

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2023.52.95.002

Национальное развитие виолончели в Китае – детальный анализ на примере «Каприччио на тему диких гусей» Цзян Ваньтуна

Ши Цзяхуань

Аспирант,
Институт музыки, театра и хореографии,
Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48;
e-mail: 2892573585@qq.com

Аннотация

Виолончель была завезена в Китай почти триста лет назад, но настоящее ее развитие в Китае начинается только с 20-х гг. XX века. В настоящее время виолончель в Китае пользуется среди слушателей широкой популярностью. Это связано не только с тем, что музыка для виолончели, а также образовательные мероприятия становятся в последние годы все более разнообразными. Еще более значимым фактором является то, что на фоне волны «национального развития западных струнных музыкальных инструментов» китайские музыканты соединяют виолончельное искусство с традиционной музыкой Китая, благодаря чему появляющиеся новые сочинения для виолончели начинают в большей степени соответствовать музыкальной эстетике китайцев. Таким образом, виолончель в Китае становится лучше интегрированной в традиционную китайскую культуру и все это, одновременно с опорой на широкую зрительскую аудиторию, обогащает виолончельное искусство. В этой статье кратко описывается ход процесса национального развития виолончели в Китае, а также обобщаются и обсуждаются характеристики национального творчества и исполнительства. В конце статьи на примере соло для виолончели «Каприччио на тему диких гусей» Цзян Ваньтуна приводится подробное объяснение того, как с точки зрения творческих идей и техник исполнения виолончельное искусство развивается в сочетании с национальной китайской музыкой.

Для цитирования в научных исследованиях

Ши Цзяхуань. Национальное развитие виолончели в Китае – детальный анализ на примере «Каприччио на тему диких гусей» Цзян Ваньтуна // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 11А. С. 276-286. 180-187. DOI: 10.34670/AR.2023.52.95.002

Ключевые слова

Виолончель, китайская культура, процесс национального развития, малая народность, музыка.

Введение. Краткое описание процесса национального развития виолончели в Китае

Согласно историческим данным, виолончель пришла в Китай вместе с европейскими купцами и миссионерами еще в конце XVII века и была преподнесена в качестве подарка императору династии Цин. После этого в течение длительного времени она существовала лишь в качестве коллекционного предмета, на котором иногда играли для придворной знати [Лю Синьсинь, 2009, 6-10]. Лишь в начале XX века в Китай прибыла группа виолончелистов из России и Европы. С этого момента искусство виолончели начинает свое постепенное развитие в Китае. Центрами его распространения стали такие города, как Пекин, Шанхай и Харбин. Профессиональное обучение, осуществляемое зарубежными преподавателями, сразу повысило уровень китайских виолончелистов того времени. Наиболее показательный пример – российский главный виолончелист муниципального оркестра Шанхая С.И. Шевцов, русский по национальности, приехавший преподавать в государственную музыкальную школу Шанхая. Шевцов, являясь выпускником Санкт-Петербургской консерватории, придавал большое значение комплексу упражнений, связанных с пальцевой беглостью левой руки, ансамблевой практике, пониманию музыкальных стилей различных исторических эпох, благодаря чему обучение игре на виолончели было выведено в Китае на профессиональный и систематизированный уровень [Нин Тао, 2019, 165].

К 30-м гг. XX века виолончель в Китае прошла через этап развития, когда в стране были созданы специализированные учебные заведения, такие, как Шанхайская государственная консерватория и другие, где стало возможным более профессиональное обучение игре на виолончели. В это время в Китае уже появилась группа достаточно профессиональных исполнителей. На этой основе г-н Сяо Юмэй в 1930 году написал первое в Китае произведение для виолончели «Осенние думы», тем самым дав начало процессу национального развития этого музыкального инструмента. С этого времени виолончельное искусство в Китае перешло от постоянного подражания западным техникам исполнения к поиску новых путей. Выделяют три основных этапа развития:

1. В начальный период после основания Китайской Народной Республики и начала периода Нового Китая радость победы революции сильно воодушевила деятелей литературы и искусства, положив начало периоду развития национального творчества. Особенно после проведения в 1956 году «Первой общенациональной недели музыки»¹ стало создаваться еще больше произведений для виолончели, написанных китайскими авторами, и вопрос национального развития виолончели в Китае приобрел первостепенное значение. Для того, чтобы лучше отразить особенности традиционной китайской музыки, при создании и исполнении музыки на виолончели стало применяться множество разнообразных техник игры на этнических музыкальных инструментах. В качестве примеров подобных техник можно привести тремолло, пиццикато, глиссандо, мелизмы, техники штрихов смычковых национальных струнных инструментов и др. «Предоставление западным музыкальным инструментам богатых средств для выражения нового содержания с использованием

¹ Общегосударственный крупномасштабный музыкальный фестиваль, организованный совместно Министерством культуры КНР и Китайской ассоциацией музыкантов на раннем этапе начала эпохи Нового Китая. Своей целью это мероприятие ставило успешное развитие музыкального творчества и его процветание.

