

© Дрожжина, М.Н., Гун Шиюэ, 2024

УДК 781.7

DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-110-118

## КИТАЙСКОЕ ВИОЛОНЧЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО В XX СТОЛЕТИИ: ЭТАПЫ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ

М.Н. Дрожжина<sup>1</sup>, Гун Шиюэ<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, 191186, Российская Федерация

**Аннотация.** Статья посвящена одной из наименее исследованных областей формирования академического (европейского типа) искусства в музыкальной культуре Китая – искусству виолончельному. В основу дифференциации этапов его развития заложен принцип выявления специфики решенных социокультурных и художественных задач: первый (до 1949 г.) обозначен как «этап формирования двух путей», пролегающих через два пространства – традиционного искусства (интенсивное использование в ансамблях и оркестрах традиционной музыки) и искусства нового – академического. Второй этап – «академический» (с 1949 до 1980 г., включает отдельный период социальных катаклизмов 1966–1976, затормозивший культурные процессы). Определение обусловлено интенсивным освоением европейской методики подготовки специалистов на материале зарубежной классики, возрастающим вниманием к технической оснащенности исполнителей. Этому способствует как обучение за рубежом, так и внедрение советской системы обучения. Подчеркивается наличие проблемы национализации виолончельной музыки, решение которой связано с появлением нового поколения музыкантов-виолончелистов, сочетающих мастерство исполнителя, педагога и композитора (Сан Тун, Ван Лянсань, Ситу Чживень). Точкой отсчета начала третьего этапа – «выхода на международную арену», определен 1980 г. Через его первый – «организационный» период – до начала XXI столетия (1980 – начало подготовки к созданию Национальной ассоциации учителей виолончели; 1984 – основание обозначенной ассоциации; 1986 – создание Общества виолончелистов Комитета исполнительских искусств Ассоциации китайских музыкантов; 1992 – Первый симпозиум по обучению виолончели) обеспечивается период второй, демонстрирующий результаты этой организационной деятельности. Он продолжается до настоящего времени и в силу интенсивности и разнообразия процессов (в сфере педагогики, исполнительства, композиторской и гастрольной деятельности, международных контактов) заслуживает отдельной характеристики. Обозначены основные векторы развития виолончельного искусства в XX столетии: всесторонняя популяризация, национализация, производство и совершенствование музыкальных инструментов, осознание необходимости различия между подготовкой специалистов и любителей. В заключении подчеркивается: виолончель – инструмент, порожденный инациональной культурой, прочно утвердился в китайском социуме.

**Ключевые слова:** китайское виолончельное искусство, три этапа развития, Сан Тун, Ван Лянсань, Ситу Чживень, адаптация виолончели

**Конфликт интересов.** Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Дрожжина М.Н., Гун Шиюэ. Китайское виолончельное искусство в XX столетии: этапы становления и развития // *Вестник музыкальной науки*. 2024. Т. 12, № 1. С. 110–118. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-110-118.

## CHINESE CELLO ART IN THE TWENTIETH CENTURY: STAGES OF FORMATION AND DEVELOPMENT

M.N. Drozhzhina<sup>1</sup>, Gong Shiyue<sup>1</sup>

<sup>1</sup> A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg, 191186, Russian Federation

