, у якому ці процеси виразились найсильніше, була китайська хорова творчість.

Аналіз досліджень і публікацій. Загальна характеристика процесів, що відбувалися у цей період у китайській культурі та музичному мистецтві, подана у «Історії нової китайської музики» Лю Цзинчжи (Лю Цзинчжи, 2020). Деякі аспекти розвитку хорової творчості часів «культурної революції» висвітлені в працях Ван Юйхе (Ван Юйхе, 1989), Сунь Цунінь (Сунь Цунінь, 2000), Цяо Банлі (Цяо Банлі, 2010). В українському музикознавстві цих питань дотично торкались у своїх розвідках Гун Цзюньцзе (Гун Цзюньцзе, 2020), Лянь Лю (Лянь Лю, 2013), Кайсень Ян (Кайсень Ян, 2019). Стильовим тенденціям хорового мистецтва Китаю другої половини ХХ століття у їх взаємозв'язку із соціально-політичним і національно-культурним розвитком країни приділялась увага авторки цієї статті (Лю Фань, 2022).

Але, незважаючи на яскраво виражені жанрово-стильові перетворення, у т. ч. й позитивного характеру, окремого вивчення та об'єктивної історичної оцінки тенденції розвитку китайського хорового мистецтва періоду «культурної революції» у музикознавстві не отримали, що й зумовлює **актуальність теми цієї статті.**

Мета статті – з'ясувати особливості функціонування хорового мистецтва Китаю в часи «культурної революції», розкрити досягнення китайської хорової музики окресленого періоду та визначити їх вплив на подальший розвиток хорової справи в країні.

Виклад основного матеріалу.

В період «культурної революції» – десятиріччя з 1966 по 1976 роки – відбувся великий емоційний, психологічний і навіть фізичний вплив на китайське суспільство того часу. Тоталітарний режим комуністичної партії на чолі з Мао Цзедунем призвів до значних втрат у культурі, мистецтві та інших ланках життя китайського соціуму. Зокрема розвиток мистецтва в цей час у країні підлягав абсолютному ідеологічному контролю. Зі всіх його видів найменше потерпало хорове виконавство, оскільки цей вид музичного мистецтва виявився найбільш придатним для підтримки та поширення політичних ідей.

Хорове мистецтво стало ідеальним засобом для координування та управління масами. Масова хорова творчість організувала людей: вони разом співали, крокували і розмахували під спів і музику «червоними книжками» – збірками цитат керманіча китайської комуністичної партії Мао Цзедуна. Багато в чому цьому сприяло поглиблення і затвердження тенденцій, що критикувались у попередню добу як феномен «фальшивого великого та порожнього» у відтворенні музичних образів та стилістики (Лю Фань, 2022).

Посилення процесу уніфікації мистецтва та ідеології крайньо вплинуло на прояв формалізму та заангажованості у хорових компози-

ціях. Але, якщо в період «першого сімнадцятиріччя» (1949–1966) ідеологічна спрямованість творів знаходила вихід у тематиці оспівування Батьківщини, то в часи «культурної революції» це виразилось в уславленні політичних лідерів, керівників партії, в першу чергу її очільника Мао. У хоровому мистецтві ці тенденції реалізувались у появі нового жанру, так званої «похвали Богів» – граничної форми звеличення політичних осіб.

Обмеження в тематичному і образному плані в китайській хоровій культурі призвели до зменшення кількості створюваних і виконуваних творів, спрощення їх форми та музичної лексики, що закономірно призвело до зниження художнього рівня творчості та скорочення числа хорових колективів (Лю Фань, 2022). Однак у процесі ідеологізації мистецтва спостерігались і нові тенденції. Так, орієнтація керівництва на «смичку» з європейської культурою викликала відповідні зрушення до опанування китайськими композиторами європейських музичних форм. Впровадження цих традицій трактується у двох площинах: по-перше, як необхідне для розвитку національних засад мистецтва, а по-друге, як засіб збереження самобутніх основ китайського музики.

