

Научная статья

УДК 78.071.2

DOI: 10.36871/hon.202402077

## РОЛЬ ЛИ ДЭЛУНЯ В СОХРАНЕНИИ ОРКЕСТРОВ КИТАЯ

У Чао

Российская государственная специализированная академия искусств  
121165, Российская Федерация, Москва, Резервный проезд, 12  
1063161917@qq.com, ORCID: 0009-0005-8455-7176

Выдающийся китайский дирижер Ли Дэлунь внес огромный вклад в развитие и популяризацию китайской симфонической музыки в России, странах Европы и США. Ли Дэлунь, получивший превосходное образование в Московской консерватории по классу оперно-симфонического дирижирования, по праву заслужил место в когорте знаменитых музыкантов современности. В начале 1956 года по поручению политического руководства Китая Ли Дэлунь основал и возглавил Центральный оркестр. Он сформировал репертуар симфонического оркестра, сочетая в нем западную классику (симфонии В.-А. Моцарта, Л. Бетховена, Р. Шумана) с новыми произведениями современных китайских композиторов (Сыцуна и Ло Чжунжуна). Самым большим своим достижением Ли Дэлунь считал китайскую премьеру оперы Дж. Пуччини «Мадам Баттерфляй» (1958). Однако эта постановка наряду с исполнением Девятой симфонии Бетховена во время празднования X годовщины Китайской Народной Республики в 1959 году все более диссонировала с напряженной политической атмосферой. Статья раскрывает роль Ли Дэлуня в сохранении симфонического музицирования в сложный период «культурной революции» в Китае.

*Ключевые слова:* Ли Дэлунь, Китай, культурная революция, симфоническое исполнительство

**Для цитирования:** У Чао. Роль Ли Дэлуня в сохранении оркестров Китая // Художественное образование и наука. 2024. № 2 (39). С. 77–85. <https://doi.org/10.36871/hon.202402077>

Original article

## LI DELUN'S ROLE IN THE PRESERVATION OF CHINESE ORCHESTRAS

Wu Chao

Russian State Specialized Academy of Arts  
12 Rezervny pr., Moscow, 121165, Russian Federation  
1063161917@qq.com, ORCID: 0009-0005-8455-7176

Li Delun, an outstanding Chinese conductor, has made a huge contribution to the development and popularisation of Chinese symphonic music in Russia, Europe and the USA. Having received an excellent education at the Moscow Conservatory in the class of opera and symphony conducting, Li Delun has rightfully earned a place in the cohort of outstanding musicians of our time. In early 1956, Li Delun was commissioned by the Chinese political leadership to establish and lead the Central Orchestra. He formed the repertoire of the symphony orchestra, combining Western classics (symphonies by W. A. Mozart, L. Beethoven, R. Schumann) with new works by modern Chinese composers (Sytson, Luo Zhongzhong). Li Delun considered his greatest achievement to be the Chinese premiere of J. Puccini's opera "Madame Butterfly" (1958). However, this production, along with the performance of Beethoven's Ninth

Symphony during the celebration of the X<sup>th</sup> anniversary of the People's Republic of China in 1959, became increasingly dissonant with the tense political atmosphere. The article reveals Li Delun's role in preserving symphonic music-making during the difficult period of the "cultural revolution" in China.

*Keywords:* Li Delun, China, cultural revolution, symphonic performance

**For citation:** Wu Chao. Li Delun's Role in the Preservation of Chinese Orchestras. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science]. 2024, no. 2 (39). P. 77–85. <https://doi.org/10.36871/hon.202402077> (In Russian)

Китайская Народная Республика, выбирая основным направлением развития государства построение социализма, на начальном этапе становления ориентировалась на опыт социалистических стран и Советского Союза, который являлся образцом для проведения коренной перестройки всех институтов страны. Указанный курс был официально провозглашен Мао Цзэдуном в Политическом отчете ЦК КПК VII съезда Коммунистической партии Китая 24 апреля 1945 года, еще до полной победы над Гоминданом. Образцом в деле строительства народной культуры Китая должна была служить советская культура и искусство. Тесные дружеские отношения между СССР и КНР были официально закреплены 14 февраля 1950 года в Москве в советско-китайском Договоре о дружбе, союзе и взаимной помощи и предусматривали широкий спектр сотрудничества и помощи Советского Союза.