**Abstract.** The article is devoted to one of the least investigated areas of formation of academic (European type) art in Chinese musical culture – cello art. The differentiation of the stages of its development is based on the principle of revealing the specifics of socio-cultural and artistic tasks solved: the first stage (up to 1949) is designated as “the stage of formation of two paths” passing through two spaces – traditional art (intensive use of traditional music in ensembles and orchestras) and the new – academic art. The second stage is “academic” (from 1949 to 1980, including a separate period of social cataclysms 1966–1976, which slowed down cultural processes). The definition is conditioned by intensive mastering of European methods of training specialists on the material of foreign classics, increasing attention to technical equipment of performers. This is facilitated both by training abroad and the introduction of the Soviet training system. It is emphasized that there is a problem of nationalization of cello music, the solution of which is connected with the emergence of a new generation of cello musicians who combine the skills of performer, teacher and composer (San Tun, Wang Liansan, Situ Jiwen). The starting point of the third stage – “entering the international arena” – is 1980. Through its first – “organizational” period – until the beginning of the 21st century (1980 – the beginning of preparations for the establishment of the National Association of Cello Teachers; 1984 – the foundation of the designated association; 1986 – the establishment of the Cello Society of the Performing Arts Committee of the Association of Chinese Musicians; 1992 – the First Symposium on Cello Teaching), the second period demonstrating the results of this organizational activity is provided. It continues up to the present time and due to the intensity and diversity of processes (in the sphere of pedagogy, performance, composer and touring activities, international contacts) deserves a separate characterization. The main vectors of development of cello art in the twentieth century are outlined: comprehensive popularization, nationalization, production and improvement of musical instruments, awareness of the need to distinguish between the training of specialists and amateurs. The conclusion emphasizes: the cello, an instrument generated by a foreign culture, has firmly established itself in Chinese society.

**Keywords:** Chinese cello art, three stages of development, San Tong, Wang Liansan, Situ Jiwen, cello adaptation

**Conflict of interest.** The authors declare the absence of conflict of interests.

**For citation:** Drozhzhina, M.N., Gong Shiyue (2024), “Chinese cello art in the twentieth century: stages of formation and development”, *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 1, pp. 110–118. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-110-118.

Виолончельное искусство в Китае относится к наименее исследованным областям по сравнению с исполнением на других европейских инструментах. Назовем русскоязычные статьи Юй Ялуна (о деятельности выдающихся исполнителей Ван Ляньсана и Ситу Чживень в контексте развития виолончельной школы), Вэнь Япиня (о музыке для виолончели), посвященные отдельным аспектам проблемы. На китайском языке имеется более фундаментальная совместная работа Лю Синьсиня и Лю Сюэцина (представлен исторический аспект проблемы развития виолончельного искусства). В настоящей статье поставлена задача выявить критерии и специфику этапов становления виолончельного искусства в Китае.

Обозначенный процесс берет начало с середины XVII в. (конец эпохи Мин и начала династии Цин), когда благодаря миссии представителей европейских религий в Китае появляются западная наука, куль-

тура, произведения искусства и первые виолончели. Согласно источникам, изначально на них играли только во дворце и в рамках западных религиозных культов. Так, известный музыкант Цянь Жэньпин в исследовании китайской скрипичной музыки отметил при этом, что в западных оркестрах играли на пятиструнных виолончелях<sup>1</sup> (2001).

Постепенно инструмент проникает в высшие слои общества. Известно, что в 40-е гг. XVIII в. немецкие миссионеры Флориан Бар и Ян Вальтер создали при китайском императорском дворе небольшой оркестр, в состав которого входили две виолончели. Во времена Китайской Республики<sup>2</sup>, когда русские основали так называемую «желтую Россию» в Харбине, европейская музыкальная культура была основательно внедрена в Китай, а виолончельное искусство распространилось на крупные колледжи и университеты через поток зарубежных музыкантов. Таким

образом, в начале XX в. была заложена прочная основа для виолончельной музыки. Особенно ярко данная тенденция проявилась в результате волны русской постреволюционной эмиграции: в Китае появляются как любители, так и профессиональные виолончелисты (среди них С.М. Шпильман, А.В. Шахов, И.П. Шевцов и др.). В страну приезжают японские виолончельные педагоги и возвращаются китайские студенты, изучавшие это искусство за рубежом. Постепенно возникла модель игры на виолончели, определяемая формулой «немецкое и русское в качестве основы и еврейское в качестве дополнения». На данной схеме выросло виолончельное искусство Китая. Влияние на него оказали и гастроли выдающихся европейских мастеров – П. Казальса, Г. Касадо (Испания), А. Наварра и П. Фурнье (Франция), А. Янигро (Италия) (Вэнь Япинь, 2021; Лю Синьсинь, 2009; Гун Шиюе, 2022).