Від початку новий уряд та його політика критикували загальний стан художньої творчості та виконавства в силу того, що вони не повною мірою відбивали революційні настрої й не служили ідеологічним цілям китайського керівництва щодо «націоналізації, реконструкції та популяризації» культури належного гатунку. Все, що не відповідало цим настановам, викреслювалось із набутого спадку. Все, що вважалось шкідливим або не корисним для народу, нещадно викорінювалось. В ужитку залишалось лише те, що влаштовувало китайських керівників з точки зору комуністичної естетики.

Під удар попало багато крупних музичних центрів, у першу чергу Пекін і Шанхай, культурне життя яких «не вписувалось» у ідеологічні «нормативи» китайських керівників. Місія поширення ідеологічної пропаганди за часів «культурної революції» покладалась на хорове і вокальне мистецтво, оскільки інструментальна музика явно не відповідала цим завданням. Це послужило підставою для репресій, яким в першу чергу були піддані

інструментальні колективи. Зокрема керівників симфонічних оркестрів Пекіна і Шанхая оголосили контрреволюціонерами та відправили на «ідеологічне реформування». Оркестри, підсилені хорами та солістами, стали виконувати переважно «червону музику»: це були твори, в яких оспівувались велич партії та її керівника. Комуністична ідеологія пропагувалась на всіх рівнях, навіть виконання інструментальних композицій супроводжувалось субтитрами з ідеологічними гаслами.

Вимоги, що висувало до мистецтва керівництво країни, позбавляли композиторів творчої свободи, ставили їх перед вирішенням непростого завдання – винайденням таких форм і стилів, які б сповна задовольняли новим культурним перетворенням в Китаї. Задля «зрозумілості» та відповідності своїх композицій цим вимогам, китайські митці у якості вокальних партій стали адаптувати в них тексти революційних пісень. І не тільки: поряд з творами, в яких прославлялась комуністична партія, до початку 1970-х років у Китаї дуже популярними були пісні, тексти яких включали цитати з промов Мао Цзедуна. Разом з іншими, ці творіння мали сприяти оспівуванню революційного руху та укріпленню культу особистості Голови Китайської народної республіки.

Титульним твором всіх урочистостей була пісня «Слався, Голово Мао», текст якої приписувався Лі Ююаню, а мелодія була запозичена з популярної народної пісні провінції Яньань. Пісня виникла у середині 1930-х років під час Громадянської війни в країні, а сучасний вид отримала у 1950-ті роки. В ній услаблювалось прагнення Мао Цзедуна вивести Китай на новий щабель розвитку. В період «культурної революції» ця пісня по суті стала гімном Китаю. Вона кожного ранку звучала по радіо і телебаченню, у т. ч. як позивні «Радіо Пекіна». Урочисті вступні акорди «Червоніє Схід» (інша назва пісні) передав з навколоремної орбіти перший китайський космічний супутник (1970).

Метою подібних композицій було показати важливість реформ, що проводили в країні партія і уряд, а також підкреслити необхідність збереження самобутньої культури Китаю. Наслідки закликів Мао й постанов уряду щодо слудвання мистецтва новій ідеології та його служіння людям на практиці виявились дуже трагічними. Крім керівників провідних колективів,

які були відправлені на «ідеологічне реформування», репресіям було піддано багато інших музикантів різних спеціальностей. Зокрема всевітньо відомому піаністу Лю Ши Куню хунвейбіни розтרוшили пальці. Жертвою «культурної революції» став Лі Гоцюань – засновник інноваційної методики викладання музичної теорії, яку влада оголосила не відповідною до стандартів освіти того часу. В результаті репресій помер Ян Цзяшень – засновник диригентського факультету Шанхайської консерваторії, який виховав багато видних диригентів, та ін.