Раскрывая сущность трансформаций, которые впоследствии будут начаты китайским руководством в коренной перестройке музыкальной культуры, необходимо упомянуть о ситуации, которая сложилась к тому времени в советском музыкальном искусстве. Постановление «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели», принятое на Политбюро ЦК ВКП(б) 10 февраля 1948 года, на долгое время стало программным документом, в котором советским руководством были сформулированы основные задачи, стоящие перед композиторами. Даже в Постановлении ЦК КПСС от 28 мая 1958 года «Об исправлении ошибок в оценке опер “Великая дружба”, “Богдан Хмельницкий”, “От всего сердца”» указывалось, что Постановление 1948 года «в целом сыграло положительную роль в развитии советского музыкального искусства» [2]. Влияние отдельных положений известного Постановления 1948 года прослеживается в программных документах ЦК Коммунистической партии Китая.

Ориентация на молодежь в пропаганде новой массовой культуры становится прин-

ципальным моментом в реализации идеологической политики Китая. В корпусе первых китайских дирижеров Ли Дэлунь был не единственным, кто еще в юном возрасте обладал независимым характером. Трудности приходилось преодолевать и первой в Китае женщине-дирижеру симфонического оркестра Чжэн Сяоинь. Как и Ли Дэлунь, Чжэн Сяоинь училась в престижном Нанкинском университете Цзиньлин. В дальнейшем ее творческие усилия будут направлены на овладение профессией дирижера.

Важной вехой в формировании культурной политики КПК и непосредственно развития музыкальной культуры стал Первый Китайский национальный конгресс деятелей литературы и искусства, организованный Ли Дэлунем, который состоялся в июле 1949 года в Пекине<sup>1</sup>. Основными документами, на которые опирались участники конгресса, стали «Беседы о литературе и искусстве» Мао Цзэдуна. Докладчиками высказывались разные взгляды на будущее профессионального музыкального образования, а также на место и роль западной музыки в становлении новой китайской культуры. Здесь высказывались разные мнения. Нередко звучали и радикальные предложения, например, что «симфонические оркестры не могут служить рабочим, крестьянам и солдатам, их нужно просто расформировать или превратить в культбригады, а срок музыкального образования ограничить одним годом обучения» [10, 184].

При подобных заявлениях отдельных «реформаторов» участие в работе многодневного конгресса объединенного симфонического оркестра осложнялось. В его состав вошли музыканты Центрального оркестра города Яньань, которые объединились для общего

<sup>1</sup> В его работе приняли участие 753 делегата, среди которых были такие известные китайские музыканты, как Хэ Лютин, композитор и скрипач Тань Шучжэнь, скрипач Ма Сычун, вокалистка Чжоу Сяоянь.

выступления с инструменталистами Пекинской академии искусств.

Ли Дэлуню как активному организатору концерта пришлось спешно переквалифицироваться в альтиста из-за того, что в оркестре не было ни одного исполнителя на этом инструменте [там же]. Руководить коллективом было поручено хоровому дирижеру Янь Лянкуну. Центральное место в разнообразной программе концерта заняла кантата «Река Хуанхэ» — одно из лучших произведений известного китайского композитора Сянь Синхая. Исполнение воспринималось как символ объединения китайского народа. Значение творческой деятельности Сянь Синхая для развития китайской культуры будет через полвека подтверждено концертом для фортепиано с оркестром и чтеца «Река Хуанхэ» (1969), созданным на основе указанной кантаты группой авторов под руководством композитора и пианиста Инь Чэнцзуна, лауреата Второго Международного конкурса имени П. И. Чайковского.

Первый конгресс китайских деятелей искусства стал не только важным политическим и идеологическим форумом, определившим будущее культуры и музыкального искусства Нового Китая, он также способствовал объединению китайских деятелей культуры, которые находились за пределами страны. Многие из них с благодарностью и восхищением приняли приглашение и прибыли в столицу: «Эта встреча изменила мою жизнь, — вспоминала позже выдающаяся китайская певица Чжоу Сяоянь, — после этого я почувствовала, что у меня есть цель, мечты, направление новой жизни» [10, 184]. Другим выдающимся музыкантом, к которому обратился премьер с предложением присоединиться к развитию национальной системы профессионального музыкального образования, был Ма Сыцун (1912–1987), выдающийся скрипач и композитор, выпускник Парижской консерватории.