Изучая историю адаптации виолончели в Китае, мы определяем подход к периодизации процесса в целом. Поэтому подчеркнем, адаптация виолончели в китайскую музыкальную культуру опиралась на наличие в последней предпосылок, этому способствующих. Основной из них является наличие в традиционной практике инструментов, имеющих черты сходства с виолончелью. Здесь, конечно, речь идет о струнно-смычковых инструментах (лацзоу). По представлениям европейских музыкантов «использование некоторых приемов игры на национальных инструментах облегчало исполнение на традиционных академических струнных» (Юй Ялун, 2021, с. 114). Если искать аналог такому певучему и солирующему инструменту, как виолончель, то это будет эрху, древний инструмент, звук которого (как и звук виолончели) напоминает человеческий голос. И хотя его называют «китайской скрипкой», даже само верти-

кальное положение, предопределяющее уровень и направление движения правой руки, визуально имеет сходство с виолончелью<sup>3</sup>. Изложенное объясняет готовность к восприятию исполнения на виолончели.

Осветив предпосылки к трансплантации виолончели в китайскую культуру, рассмотрим особенности процесса развития китайского виолончельного искусства. Отталкиваясь от наблюдений Вэнь Япиня, Лю Синьсиня, Юй Ялуна здесь можно выделить три этапа<sup>4</sup>, поставив в основу дифференциации принципиально новый критерий: решение конкретных социокультурных и художественных задач.

**Первый этап** – до 1949 г. (образование КНР) иногда называют «эмбриональным», «зачаточным» (Лю Синьсинь, 2009). Для него характерны ведущая роль иностранных педагогов и репертуара. Помимо русской Высшей музыкальной школы им. А.К. Глазунова в Харбине (виолончель преподавал С.М. Шпильман<sup>5</sup>) появляется Шанхайская консерватория (1927, ректор Сяо Юмэй) с преподаванием виолончели (И.П. Шевцов, затем – из первых выпускников консерватории – Ли Яньсиань). Первое виолончельное произведение в академическом русле китайского автора – «Осенняя мысль» Сяо Юмэя<sup>6</sup>, в котором две песенные мелодии (фортепиано и виолончели) образуют своеобразный полифонический дуэт, появилось только в 1930 г. В национальном репертуаре – переложения («Тоска по дому», «Танцы за Великой стеной» из скрипичной сюиты «Внутренняя Монголия» (1937) Ма Сыцуня) и обработки традиционных мелодий.

Однако трансплантация виолончели в китайскую культуру не повторяет путь, характерный для большинства других европейских инструментов. Так, в начале 1920-х гг. она (наряду с саксофоном) уже находит применение в составе традици-

онных оперных ансамблей кантонской музыки (кантонская музыка – один из стилей традиционной инструментальной музыки провинции Гуандун; более энергичная и радостная, чем музыка других провинций Китая, соответствует сути характера кантонцев). Джейсон Покрус, изучавший деятельность таких коллективов, объясняет, что применение саксофона и виолончели в ансамбле компенсировало отсутствующие тембры среднего и низкого регистра, так как традиционные инструменты янцинъ, хугуань, гаоху, дизи и жуху имеют высокие регистры (Роскрус J., 2018, р. 79).

В 30-е гг. XX столетия, когда проходила интенсивная реконструкция инструментов китайского национального оркестра (с целью исполнения гармонического многоголосия по типу западной музыки), были созданы инструменты группы эрху. В 1958 г. Ян Юсен предложил назвать инструмент «геху» – изначально бывший басовым голосом в группе струнных смычковых лацзоу – «китайской виолончелью»<sup>7</sup>.