Багато хорових колективів намагалося пристосуватися до нелегких умов, однак до кінця 1960-х років більшість з них вже не існувала. Репертуар тих хорів, які залишилися, складався здебільшого з революційних пісень, які виражали гордість за рідну країну та відданість її керівнику Мао. Хоча вони мали хвалебний зміст, ці твори проходили сувору цензуру під наглядом комуністичної партії Китаю, деякі члени якої раніше входили до складу хорових колективів. Виконувані композиції та концертні програми розглядалися з точки зору їх ухвалення «Групою по справах культури при ДержРаді». Твір вважався відповідним, якщо він мав «революційний характер, чітку структуру, був різноманітним і глибоко емоційним» (Wong J., 2020). У результаті перевірки твір міг бути ухваленим, виправленим чи забракованим.

Порівняно з жорсткою, навіть жорстокою політикою партії в перші роки «культурної революції», другий її етап – 1971–1976-й роки – характеризувало послаблення тиску в мистецькій галузі (Цяо Банлі, 2010). З кінця 1970-х років поступово відновлювалась діяльність багатьох колективів (не тільки хорових). Спостерігається суттєве оновлення композиторського письма та засобів музичної виразності, поряд з традиційним зверненням до «діалектних» чи давніх національних пісень, аранжування яких становило основу хорового репертуару. З приходом нового покоління композиторів у хоровому мистецтві Китаю впроваджуються нові теми і сюжети, які стосуються безпосередньо життя і почуттів людини, – це родина, кохання, краса оточуючого світу тощо.

Оптимізація життя позначилась на всіх рівнях культурно-мистецького процесу. В 1970-ті роки розпочинають гастрольну діяльність престижні музичні колективи (напр., хор Централь-

ного симфонічного оркестру, Шанхайський симфонічний оркестр). У китайському музичному просторі виникають нові жанри, насамперед китайська опера. Завдяки цим реформам, у 1980-ті роки стрімко зростають темпи розвитку музичного мистецтва та виконавства. Цьому сприяло також укріплення зв'язків з відомими зарубіжними колективами і виконавцями, які запрошувались у Китай на гастролі.

Пріоритетне місце у хоровому виконавстві в часи «культурної революції» займав жанр масової пісні малої та середньої форми, який у цей період зазнав певної еволюції щодо змісту та тематики творів. У стильовому відношенні у музичній лексиці масових хорів цього періоду домінувала «єдина лінія», зумовлена необхідністю дотримання ідеологічних вимог. Але згодом зросла кількість творів, основу яких становили зразки так звані «діалектних» пісень – народних мелодій з різних провінцій Китаю. На першому етапі «культурної революції» аранжування таких пісень через відсутність у них ідеологічного елемента піддавалось нищівній критиці і жанр опинився майже на межі зникнення. Але після 1971 року, в період «відновлення» хорові перекладення народних пісень знов стали затребуваними. В цей час професійний рівень обробки таких творів підвищився, покращилось їх музичне висловлювання та прийоми хорового письма.

Треба відзначити, що, поряд із загальною тенденцією створення хорових композицій за «ідеологічним замовленням», в Китаї були митці, які все ж таки уникали цього в своїй творчості. Завдяки їх зусиллям у китайській хоровій музиці того часу з'являються зразки хорів малої та середньої форми, які відрізнялись високим художнім рівнем і глибиною змісту. Зокрема деякі такі твори містить опублікована в період «культурної революції» п'ятитомна збірка «Нових пісень на полі бою». У якості прикладів наводяться жіночі хори «Dong Song Sings to Beijing», адаптований з народних пісень народності Дун, та «Miaoling Even Beijing», адаптований з пісень етнічної групи Мяо (Цяо Банлі, 2010).