Усилия названных китайских музыкантов стали импульсом к созданию нового высшего музыкального учебного заведения, Центральной Пекинской консерватории, ориентированной на западную модель профессионального музыкального образования. Главой консерватории Чжоу Эньлай видел Ли Дэлуня, поэтому обратился к нему со словами: «Я хочу переложить груз подготовительной работы на ваши плечи. Вы можете привнести в нее все, чему научились в СССР. Пора показать нам, что у вас есть» [14, 161].

Основной задачей творческой элиты Мао Цзэдун считал изучение зарубежного искусства, его фундаментальных теорий и направлений «для создания нового социалистического искусства разных народов Китая, которое будет иметь свои индивидуальные национальные формы и стили» [3]. Он призвал китайских музыкантов изучать лучшие западные образцы параллельно с китайскими и не допустить полной вестернизации китайской музыки. Для того чтобы работы китайских деятелей культуры имели большое будущее, вождь подчеркнул следующее: «Вы должны уделять внимание китайской музыке, прилагать максимум усилий, чтобы ее изучать и развивать с целью создания собственных произведений с характерной национальной формой и стилем» [4].

Подобный идеологический посыл музыкальной элите — создавать собственный творческий продукт, ориентируясь на национальные традиции, — не предусматривал никаких препятствий для динамичного развития музыкальной культуры, и прежде всего симфонического оркестрового искусства. Об этом свидетельствует достаточно успешная карьера Ли Дэлуня. После возвращения на родину в 1957 году он возглавил два коллектива столицы: Центральную оперу (после отъезда немецкого дирижера Вернера Гесслинга) и Центральный симфонический оркестр. В начале 1956 года Министерство культуры КНР пригласило Ли Дэлуня провести дирижерский мастер-класс для восемнадцати китайских студентов. Именно во время пребывания в Пекине он основал и возглавил новый Центральный оркестр [13, 22–23].

Приступив к исполнению указанных обязанностей, энергичный Ли Дэлунь пытался организовать работу двух оркестров. Он сформировал репертуар симфонического оркестра, сочетая в нем западную классику (симфонии В.-А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Р. Шумана) с новыми произведениями современных китайских композиторов, в частности Ма Сыцуна и Ло Чжунжуна. Самым большим своим достижением Ли Дэлунь по возвращении из Москвы, где он обучался искусству оперно-симфонического дирижирования в Московской консерватории, считал китайскую премьеру оперы Дж. Пуччини «Мадам Баттерфляй», которая состоялась в 1958 году.

Однако эта постановка наряду с исполнением Девятой симфонии Бетховена во время

празднования X годовщины Китайской Народной Республики в 1959 году все более диссонировала с напряженной политической атмосферой. «Большой скачок вперед», борьба за власть и последовавший за этими событиями катастрофический голод и ухудшение отношений с Советским Союзом — все это нанесло тяжелый урон работе Ли Дэлуня. Он вспоминал: «Несмотря на первоначальный ажиотаж по поводу исполнения западного репертуара, оркестр начал поддаваться политическому климату того времени. Начиная с марта 1958 года, весь коллектив был вынужден время от времени выезжать в деревни, чтобы трудиться и работать. У оркестра почти не было ни выступлений и даже репетиций, что сказалось на качестве игры» [5].

В то время, когда внутри страны политический климат для западной классической музыки оставался прохладным, Ли Дэлунь регулярно дирижировал в дружественных социалистических странах: Северной Корее, на Кубе, а также в Финляндии. Два концерта Ли Дэлуня с Гаванским симфоническим оркестром, в которых он дирижировал Пятой симфонией Л. ван Бетховена и Пятой симфонией П. И. Чайковского, получили хорошие отзывы местных критиков. Однако эти концерты на ближайшие десять лет стали последним выступлением Ли Дэлуня за рубежом. Следующий зарубежный тур дирижера состоялся в 1973 году, через год после нормализации китайско-японских отношений, когда он отправился в Японию с Центральным оркестром.

Более удачным для творческой деятельности Центрального симфонического оркестра оказался октябрь 1959 года, когда отмечалась X годовщина основания КНР. Для проведения праздничных торжеств правительством и Ли Дэлунем были приглашены Чешский филармонический оркестр под руководством Карела Анчерла (1908–1973) и Дрезденский симфонический оркестр под руководством Хайнца Бонгарца (1894–1978). В программу заключительного концерта были включены Девятая симфония Л. ван Бетховена в исполнении расширенного состава Центрального симфонического оркестра и хора общим числом в 500 человек, которыми дирижировал Янь Лянкун.