Да-геху – четырехструнный гибрид с виолончелью, но с сильным отличием в тембре. «Настройка, смычок, аппликатура и другие приемы игры на струнах такие же, как и для виолончели <...> Дийин-Геху настраивается и играет как контрабас, но тембр отличается от контрабаса»<sup>8</sup>. Однако его используют исключительно как ансамблевый инструмент: «Назначение геху – оттенять звуки солирующих скрипок. Это своеобразный бурдон, педаль, создающая эффект объема и тембровой глубины» (Фань Жун, 2019, с. 80). Позднее влияние западной музыки привело к поискам возможностей трансформации роли геху с целью его полифонического использования (Ван Яохуа, 1999, с. 211).

Учитывая столь специфический путь внедрения виолончели через оркестры традиционной музыки, мы обозначим

данный этап как «этап формирования двух путей», функционирующих в разном пространстве – традиционного и нового – европейского (академического) искусства.

**Второй этап** начинается после основания Китайской Народной Республики – с 1949 до 1980 г. (сюда же включен отдельно стоящий период 1966–1976 гг., когда социальные катаклизмы не способствовали развитию искусства в целом). Ориентируясь на интенсивно развивающуюся исполнительскую сферу, данный период мы обозначили как «академический». Ряд музыкантов получили направление для обучения за рубежом. Одним из первых Лин Ингун получил направление в Советский Союз, в Московскую государственную консерваторию им. П.И. Чайковского. С 1954 г. в вузах Китая начинают работать советские педагоги, в основном в Пекинской и Шанхайской консерваториях, где была внедрена советская система обучения. Среди них виолончелист В.С. Червов (1930–2000), ученик Г.С. Козолуповой и М.Л. Ростроповича. В 1955 г. Цзун Бай был отправлен на обучение в Будапешт (Венгрия), в консерваторию им. Ф. Листа (Лю Синьсинь, 2009). Поскольку более интенсивно развивается академическое направление, возрастает внимание к технической оснащенности исполнителей. При этом обучение игре на виолончели и исполнительская деятельность основаны преимущественно на зарубежной классике. Отсюда в 1950-х гг. возникает проблема национализации виолончельной музыки. Пути ее решения обозначились с появлением нового поколения музыкантов-виолончелистов, сочетающих мастерство исполнителя, педагога и композитора. Среди них – Сан Тун (1923–2011) – виолончелист, композитор, профессор, получивший образование в Шанхайской консерватории у немецкого композитора Вольфганга Френкеля. Его

«Фантазия» для виолончели с оркестром (1950) была исполнена И.П. Шевцовым. Данное сочинение положило начало опусам, сочетающим китайские национальные традиции как в плане образности, так и в сфере музыкального языка. Здесь нашли отражение интонации национального тематизма, техника звукоизвлечения и глиссандо, характерные для китайских народных струнных инструментов («Речная вода» Ли Чена, «Пастушья песня» Лю Жунфа, «Романс» Лю Чжуан) и др.

Большую роль играет социальная тема, воспевающая новую эпоху и выражающая чувства трудящихся («Романс» Лю Чжуан (1956), основанный на известной песне синцзянских казахов «Е Ли Май», «Нарру Holidays» Хо Цуньхуя, в северо-восточном стиле). Таких произведений много. Они всегда пользуются любовью слушателей.

Среди достижений данного этапа особо выделяется деятельность известного виолончелиста, педагога и композитора Ван Лянсяня. Вся жизнь одного из создателей современной китайской виолончельной школы была посвящена развитию китайского виолончельного искусства<sup>9</sup>. Его «Баллада о сборе чая» в сопровождении виолончели и оркестра была исполнена в Пекинском театре осенью 1952 г. и получила высокую оценку. С тех пор она распространилась во многих странах и была включена в список обязательных произведений в музыкальных школах Китая. Ван Лянсянь – пионер национализации китайской академической музыки для виолончели и один из главных основателей методики преподавания<sup>10</sup>. В дальнейшем, на третьем этапе развития виолончельного искусства (с конца 1970-х гг.) у музыканта кристаллизуется стиль, язык, основанный на новых техниках современной музыки, развивающийся в направлении диверсификации эстетических методов и творческих идей. Эти прорывы и изме-

нения осуществлены в рамках направления «Новая волна», охватившего сферу композиторского искусства<sup>11</sup>.