традиционных национальных эстетических концепций, можно сказать, открыло новый мир» [Чжан Бэйли, Ян Баочжи, 2004, 379]. На этом этапе были созданы «Романс» Лю Чжуана, «Фантазия» Сан Туна, «Баллада о сборе чая» Ван Ляньсая, «Гада Мейрен» Ван Цяна и другие произведения. Виолончельные произведения этого периода достигают очень высокого художественного уровня, а аранжировка и техника исполнения, наполненные национальной спецификой, демонстрируют культурную уверенность и способность страны к развитию. Особенно на фоне основания Китайской Народной Республики произведения отражают любовь народа к стране и его надежды на лучшую жизнь в будущем [Бянь Вэй, 2021, 4]. В это же время Китай направляет группу наиболее выдающихся музыкантов для обучения в Советском Союзе и других странах, что закладывает хорошую основу для преподавания игры на виолончели впоследствии.

2. Во время «Культурной революции» 1960-х годов художественное творчество ознаменовалось наступлением десятилетней зимы. Под влиянием политической идеологии почти все литературные и художественные произведения того времени обслуживали политические лозунги. Музыкальные произведения этого периода были отягощены оковами политической позиции, а «национальное развитие» стало своего рода преднамеренной мерой. В результате музыкальные произведения этого периода стали единообразными по стилю и схожими по содержанию, с сильным политическим подтекстом и отсутствием разнообразной художественной эстетики. С определенной точки зрения, эти работы также фиксируют важную историю социально-культурного развития Китая. Наиболее характерными произведениями для виолончели в этот период являются «Новая песня о степи» Дун Цзиньчи, «Сахри больше всех слушает слова председателя Мао» Хуан Сяолуна и т.д.

3. После начала с 1970-х годов политики реформ и открытости, наконец, появилась свободная среда для музыкального творчества. Разнообразное и многоуровневое творчество стало тенденцией, к чему активно стремились композиторы и исполнители. В результате этого появилось большое количество популярных произведений, таких как «Праздничный Тяньшань» Цао Лина, «Песнь реки Сянцзян» Чэнь Минчжи, «Степь соединяется с Пекином» Дун Цзиньчи и Ци Баолигао, «Каприччио диких гусей» Цзян Ваньтуна и др. Кроме того, в это время некоторые, особенно молодые, композиторы, с новаторскими идеями, начали размышлять над значением понятия «национальное развитие». Они переосмыслили существовавшее прежде творческое мышление, сокращая внешнее подражание национальной музыке и музыкальным инструментам. Если ранее национальное творчество в большей части основывалось на адаптации традиционной музыки, то современные молодые композиторы считали это слишком простым и хотели включить в национальное творчество элементы «современной музыки». Они, таким образом, надеялись показать художественную эстетику китайских музыкантов современной эпохи [Лю Вэйлянь, 2006, 62]. Например, «Ба – сочинение для виолончели и фортепиано» Го Вэньцзина, «Поэзия Китая» Е Сяогана, «Горная песня» Цюй Сяосуна и другие выдающиеся произведения. Исследования и обсуждения проблемы возможности национального развития виолончели в Китае не прекращаются до сих пор. Благодаря им были успешно претворены в жизнь взаимное обогащение виолончельного искусства и развития национальной музыкальной культуры.

Пионер и основатель исследования процесса национального развития виолончели в Китае – Ван Ляньсань (1926-1985), известный китайский композитор-патриот, исполнитель и педагог, внесший большой вклад в дело придания национального колорита виолончели в Китае. В 1950 году после основания КНР, из-за острой потребности в высококвалифицированных кадрах он