Безумовним лідером у створенні хорових композицій за ідеологічним замовленням, але які в той самий час являлись високохудожніми зразками, був Чжен Лучен. Про рівень його творчості можна судити з того, що і нині багато

з цих композицій не втратили популярності у китайських виконавців і публіки. Заслужений успіх мав твір Чжен Лучена на вірші Мао Цзедуну «Довга маршова дорога», що став одним з найвідоміших хорів періоду «культурної революції». Музичне висловлення і оформлення цього твору якнайкраще відповідає глибокому змісту поезії Керманіча китайської держави. Крім офіційно визнаних творів Чжен Лучена, свого часу великим успіхом користувались створені ним пісні для дітей («Пісня про ранкову гімнастику», «Пісня дитячої варті», «Які ми щасливі» та ін.) (Цяо Банлі, 2010).

Специфічним жанром, породженим змістом «культурної революції» були «пісні богів» або «похвала богів» – гранична форма уславлення країни, її народу, лідерів та єдності нації. Це була провідна тема у створенні китайських масових пісень, починаючи з «перших сімнадцяти років» – періоду становлення Китайської народної республіки. В цей час виникає певна кількість пісень, які вихваляли Мао Цзедуну та інших лідерів інших країн (наприклад, «Хай живе лідер народу» Каги Луцзяна, слова Го Моруо). Разом з тим, появляється і значна кількість творів, у яких оспівувались прості люди та їхні досягнення в соціалістичному будівництві. В музичній творчості такі твори певною мірою розбавляли тематику поклоніння особистості.

«Пісні богам» як такі з'явилися десь у 1965 році, коли поступово підсилюся настрої щодо поклоніння особистості. Це сталося після того, як «культурна революція» набрала обертів і в результаті ідеологічної пропаганди та посилення тенденцій поклоніння особистості з'явилася велика кількість зразків «похвали богам». У цей час зміст таких творів був повністю переакцентований на культ особистості, що розвинувся до рівня «обожнення» керманіча партії. Відносно музичного висловлювання, то це, як правило, були твори гімнічного, піднесеного характеру, емоційно експресивні, європейський тип композиції звичайно поєднувався в них з національною мелодичною основою. Будь-які інші хорові композиції за змістом і музичним оформленням також не виходили за межі, визначені пануючою ідеологією.

З початку 1970-х років деяке пожвавлення музичного життя та поява нових форм і засобів

мистецтва не позбавили хорову творчість основного призначення, якого від неї чекав уряд: здійснення ідеологічної пропаганди. Після жовтня 1976 року – офіційного завершення «культурної революції» – новий китайський уряд спрямував політичне, економічне та культурне будівництво країни у новий формат – реформ і відкритості. До кінця зазначеного десятиліття участь хорових колективів у житті країни набула таких форм, які стали пріоритетними в подальшому:

- 1) проведення святкових (в першу чергу новорічних) фестивалів;
- 2) навчання на основі китайських творів («діалектна» музика);
- 3) святкування Дня народження нації;
- 4) офіційні урядові концерти та ін. (Wenzhuo, 2017).

Незважаючи на багатолітнє негативне оцінювання явищ і наслідків «культурної революції» в Китаї на сучасному етапі дослідники цього періоду історії інтерпретують економічні, соціальні, культурні та мистецькі реформи, що відбувались у країні, як процес модернізації китайського соціуму (Лю Цзинчжи, 2009). Багато чудових зразків хорів малих і середніх форм доби «культурної революції» і сьогодні цінуються та поширюються в китайському суспільстві.

Висновки і перспективи подальших досліджень. У статті здійснено спробу кореляції історичної оцінки мистецьких процесів у Китаї в період «культурної революції», що звичайно характеризуються негативно, як кризові. Виявлено, що для композиторської творчості та хорового виконавства Китаю це десятиліття стало часом відчутних новацій. Так, у хорових композиціях широко реалізувались європейські музичні форми (сюїтні та варіаційні), інтонаційна сфера збагатилась численними «діалектними» мелодіями різних провінцій Китаю. Такі твори відбивали національний колорит китайської музики, багато з них призначалося для виконання хором у супроводі оркестру, часто за участі солістів, що також сприяло розвитку композиторської техніки.