На втором же этапе начинается деятельность Ситу Чживень (1933–2020) – ученицы М.Л. Ростроповича. Исполнитель и педагог-методист, автор «Практического руководства по игре на виолончели», «Коллекции классической сонаты» и других методических трудов, она на протяжении длительного времени играла важную роль в развитии китайского виолончельного искусства.

**Третий этап** (с 1980 г. по настоящее время) обозначен нами в целом как «выход на международную арену». По многим причинам его можно разделить на два периода. Первый – до начала XXI столетия, хронологически входит в рамки настоящей статьи и обозначен нами как «организационный». Второй – демонстрирует результаты этой организационной деятельности и в силу интенсификации и разнообразия процессов в сфере педагогики, исполнительства, композиторской и гастрольной деятельности заслуживает отдельной характеристики.

Точкой отсчета начала первого периода избран 1980 г., когда Хуан Юаньли (заведующий оркестровым отделением Центральной консерватории) и Ван Сян, профессор виолончели предложили создать Национальную ассоциацию учителей виолончели – своеобразный информационно-исследовательский центр, облегчающий академический обмен, общение и исследование виолончельного искусства<sup>12</sup>. В подготовительную группу кроме них вошли Чэнь Динчэнь (Шанхай) и Дин Фусян (Сычуань). В соответствии с социальной ситуацией того времени подготовительная группа также предложила выделить место для тайваньских соотечественников.

В апреле 1984 г. была официально создана Китайская ассоциация препода-



давателей виолончели, с руководящим составом: председатель – Хуан Юаньли, заместители – Чэнь Динчэнь, Ван Сян, Дин Фусян. В апреле 1986 г. Ассоциация китайских музыкантов приняла предложение создать Общество виолончелистов Комитета исполнительских искусств Ассоциации китайских музыкантов. Цель и миссия Общества заключаются в укреплении академических обменов между профессиональными сверстниками, содействии популяризации, развитию и совершенствованию виолончели, а также в общении с международным виолончельным сообществом и связанным с ним искусством. Программа максимум – способствовать популяризации музыкальной культуры в Китае и построению социалистической духовной цивилизации.

Первый симпозиум по обучению виолончели на базе Национального музыкального и художественного колледжа был проведен в Пекине 15 октября 1992 г. для обсуждения преподавания и в целом развития китайского виолончельного искусства (об этом см.: Лю Синьсинь, 2009)).

Продолжают активную педагогическую, исполнительскую, композиторскую и организационную деятельность Ван Лянсань, Сан Тун (1923–2011), Ситу Чживень. Активно гастролируют виолончелисты Ху Гояо, Ма Юди, путешествуя по крупным и средним городам по всей стране – от Харбина на севере до Гуанчжоу, Сямыня, Гонконга и Макао на юге. Они исполняют как европейскую классику, так и сочинения китайских композиторов: «Новогоднее веселье» Мао Юаня, «Северо-западный народный стиль» Дин Фусяна, «Лебедь» Шэн Сана и др.

Началась профессиональная деятельность двенадцатилетнего Цзянь Вана (род. в 1968 г., ныне профессор Шанхайской консерватории, а также междуна-

родной кафедры виолончели в консерватории Бирмингема). Популяризация и развитие виолончельного исполнительства в Китае становятся все более очевидными. Исследователи отмечают также, что в современной китайской практике XX–XXI столетий заложена возможность последовательного освоения традиционного (эрху) и европейского (виолончель) инструментов<sup>13</sup>.