Перед десятитысячной аудиторией недавно построенного зала Народных собраний Пекина Ли Дэлунь продирижировал увертюрами «Эгмонт» Л. ван Бетховена и «Весенний фестиваль» Ли Хуаньчжи [5, 27].

Период «культурной революции» (1966–1976) в работах китайских исследователей характеризуется как эпоха «искусственного застоя» [1], что стало тяжелым испытанием для музыкальной культуры Китая и оркестрового симфонического исполнительства. Ли Дэлунь вспоминал: «Культурная революция с самого начала очень сильно ударила по оркестру. Четыре оркестранта вскоре покончили жизнь самоубийством, и большинство из нас были заклеены как черные элементы или советские шпионы. Шла постоянная кампания по отсеиванию контрреволюционных элементов из оркестра»... Вскоре восемь специально отобранных революционных образцовых пьес стали единственными произведениями, которые исполнялись. И по иронии судьбы эти выступления «спасли жизнь оркестру, находившемуся в бездействии» [5].

В их числе: «Легенда о Красном фонаре», «Шацзябан», «Стратегия взятия горы тигра», «Набег на полк белого тигра» и «На доках», два балета («Красный отряд женщин» и «Седая девушка») и одна кантата «Шацзябан».

Исполнение образцовых произведений впоследствии получило повсеместное распространение в школах, на предприятиях и в полях, их музыка неслась из громкоговорителей на улицах, в парках, на стадионах, отдельные фрагменты популярных арий часто можно было услышать даже во время обеденного перерыва рабочих [6, 274].

Среди важнейших новшеств пекинской оперы следует выделить инициированное Ли Дэлунем *расширение состава оркестра, в который кроме традиционных китайских инструментов<sup>2</sup> были включены западноевропейские музыкальные инструменты*, входящие в классический состав симфонического оркестра: флейта, флейта пикколо, гобой, кларнет, фагот, валторны, трубы, тромбоны, литавры, треугольник, тарелки. Группу струнных составляли четыре первые скрипки, три вторых, два альты, одна виолончель, один контрабас (4–3–2–1–1). В количественном отношении традиционные китайские инструменты теперь составляли только треть всего инструментального состава, насчитывавшего в среднем 30 инструментов. Однако сама численность инструментов, указанная в партитуре оперы «Стратегия взятия горы

<sup>2</sup> Струнно-смычковые — баньху, эрху, гаоху; щипковые — пипа, саньсянь, чжунжуан; деревянные духовые — чжуди, шен, сона, гуань, ди; ударные — янцинь, баньгу, тангу, гонги ло.

тигра», не соответствовала реальному количеству музыкантов, которых было меньше из-за того, что некоторые из них совмещали игру на нескольких инструментах. Мультиинструментальная практика исполнителей широко использовалась в дореформенном оркестре пекинской оперы и не потеряла своей актуальности, а наоборот — получила распространение среди исполнителей на западных инструментах, совмещавших игру на родственных духовых и струнных инструментах [8, 295].

Интеграция западных инструментов в традиционный оркестр пекинской оперы оценивается современными исследователями неоднозначно. Как утверждает Нэнси Рао, из-за расширения состава и смешения китайских и западных инструментов была утрачена музыкальная идентичность и акустически-тембровая уникальность традиционного оркестра пекинской оперы [11, 520]. Существенное увеличение количества западных инструментов в оркестре образцовых опер (*kit. 样板戏*, янбаньси) было способно нарушить баланс звучания и ухудшить выразительные возможности группы китайских инструментов. Выравнивание громкости групп было достигнуто благодаря использованию традиционных ударных инструментов и рациональной инструментовке. В пекинской опере группа ударных всегда занимала ключевое место и была основой и душой музыкальной драмы, «подчеркивая речитативы, имитируя эмоциональные реакции, отражая настроение и внутреннее состояние персонажей» [там же]. В произведениях с революционным сюжетом функции ударных стали еще более значимыми, и их использование соответственно возросло.