Десятиліття «культурної революції» (1966–1976) постає суперечливим періодом у розвитку хорової справи в Китаї. Більшість консерваторій у цей час було закрито, більшість колективів – ліквідовано, виконання класичних

творів офіційно заборонено на користь народних пісень і фольклору. Мистецькі колективи безроздільно підкорювались державній політиці, яка за основу ставила вираз революційних настроїв того часу. Більшість хорових композицій належали до зразків так званої «червоної музики», в якій оспівувались велич Китаю, його Керманіча, відвага молоді й новий, «соціалістичний» спосіб мислення.

Проте і за таких умов китайські митці створювали яскраві й самобутні твори. Доба «культурної революції» в Китаї стала часом впровадження певних новацій у хоровому мистецтві та прагнень щодо перетворення на новому рівні національного музичного спадку. Поряд із

засвоєнням європейського музичного досвіду і композиторських технік, іншим джерелом творчості виступали давні мелодії провінцій Китаю, які аранжували для хору часто у супроводі симфонічного оркестру, до складу якого входили класичні європейські, так і китайські традиційні інструменти.

Ці зрушення і досягнення надають підстави стверджувати, що період «культурної революції» в Китаї не можна вважати тільки негативним і тупиковим як стосовно розвитку національного мистецтва в цілому, так і китайської хорової справи зокрема. Все вищезазначене створює широкі перспективи для подальшої наукової розробки розглянутих у статті питань.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ван Юйхе. Хорова музика Китаю нового часу (1946 - 1976). Дослідження з музики. Пекін, 1989. № 2. С. 20–23. (китайською мовою)
2. Гуй Цзюньцзе. Еволюція хорової культури Шанхаю в аспекті взаємодії з традиціями європейського музичного мистецтва. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. Київ, 2020. Issue 127. С. 137–147. URL : <http://psl.onu.edu.ua/index.php/2522-4190/article/view/213890> (дата звернення 04.04.2021)
3. Жень Сюлей. Дослідження китайської хорової творчості в ХХ столітті (学位论文 任秀蕾《20世纪中国合唱创作思维研究》北京 中央音乐学院 2010年 31页) : Dissertation. Beijing Central Conservatory of Music 2010, 31) (китайською мовою).
4. Кайсень Ян. Європейські витоки хорового мистецтва Китаю. *Культура України*. Харків, 2019. Вип. 63. С. 65–75. URL : <http://ku-khsac.in.ua/article/view/159288> (дата звернення: 07.06.2022)
5. Лю Фань, Стахевич Г. О. Хорове мистецтво Китаю другої половини ХХ століття: історико-стильовий екскурс. *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : зб. наук. пр. Дніпропетр. акад. музики імені М.І. Глінки. Дніпро : *Грані*, 2022. Вип. 22 (1). С. 141–156. DOI: <https://doi.org/10.33287/222211>
6. Лю Цзинчжи. Історія нової китайської музики. Гонконг: Видавництво Китайського університету, 2009. 853 с. (китайською мовою)
7. Лянь Лю. Состояние и тенденции развития хорового искусства в Китае. *Культура України*: зб наук. праць Харківск. держ. акад. культури. Харків, 2013. Вип. 42. С. 80–87.
8. Ма Гашун. Нові видання з мистецтва хорового співу. Шанхай : Шанхайське музичне видавництво, 2002. № 5. 50 с. (китайською мовою)
9. Сун Цунінь. Довідник з хорового мистецтва. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво, 2000. 709 с
10. Ц. Люй. Хорова культура в Китаї в ХХ сторіччі: основні віхи становлення. *Humanity space International almanac*. Vol. 10, № 5, 2021. С. 611–619.
11. Цяо Банлі. Дослідження сучасної китайської хорової творчості малої та середньої форм (学位论文 乔邦利《中国当代中小型合唱创作研究》南京 南京艺术学院 2010年 10页) : Dissertation. Nanjing Un-ty of the Arts, Nanjing, 2010, 10) (китайською мовою).
12. Wenzhuo Z. Exploring and Listening to Chinese Classical Ensembles in General Music. *General Music Today*. 2017. Vol. 1. № 3. P. 20–35.
13. Wong J. Chinese Musical Culture in the Global Context – Modernization and Internationalization of Traditional Chinese Music in Twenty-First Century. *Chinese Culture in the 21st Century and Its Global Dimensions*. 2020. Vol. 1. № 3. P. 105–122.