Впоследствии почетный президент Общества Ситу Чживень, определяя векторы развития, подчеркивала: оно неотделимо от всесторонней популяризации, совершенствования, создания и производства музыкальных инструментов, с осознанием необходимости различия между подготовкой специалистов и любителей. В результате в настоящее время в стране более десяти профессиональных музыкальных учебных заведений по этой специальности. Виолончельные мастер-классы проводятся по Центральному телевидению для всех уровней владения инструментом, начиная от первых шагов – до высокого профессионализма. Молодые китайские виолончелисты уверенно заявили о себе на международной конкурсной арене<sup>14</sup>. Выдвигаются молодые талантливые исполнители и педагоги На Мула, Ю Минцин, Чжу Му (о них см.: Лю Синьсинь, 2009, с. 426–429)).

В заключение следует отметить, несмотря на то что виолончель – инструмент, порожденный инациональной культурой, интерес и любовь к нему сформировались в китайском социуме. Этому способствовали как универсальное свойство виолончели отражать мягкое звучание человеческого голоса, так и ее «узнаваемость» через сходство со звуками китайских народных струнных смычковых инструментов, включенное в традицию участие в ансамблях и оркестрах этих инструментов.

ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В XVII–XVIII вв. в Германии и Нидерландах существовали пятиструнные виолончели со строем *до– соль–ре–ля–ми* и, соответственно, с более обширным верхним регистром.

<sup>2</sup> Основанная в 1911 г. Китайская Республика до 1949 г. контролировала весь континентальный Китай.

<sup>3</sup> Эрху характеризуется необычным положением смычка: он не отделен от корпуса инструмента, а прикреплен между двумя металлическими струнами. При игре правой рукой натягивается волос смычка, а левой музыкант перебирает струны. Длина инструмента примерно 82 см. Его гриф и корпус изготовлены из жесткого дорогого дерева, смычок – из бамбука и волоса лошадиной гривы, а корпус покрыт кожей питона. Диапазон эрху охватывает примерно три октавы –  $d^1-d^4$ . Настройка струн – в квинту *ля–ре*. В настоящее время эрху участвует в традиционных и современных музыкальных аранжировках (поп, рок, джаз).

<sup>4</sup> Исследователи китайского исполнительского искусства в целом, как правило, выделяют в процессе его развития шесть периодов, тесно связанных с национальной историей и политическими событиями (см., например: (Юй Ялун, 2021, с. 114)).

<sup>5</sup> Школу основали в 1925 г. участники «Московского трио» В.И. Диллон (фортепиано), У.М. Гольдштейн (скрипка) и С.М. Шпильман (виолончель). В 1936 г. она была закрыта, в 2014 – восстановлена (<http://russian.people.com.cn/n/2014/0610/c31516-8738928.html> (дата обращения: 04.01.2024)).

<sup>6</sup> Сяо Юмэй (1884–1940) получил образование в Японии (1902–1909 – в Токийском императорском университете и Токийском музыкальном университете) и в Германии (1912–1919 – в Лейпцигской консерватории и Лейпцигском университете).

<sup>7</sup> Теху состоит из корпуса – круглого деревянного барабана с двойной или одинарной кожаной мембраной – и грифа с четырьмя струнами. Настройка – точно, как у виолончели.

<sup>8</sup> См.: [http://www.paulnoll.com/China/M\[usic/mus-gehu.html](http://www.paulnoll.com/China/M[usic/mus-gehu.html) (дата обращения: 04.04.2024).

<sup>9</sup> Ван Лянсань (1926–1986) родился в Чэнгуане, Цинлю, Фуцзянь, окончил Фуцзяньскую консерваторию в 1940-х гг. по специальности виолончель и музыкальная композиция. После образования Нового Китая он вернулся на материк и позднее преподавал в Центральной консерватории музыки, Тяньцзиньской консерватории.

<sup>10</sup> Важную роль в репертуаре играет 4-частная детская сюита для виолончели «Детство под ветром и дождем» Ван Лянсаня (1958–1959), расска-

зывающая о тяжелой жизни и детском труде. Красноречиво название частей: «Мальчик-газетчик», «Слепая девочка», «Ребенок, чистящий кожаные туфли» и «Ряды трудящихся детей».