По мнению Ли Дэлуня, важным достижением реформаторов в процессе интеграции западного инструментария в оркестр образцовой оперы стал переход от безнотной практики оркестрового исполнительства, в котором изучение инструментальных партий и их передача осуществлялась в устной форме (от исполнителей одного поколения к другому), к использованию европейской системы нотации. Расшифровка и запись с помощью пятилинейной нотной графики и общепринятой музыкальной терминологии различных артикуляционных приемов, агогики, динамики и мелизматике, которые использовались в янбаньси, значительно упростили процесс изучения и исполнения произведений пекинской оперы. Утверж-

дение революционных опер как основы художественного репертуара творческих коллективов при полном запрете и исключении академических симфонических произведений не только из концертной, но также из репетиционной работы оркестров фактически ставило их на грань выживания. Однако такой благоприятный выход из сложной ситуации был разрешен партийной верхушкой только двум ведущим оркестрам страны, избранным для исполнения концертных версий янбаньси, — Центральному Пекинскому и Шанхайскому. Оба эти коллектива в то время возглавлял Ли Дэлунь. Функционирование же других коллективов было прекращено. В течение почти десятилетнего периода «культурной революции» вся деятельность Центрального оркестра и его главного дирижера Ли Дэлуня была ограничена репертуаром образцовых революционных произведений и их многочисленными записями на радио и телевидении.

Критически оценивая этот сложный период творчества, Ли Дэлунь отмечал: «Все, что мы исполняли в течение десяти лет, — это стихи Шацзябана и Мао. Я мог бы дирижировать ими, держа текст вверх ногами» [9].

В 1967 году Ли Дэлунь был назначен вторым секретарем компартии оркестра. Он не имел реальной власти, поскольку она «находилась в руках первого секретаря, члена Народно-освободительной армии. Позже к руководящему органу оркестра были добавлены третий, а затем четвертый партийные секретари» [5]. Помимо редактирования, записи и видеосъемки пьес, исполнявшихся на западных и китайских инструментах, Ли Дэлунь прослушивал сотни старых пластинок, чтобы «получить вдохновение» для революционного искусства. В сентябре 1968 года Ли был вызван для участия в ЦК КПК с целью формирования новой культурной стратегии.

Первые незначительные сдвиги в репертуарной политике Центрального Пекинского оркестра на пути возвращения к предыдущей практике концертного исполнения западной музыки появились в начале 1970-х годов. Инициатором обращения к западному классическому наследию «как средству для возобновления регулярных контактов с миром» выступил глава Госсовета Китая Чжоу Эньлай. Этот период Ли Дэлунь вспоминал так: «В 1973 году премьер-министр Чжоу много раз связывался со мной, чтобы обсудить, как продвигать симфоническую музыку в Китае. Он также выразил возмущение

тем, что Цзян Цин (супруга Мао Цзэдуна) запретила нашему оркестру репетировать произведения Бетховена» [5, 28]. С целью налаживания более тесных экономических отношений с западными странами произошло оживление дипломатических контактов. В протокольном списке программы культурных мероприятий музыкальный обмен занимал основную часть. Это требовало корректировки репертуара Центрального оркестра и возобновления внимания к зарубежным произведениям композиторов-классиков. Несмотря на сопротивление Цзян Цин и ее последователей, принципиальная позиция Чжоу Эньлая относительно необходимости включения в концертный репертуар образцов западной классической музыки для поддержания должного имиджа страны на международном уровне была одобрена Мао.

Первым успехом в скрытой борьбе с идеологами «культурной революции» стал концерт Центрального оркестра в феврале 1973 года в рамках визита Государственного секретаря США Генри Киссинджера, на котором впервые почти после десятилетнего перерыва прозвучала «Пасторальная» Шестая симфония Л. ван Бетховена. Ее включению в программу предшествовала чрезвычайно тщательная проверка «идеологической» чистоты опусов композитора, среди которых Шестая симфония была признана политически нейтральной [5, 29]. Сам концерт Ли Дэлунь назвал чрезвычайно неудачным из-за недостаточной подготовки и определенной потери исполнительского мастерства за годы вынужденных ограничений, что, безусловно, повлияло на художественный уровень исполнения: «Мы взволновались и нервничали во время этого выступления. Оркестру не хватало репетиций и мастерства для исполнения произведения Бетховена. В конце концов, мы не играли ни одного произведения западной музыки на публике около десяти лет. Но это не имело значения, пока я видел довольное лицо премьер-министра Чжоу с его американским коллегой» [там же]. Критическую оценку исполнения пекинских музыкантов дал и сам Г. Киссинджер, который в своих мемуарах писал, что были моменты, когда ему «было не понятно, что именно играют музыканты» [7, 45].