отказался от высокой зарплаты в Сянгане и поступил на работу в Китайский национальный театр оперы в качестве исполнителя и педагога. В том же году на «Концерте Союза молодежи» (где на одной сцене выступали выдающиеся молодые представители всех музыкальных исполнительских направлений страны) он обнаружил, что не существует оригинальных китайских произведений для виолончели, которые можно было бы исполнить. Сильное чувство национального достоинства побудило Ван Ляньсяня восполнить этот пробел. В 1952 году он создал «Балладу о сборе чая», основанную на мелодиях песен гор Уишань провинции Фуцзянь. Это музыкальное произведение является первым в Китае сольным произведением для виолончели. Оно обладает ярким национальным стилем и является первой успешной попыткой на пути к национальному развитию искусства виолончели в Китае. Его успех отражается не только в использовании западных композиторских приемов для создания и развития материалов китайских народных песен. Он также проявляется в интеграции западного тембра и техники игры на виолончели с типичной характеристикой традиционной китайской музыки – понятием «инь-цян» [Чэнь Го, Фу Гуанцзянь, 2022, 33-34]. Использование этого понятия очень гибко и связано с высотой звука, мелодией, вокалом или приемами игры на музыкальных инструментах, а также со стилистикой музыки². Данное понятие представляет собой особый декоративный элемент, обычно применяемый в музыке различных народностей в музыкальной системе Китая. Он применяется в музыкальном искусстве для выражения различных эмоций и переживаний. Теоретическое систематизированное представление о понятии «инь-цян» было впервые предложено китайским ученым Шэнь Ця³. Премьера «Баллады о сборе чая» состоялась в Пекинском театре в 1952 году. Она вызвала бурный общественный резонанс и получила высокую оценку премьер-министра Чжоу Эньлая, а также музыкантов США, Японии и других стран. За последующие 30 лет преподавания Ван Ляньсянь составил 22 сборника этюдов и музыкальных произведений. Он заложил прочную основу для преподавания игры на виолончели в Новом Китае, и вплоть до сегодняшнего дня созданные им учебные пособия используются для преподавания в консерваториях и музыкальных школах Китая. Ван Ляньсянь воспитал множество ведущих музыкальных талантов и внес неоценимый вклад в продвижение виолончельного искусства в Китае.

Понятие «национальное развитие» и его основные характеристики

Если какой-либо вид зарубежного искусства хочет добиться долгосрочного развития в

² «Цян» — это уникальное музыкальное понятие в традиционной китайской музыке. Из него в сочетании с другими словами можно получить множество конкретных музыкальных терминов, таких как инь-цян [акцентирование нот], чан-цян [акцентирование способа пения], цюй-цян [региональный стиль китайского традиционного музыкального театра сицуй].

«Инь-цян», упоминаемый в статье, относится к «изменениям самих нот» (таким как изменения тембра звука, его высоты, длины и интенсивности), а не к «изменениям в комбинации нот».

Исполнитель использует много глиссандо, мелизмов и рубато, чтобы создать больше изменений внутри звука, наполняя музыку воображением и делая произведение более изящным. В западной классической музыке нет понятия «инь-цян». На Западе больше стремятся к звуковой и ритмической точности и максимально стараются избегать появления глиссандо.

³ С данной теорией можно ознакомиться в диссертации Шэнь Ця «Теория инь-цян», опубликованной по частям в четвертом выпуске «Вестника Центральной музыкальной консерватории» за 1982 год и первом выпуске за 1983 год.

стране, он обязательно должен быть интегрирован с местной культурой и идеями. Этот процесс интеграции называется «национальным развитием». Согласно определению словаря «Цыхай» Словарного издательства Шанхая, «национальное развитие» означает «творческое использование и развитие писателями и художниками уникального художественного образа мышления, художественных форм и приемов данной народности для отражения ее реальной жизни, характерных мыслей и чувств, благодаря чему художественное произведение обладает национальным колоритом и стилем. Является одним из критериев зрелости национальной литературы и искусства» [Ао Чжэн, 2010, 263]. В процессе национального развития виолончели композиторы интегрировали в музыкальные произведения особенности китайского характера и культурной эстетики. После этого исполнители осуществляли «соединение китайского и западного» – на основе западных исполнительских техник игры на виолончели они применяли характерные особенности игры на китайских музыкальных народных инструментах, в результате чего выражалось духовное наполнение произведения. Конечно, творчество исполнителя в этом процессе также играет очень важную роль, что требует от него хороших навыков игры на виолончели, понимания китайской музыкальной культуры и китайской классической эстетической мысли.

Процесс «национального развития» также представляет собой процесс двустороннего выбора. Он направлен не только на установление долгосрочного развития виолончели в Китае. Так как сама виолончель обладает такими характеристиками, как богатый звук, мелодичность и другие, она особенно подходит для выражения тем народной жизни. В то же время в самом Китае есть смычковые струнные инструменты, насчитывающие многотысячелетнюю историю, такие как эрху, цзинху, этнический инструмент одной из народностей моринхур и т. д., и способы игры на них имеют много общего с виолончелью. Поэтому в произведениях можно увидеть их взаимопроникновение и обращение к опыту друг друга, что значительно расширяет выбор тем и приемов исполнения виолончельных произведений.