REFERENCES:

1. Wang Yuhe. (1989). Choral music of modern China (1946-1976). Research on music. Beijing, 2, 20–23. [in Chinese].
2. Gui Junjie. (2020). The evolution of choral culture in Shanghai in terms of interaction with the traditions of European musical art [*Evolutsiia khorovoi kultury Shankhaiu v aspekti vzaiemodii z tradytsiamy yevropeiskoho muzychnoho mystetstva*]. Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv. Issue 127. Pp. 137–147. URL: <http://psl.onu.edu.ua/index.php/2522-4190/article/view/213890> [in Ukrainian].
3. Ren Xiulei. (2010). Research on Chinese Choral Creation Thinking in the 20th Century [*Doslidzhennia kytaiskoi khorovoi tvorchosti v KhKh stolitti*]. Beijing: Central Conservatory of Music. 2010, 31 p. [in Chinese].
4. Kaisen Yang. (2019). European origins of choral art in China [*Yevropeiski vytoky khorovoho mystetstva Kytaiu*]. *Culture Of Ukraine*. Kharkiv, 2019. Issue 63. Pp. 65-75. URL: <http://ku-khsac.in.ua/article/view/159288> [in Ukrainian].
5. Liu Fan, Stakhevich H.O. (2022). Choral art of China in the second half of the 20th century: a historical and stylistic excursion [*Khorove mystetstvo Kytaiu druhoi polovyny KhKh stolittia: istoryko-stylovyi ekskurs*]. Musicological opinion of the Dnipropetrovsk region: a collection of scientific works of the Dnipropetrovsk Academy of Music named after M. I. Hlinka. Dnipro, 2022. Issue 22 (1). Pp. 141-156. DOI 10.33287/222211 [in Ukrainian].
6. Liu Jingzhi. (2009). History of new Chinese music. Hong Kong. 853 p. [in Chinese].
7. Lian Liu. (2013). State and trends of development of choral art in China [*Sostoianye y tendentsyy razvytyia khorovoho yskusstva v Kytai*]. *Culture of Ukraine: collection of sciences*. Kharkiv, 2013. Vol. 42. Pp. 80–87 [in Ukrainian].
8. Ma Gashun. (2002). New publications on the art of choral singing [*Novi vydannia z mystetstva khorovoho spivu*]. Shanghai, 2002. Issue 5. 50 p. [in Chinese].
9. Sun Tsunin. (2000). Handbook of choral art [*Dovidnyk z khorovoho mystetstva*]. Shanghai: Shanghai Music Publishing House. 709 p. [in Chinese].
10. Ts. Liu. Choral culture in China in the 20th century: the main milestones of development [*Khorova kultura v Kytai v XX storichchi: osnovni vikhy stanovlennia*]. *Humanity space International almanac*. Vol. 10, Issue 5, 2021. P. 611–619 [in Ukrainian].
11. Qiao Bangli. (2010). Research on Chinese Contemporary Small and Medium-Sized Chorus Creation [*Doslidzhennia suchasnoi kytaiskoi khorovoi tvorchosti maloi ta serednoi form*]. Nanjing, 2010. 10 p. [in Chinese].
12. Wenzhuo Z. (2017). Exploring and Listening to Chinese Classical Ensembles in General Music. *General Music Today*. Vol. 1. № 3. P. 20–35. [in English].
13. Wong J. (2020). Chinese Musical Culture in the Global Context – Modernization and Internationalization of Traditional Chinese Music in Twenty-First Century. *Chinese Culture in the 21st Century and Its Global Dimensions*. Vol. 1. № 3. Pp. 105–122. [in English].