После активных дипломатических воляжей американского госсекретаря процесс расширения культурных связей между Китаем и США, а также другими западными странами, существенно активизировался.

В марте 1973 года агентство *Reuters* сенсационно заявило, что Лондонский филармонический оркестр станет первым западным коллективом, который посетит Китай после основания в 1949 году Народной Республики<sup>3</sup>. В программу гастрольной поездки было включено пять концертов для многочисленной аудитории, «которая впервые за много лет услышала Бетховена, Брамса, Дворжака и Гайдна» [12]<sup>4</sup>.

В сентябре того же 1973 года Пекин посетил еще один выдающийся музыкальный коллектив мирового уровня — Филадельфийский симфонический оркестр. Как сообщило информационное агентство *Reuters*, после исторического визита в Китай президента Ричарда Никсона в феврале 1972 года Филадельфийский оркестр стал первым коллективом США, выступившим в Китае. Его приветствие хором Центральной филармонии КНР, исполнившим на английском языке «*America the Beautiful*», «тронуло американцев до слез» [там же].

Последовавшие за этим обмены с иностранными оркестрами, хотя и были официально одобрены, закончились предъявлением трех крупных обвинений Ли Дэлуню, отвечавшему за эти визиты. Первое «преступление» Ли Дэлуня было связано с Лондонским филармоническим оркестром, который был первым из трех иностранных оркестров, выступивших в Китае в течение шести месяцев. Этот визит был запечатлен в документальном фильме «Красная дорожка». Ли Дэлунь, принимавший лондонских гостей и коллег-музыкантов, был застигнут во время разговора с солистами и оркестрантами на английском и русском языках. В качестве «преступления» Дэлуню вменялся комплимент, высказанный им по поводу выступления английских музыкантов. Разговор на русском языке с Идой Гендель, скрипачкой, игравшей концерт И. Брамса, также подвергся осуждению.

Второе обвинение, выдвинутое против дирижера, касалось известного китайского

<sup>3</sup> Стоит отметить, что речь в данном случае идет о западноевропейском оркестре. Оркестры из СССР активно гастролировали в Китае вплоть до 1960-х годов.

<sup>4</sup> Важность визита Лондонского филармонического оркестра в Китай для укрепления дипломатических отношений и дальнейшего углубления сотрудничества между Великобританией и КНР подчеркивает факт его обсуждения Палатой лордов, выразившей гастролям поддержку.

произведения «Эрцюань иньюэ», или «Лунный свет, отраженный весной», инструментованного для струнного оркестра У Цзунцянном, композитором и однокурсником Ли Дэлуня по Московской консерватории. Пьеса, одобренная Комитетом по культуре, была исполнена Филадельфийским оркестром во время репетиции Пятой симфонии Л. ван Бетховена. Юджин Орманди проявил к этой пьесе интерес и попросил у Ли Дэлуня ее партитуру<sup>5</sup>.

Третье обвинение против Ли Дэлуня началось с небольшого дела, но закончилось политической кампанией, критикующей западную музыку. «Вам это может показаться абсурдным. Весь эпизод начался с визита двух турецких музыкантов, которые должны были выступать в Пекине в декабре 1973 года. Программа — скрипичные сонаты Грига и Шумана — была отправлена мне за месяц до этого для плановой проверки. Я изучил обе работы и нашел их приемлемыми и свободными от какого-либо антикитайского содержания. Поэтому я попросил члена музыкального комитета *Guangming Daily*

подготовить краткий отчет о произведениях для представления в Комитет по культуре». Заседание Политбюро состоялось 12 декабря 1973 года, а официальное заявление было сделано десять дней спустя. Музыкальная конференция прошла в Тяньцзине 18 декабря и должна была продлиться неделю, чтобы подвергнуть критике западную музыку: «В середине декабря должен был состояться большой митинг, чтобы обсудить, как продолжить кампанию, на которой все ведущие члены китайских музыкальных кругов и члены Комитета по культуре должны были устроить мне публичную порку. Но затем пришло известие, что председатель Мао провел заседание Политбюро, на котором восстановил Дэн Сяопина в должности и назначил его на ведущие партийные и военные посты. Это спасло мне жизнь. Если Сяопин возобновит свои обязанности, что еще они смогут мне сделать? Таким образом, музыкальная конференция была сорвана. Я почувствовал облегчение. Но пропагандистский аппарат продолжил публикацию антизападных музыкальных статей» [5].