<sup>11</sup> Новая волна (кит. – 新潮; *xīncháo*) художественное течение, сформированное по окончании Культурной революции (конец 1970-х гг.) и охватившее различные сферы искусства современного Китая: живопись, литературу, кино и музыку. Для него характерны поиски принципов взаимодействия китайской и западноевропейской культур (с особым интересом к направлению неофольклоризма), новый виток интереса к традиционному искусству через обращение к наследию малых народов из удаленных регионов Китая. (Об этом см., например: Ян Цзиньээн. Новая волна в китайской музыкальной культуре // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2023. № 3. С. 135–146.) В контексте настоящей статьи отметим сочинение Сюй Мэндуна «Юаньлай» («Далекие звуки природы») для виолончели с оркестром, где виолончельное *pizzicato* подражает тембру древних инструментов цинь.

<sup>12</sup> Этому событию предшествовала и способствовала прочитанная всемирно известным французским виолончелистом, композитором и педагогом Полем Тортелье (1914–1990) в Центральной консерватории Пекина в октябре 1980 г. лекция, на которую собрались виолончелисты со всей страны. С 1980 г. Тортелье был почетным профессором этой консерватории.

<sup>13</sup> Благодаря наличию «конструктивного подобию и сходству исполнительских приемов, переход с эрху на виолончель происходит спокойно и без потерь в технике» (Петрова А., 2023).

<sup>14</sup> Интересно, что здесь начали активно проявлять себя юные исполнители. Так, на III Международном конкурсе виолончелистов им. С. Кнушевицкого (Саратов, 2016), лучшим в младшей группе был признан самый юный участник – 14-летний виолончелист из Китая Чжай Зи Мо. На этом же IV конкурсе (2018) в младшей группе (до 18 лет) все три почетных места заняли китайские виолончелисты (Эсаулова Т., 2018). Возможно, здесь сказывается педагогический талант директора Средней музыкальной школы при Центральной консерватории Пекина, выдающейся виолончелистки, профессора На Мула (ее ученик Тянь Бонянь еще в 2002 г. был удостоен Первой премии на IV Международном конкурсе молодых виолончелистов им. П.И. Чайковского).

ЛИТЕРАТУРА

Вэнь Япинь. Развитие музыки для виолончели в Китае // Конференция «Ломоносов 2021». URL: [https://lomonosovmsu.ru/archive/Lomonosov\\_2021/](https://lomonosovmsu.ru/archive/Lomonosov_2021/)

REFERENCES

Esaulova, T. (2018), “The Russian cellist won the Svyatoslav Knushevitsky Competition], RG.RU, Available at: <https://rg.ru/2018/05/24/reg-pfo/na->

data/22315/125318\_uid557827\_report.pdf (дата обращения: 10.11.2023).

Гун Шиюе. У истоков виолончельного искусства в Китае // МНСК–2022: материалы 60-й Междунар. науч. студ. конф. Новосибирск, 2022. С. 166–167.

Петрова А.М., Александрова Л.В., Чжоу Вэй. Исполнительство на эрху и виолончели в системе китайского музыкального образования // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2023. № 3. С. 40–47.

Фань Жун. Традиционные струнные инструменты Китая в свете музыки XX столетия // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сб. науч. тр. Т. 14. СПб.: Астерион, 2019. С. 76–80.

Эсаулова Т. На конкурсе имени Святослава Кнущевичко победил российский виолончелист // RG.RU. 2018. 24.05. URL: <https://rg.ru/2018/05/24/rg-pfo/na-konkurse-imeni-sviatoslava-knushевичко-pobedil-rossijskij-violonchelista.html> (дата обращения: 10.11.2023).

Юй Ялун. Развитие виолончельной школы в Китае. Творческая и педагогическая деятельность Ван Лянсяня и Ситу Чживень // Художественное образование и наука. 2021. № 2. С. 113–120.

Pockrus J. The saxophone in China: historical performance and development: a Dissertation of Doctor of Musical Arts (Performance). University of North Texas, 2018. 222 p.