Итак, Ли Дэлунь не просто пережил три нападения радикалов. Вместе с другими прогрессивными музыкантами он бросил вызов тогдашнему политическому режиму. Ли Дэлуню удалось уберечь от репрессий творческий коллектив Центрального оркестра и поддержать его членов в условиях жестоких испытаний.

Смерть Мао Цзэдуна стала поворотным событием, определившим начало нового периода не только в истории КНР, связанного с радикальными изменениями экономического курса страны, но и с восстановлением широкого культурного сотрудничества между государствами разной политической ориентации. Вклад Ли Дэлуня здесь трудно переоценить.

<sup>5</sup> Эта просьба, как вспоминал Ли Дэлунь, потребовала с его стороны некоторых маневров и привела к музыкально-дипломатической битве: «Я был взволнован вниманием такого почтенного маэстро к работе моего хорошего друга. Но сначала я должен был сообщить об этой просьбе Орманди в Комитет по культуре для одобрения. Поскольку время подходило к концу, я попросил нотный отдел сделать копию партитуры. Поскольку ответа от Комитета по культуре не последовало, я пошел коротким путем. В конце заключительного концерта Филадельфийского оркестра, незадолго до того, как Цзян Цин вышла на сцену, чтобы поприветствовать американских музыкантов, я отнес ей партитуру и попросил совета. В тот момент она была в очень хорошем настроении и сразу согласилась. Поэтому я передал партитуру маэстро Орманди незадолго до его отъезда из Пекина» [5].

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Ли Исюань*. Обоснование хронологии китайской симфонической музыки // Манускрипт. 2019. Т. 12. Вып. 11. С. 269–273.
2. Постановление ЦК КПСС от 28 мая 1958 года «Об исправлении ошибок в оценке опер “Большая дружба”, “Богдан Хмельницкий” и “От всего сердца”». URL: <https://docs.historyrussia.org/ru/nodes/257936-postanovlenie-tsk-kpss-ob-ispravlenii-oshibok-v-otsenke-oper-velikaya-druzhba-bogdan-hmelnitskiy-i-ot-vsego-serdtsa-28-maya-1958-g> (дата обращения: 01.04.2024)
3. *Bickers R.* Shanghailanders: The Formation and Identity of the British Settler Community in Shanghai 1843–1937 // *Past & Present*. 1998. May. No. 159. P. 161–211.
4. Chairman Mao’s Talk to Responsible Cadres of the National Association of Music Workers and Some Other Comrades // *Long Live Mao Zedong Thought*. Red Guard Publication, 1967.

- URL: [https://www.marxists.org/reference/archive/mao/selected-works/volume-7/mswv7\\_469.htm](https://www.marxists.org/reference/archive/mao/selected-works/volume-7/mswv7_469.htm) (дата обращения: 21.11.2023)
5. Chou O. Maestro Li Delun and Western Classical Music in the People's Republic of China: A personal Account // *ACMR Reports*. 1999. Vol. 2. P. 23–46.
  6. Ellen R. Dramas of Passion: Heroism in the Cultural Revolution's Model Operas / Joseph W. et al., eds. // *New Perspectives on the Cultural Revolution*. Harvard University Press, 1991. P. 265–282.
  7. Kissinger H. *Years of Upheaval*. Boston : Little Brown & Co, 1982. 1283 p.
  8. Ludden Yawen. China's Musical Revolution: from Beijing Opera to Yangbanxi. Doctoral dissertation / University of Kentucky. Lexington, Kentucky, 2013. 481 p.
  9. Melvin Sh. "China's Conductor" and the Politics of Music // *International Herald Tribune*. 2001, May 12. URL: <https://www.nytimes.com/2001/05/12/style/IHT-chinas-conductor-and-the-politics-of-music.html> (дата обращения: 21.06.2023)
  10. Melvin Sh., Jindong C. *Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chinese*. New York : Agora, 2004. 362 p.
  11. Rao N. The Tradition of Luogu Dianzi (Percussion Classics) and Its Signification in Contemporary Music // *Contemporary Music Review*. 2007. Vol. 26. No. 5/6. P. 511–527.
  12. Timeline: Orchestra Diplomacy Across Political Divides // *Reuters*. URL: <https://www.reuters.com/article/us-korea-north-concert-chronology-idINSP13830220080225> (дата обращения: 21.07.2023)
  13. Wang Yu. *A Modern & Contemporary Music History of China*. Beijing : People's Music Publishing House, 2001. 231 p.
  14. Ye Y. *A Biography of Ma Sicong, Patriotic Traitor*. Urumqi : Xinjiang Chubanshe, 2000. 456 p.

## REFERENCES

1. Li Yixuan. On Chronology of Chinese Symphonic Music. *Manuscript*. 2019, no. 12, issue 11. P. 269–273. (In Russian)
2. Postanovlenie TsK KPSS "Ob ispravlenii oshibok v otsenke oper "Velikaya druzhba", "Bogdan Khmel'nitsky" i "Ot vsego serdtsa" [Resolution of the Central Committee of the CPSU dated May 28, 1958 "On Correcting Errors in the Evaluation of the Operas "The Great Friendship", "Bogdan Khmel'nitsky" and "With All My Heart"]. (In Russian). Available at: <https://docs.historyrussia.org/ru/nodes/257936-postanovlenie-tsk-kpss-ob-ispravlenii-oshibok-v-otsenke-oper-velikaya-druzhba-bogdan-hmelnitskiy-i-ot-vsego-serdtsa-28-maya-1958-g> (accessed: 01.04.2024)
3. Bickers R. Shanghailanders: The Formation and Identity of the British Settler Community in Shanghai 1843–1937. *Past & Present*. 1998, May, no. 159. P. 161–211. (In English)
4. Chairman Mao's Talk to Responsible Cadres of the National Association of Music Workers and Some Other Comrades. *Long Live Mao Zedong Thought*. Red Guard Publication, 1967. (In English). Available at: [https://www.marxists.org/reference/archive/mao/selected-works/volume-7/mswv7\\_469.htm](https://www.marxists.org/reference/archive/mao/selected-works/volume-7/mswv7_469.htm) (accessed: 21.11.2023)
5. Chou O. Maestro Li Delun and Western Classical Music in the People's Republic of China: A Personal Account. *ACMR Reports*. 1999, vol. 12. P. 23–46. (In English)
6. Ellen R. Dramas of Passion: Heroism in the Cultural Revolution's Model Operas. *New Perspectives on the Cultural Revolution*. Harvard, 1991. P. 265–282. (In English)
7. Kissinger H. *Years of Upheaval*. Boston, 1982. 1283 p.
8. Ludden Yawen. China's Musical Revolution: from Beijing Opera to Yangbanxi. Doctoral dissertation. University of Kentucky. Lexington, Kentucky, 2013. 481 p. (In English)
9. Melvin Sh. "China's Conductor" and the Politics of Music. *International Herald Tribune*. 2001, May 12. (In English). Available at: <https://www.nytimes.com/2001/05/12/style/IHT-chinas-conductor-and-the-politics-of-music.html> (accessed: 21.06.2023)
10. Melvin Sh., Jindong C. *Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chinese*. New York, 2004. 362 p. (In English)
11. Rao N. The Tradition of Luogu Dianzi (Percussion Classics) and Its Signification in Contemporary Music. *Contemporary Music Review*. 2007, vol. 26, no. 5/6. P. 511–527. (In English)

12. Timeline: Orchestra Diplomacy across Political Divides. *Reuters*. (In English). Available at: <https://www.reuters.com/article/us-korea-north-concert-chronology-idINSP13830220080225> (accessed: 21.07.2023)
13. Wang Yu. *A Modern & Contemporary Music History of China*. Beijing, 2001. 231 p. (In English)
14. Ye Y. *A Biography of Ma Sicong, Patriotic Traitor*. Urumqi, 2000. 456 p. (In English)

*Информация об авторе:*

**У Чао** — аспирант кафедры теории и истории музыки (Китайская Народная Республика).

*Information about the author:*

**Wu Chao** — Postgraduate student at the Department of Music Theory and History (People's Republic of China).

Статья поступила в редакцию 3 апреля 2024 года; одобрена после рецензирования 3 мая 2024 года; принята к публикации 6 мая 2024 года.

The article was submitted April 3, 2024; approved after reviewing May 3, 2024; accepted for publication May 6, 2024.