王耀华·杜亚雄·福州传统音乐导论: 福州教育出版社·1999年·272页(Ван Яохуа, Ду Яксионг. Введение в традиционную китайскую музыку. Фучжоу: Образование Фучжоу пресс, 1999. 272 с.)

刘新欣·刘学清·中国大提琴艺术史·上海音乐学院出版社·2009, 535页。(Лю Синьсинь, Лю Сюэцин. История развития китайского виолончельного искусства. Шанхай: Изд-во Шанхайской акад. музыки, 2009. 535 с.)

钱仁平·中国小提琴音乐·长沙: 湖南美术出版社·2001年·234页(Цянь Жэньпин. Китайская скрипичная музыка. Чанша: Хунаньское худож. изд-во, 2001. 234 с.)

konkurse-imeni-sviatoslava-knushевичко-pobedil-rossijskij-violonchelista.html (Accessed 10 November 2023). (in Russ.)

Fan Rong (2019), “Traditional stringed instruments of China in the light of the music of the twentieth century”, *Muzykal'naya kul'tura glazami molodykh uchenykh* [Musical culture through the eyes of young scientists], Vol. 14, Asterion, Saint Petersburg, pp. 76–80. (in Russ.)

Gong Shiyue (2022), “At the origins of cello art in China”, *MNSK-2022 [ISSC-2022]*, Novosibirsk, pp. 166–167. (in Russ.)

Liu Xin Xin, Liu Xue Qing (2009), *Zhong guo da ti qin yi shu shi.shang hai yin yue xue yuan chu ban she* [The history of the development of Chinese cello art], *Shankhaiskaya muzyka akademiya press*, Shanghai, 535 p. (in Chin.)

Petrova, A.M., Akeksandrova, L.V., Zhou Wei (2023), “Erhu and cello performance in the Chinese music education system”, *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Current problems of higher music education], no. 3, pp. 40–47. (in Russ.)

Pockrus, J. (2018), *The saxophone in China: historical performance and development*, Dis. of Doctor of Musical Arts (Performance). University of North Texas, 222 p. (in Eng.)

Qian Ren Ping (2001), *Zhong guo xiao ti qin yin yue* [Chinese violin music], *Hunan'skoe hudozhestvennoe izdatel'stvo*, Changsha, 234 p. (in Chin.)

Wang Yao Hua, Du Ya Xiong (1999), *Fu zhou chuan yong yin yue dao lun: fu zhou jiao yu chu ban she* [An introduction to traditional Chinese music], *Obrazovanie Fuchzhou press*, Fuzhou, 272 p. (in Chin.)

Wen Yapin (2021), “The development of cello music in China”, *Konferentsiya “Lomonosov 2021”* [Lomonosov 2021 Conference], Available at: [https://lomonosovmsu.ru/archive/Lomonosov\\_2021/data/22315/125318\\_uid557827\\_report.pdf](https://lomonosovmsu.ru/archive/Lomonosov_2021/data/22315/125318_uid557827_report.pdf) (Accessed 10 November 2023). (in Russ.)

Yu Yalong (2021), “The development of the cello school in China. Creative and pedagogical activities of Wang Liansan and Situ Zhiwen”, *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Art education and science], no. 2, pp. 113–120. (in Russ.)



**Сведения об авторах**

Дрожжина Марина Николаевна, доктор искусствоведения, профессор (Москва)

E-mail: mika\_d@mail.ru

Гун Шиюэ, аспирант кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург)

E-mail: wangyifeng20acp@mail.ru

**Authors Information**

Marina N. Drozhzhina, D. Sc. (Art Criticism) (Moscow)

E-mail: mika\_d@mail.ru

Gong Shiyue, post-graduate of the A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint Petersburg)

E-mail: wangyifeng20acp@mail.ru

Поступила в редакцию 13.01.2024

После доработки 04.03.2024

Принята к публикации 04.03.2024

Received 13.01.2024

Revised 04.03.2024

Accepted for publication 04.03.2024