Основные характеристики «национального развития» виолончели:

1. Национальные музыкальные темы. С точки зрения композитора, работать в русле национальной музыки относительно просто. Этой простоте способствует такая уникальная характеристика китайской музыки, как пентатоника, благодаря которой аудитория может быстро почувствовать национальный стиль. Кроме того, в Китае существует множество народной музыки, которая может быть адаптирована в произведениях, исполняемые на виолончели. Например, «Гада Мейрен» и «Каприччио на тему диких гусей» были в равной степени адаптированы из популярных монгольских народных песен, что оказало большое влияние на их дальнейший успех. Помимо самой мелодии, существует важная часть, которую композитор должен иметь в виду, а именно взаимосвязь между виолончелью и традиционными китайскими смычковыми струнными инструментами. Композитор должен ответить на вопрос о том, нужно ли отражать в произведении особенности, звуки и приемы игры на национальных музыкальных инструментах. Кроме того, он должен понимать, каким образом эти элементы могут быть воплощены. Наиболее распространенным является подражание монгольскому музыкальному инструменту моринхур, и оба они, и виолончель, и моринхур, очень похожи в плане диапазона, качества звука и способа исполнения.

2. Адаптированный к национальным особенностям способ игры. С точки зрения способа игры, необходимо одновременно рассмотреть два вопроса: культурная эстетика и техника. Разные культуры порождают различное музыкально-эстетическое мышление. Западные способы игры очень филигранны и тщательны, в них уделяется внимание всем деталям. Таким

образом, демонстрируется замечательная техника игры и формируется целостная система исполнения. Однако китайские виолончельные произведения отличаются тем, что в них особое внимание уделяется единству общего сознания и духовному облику всего произведения, нежели технике. Вследствие этого при исполнении на виолончели национальной музыки для достижения художественного эффекта часто используется техника игры на традиционных инструментах. Например, прием игры «смычок- лошадиное копыто», который часто появляется в монгольских темах и подражает звуку копыт бегущих лошадей, отсылает к способу игры на моринхуре и эрху. Также можно упомянуть применение «глиссандо» и «трели» для подражания особенностям исполнения жанра монгольской «протяжной мелодии» «Ногила». Хотя они и нарушают общепринятый способ исполнения на виолончели, они лучше служат основной теме произведения и лучше отражают национальный характер и культурные особенности.

Воплощение «национального развития» на примере произведения «Каприччио на тему диких гусей»

«Каприччио на тему диких гусей» – специально созданное современным китайским композитором Цзян Ваньтуном национальное музыкальное произведение для виолончели с оркестром, основанное на фольклоре и старинной народной песне «Дикие гуси» Внутренней Монголии. В произведении используется образ перелета диких гусей для выражения тоски странника по родному краю. Впервые оно было создано в 2014 году и получило высокую оценку благодаря ярким национальным особенностям и изысканным творческим приемам. Также оно было адаптировано в альтовую и ансамблевую версию, однако оригинальный вариант все же является самым популярным, так как он больше всего соответствует чувствам, выраженным в произведении. Виолончельная версия насчитывает более, чем сотню исполнений китайскими и зарубежными виолончелистами в Китае и за рубежом [He Цзяпэн, 2022, 122]. Структурный анализ сочинения:

Это произведение основано на «сложной трехчастной форме». Но для того, чтобы лучше отразить особенности монгольской музыки, композитор сделал множество «вставок» в середине разделов, и подобные «вставки (эпизоды)» наделяют произведение чертами «фондо», что делает музыку богаче и многослойнее.

Таблица 1 – Структурный анализ сочинения

Двухчастная структура	Трехчастная структура				
	Вступление	Экспозиция	Разработка	Реприза	Кода
Кол-во тактов	1-24	25-84	85-164	165-147	175-185
Изменение тональности	e	e-b-a	e-a-b-e-a	e	e
Темп исполнения	«свободная игра» ⁴	медленно	быстро	медленно	свободная игра

1) Вступление: Эта часть исполняется соло на виолончели, а оркестр в качестве музыкального фона выдерживает долгий звук, создавая, таким образом, умиротворяющую атмосферу. На виолончели используется большой объем «глиссандо», «трение струны» (китайская техника глиссандо), «мелизмы» и «трель». Терцовая трель – этот вид аппликатуры

⁴ Термин китайской музыки. Свободный метр, при котором замедленная скорость и нерегулярный ритм.

является весьма показательным в произведении. В основном, он комбинируется с трением струны. Это типичный способ исполнения, имитирующий жанр монгольской «протяжной мелодии» «Ногола», которая сразу же вызывает у слушателя ощущение пребывания в бескрайней степи.

Adagio (♩=46) 宽广地 **Rubato** 自由地

Рисунок 1 - Вступление

2) Экспозиция: Тема этой части произведения появляется впервые. Она основана на старинной монгольской народной песне «Дикие гуси». Соло виолончели дважды воспроизводит «тему» в разных диапазонах, и эта партия в полной мере демонстрирует красоту звука виолончели и те тонкие эмоции, которые она в совершенстве передает. Оркестр и солист находятся в тесном взаимодействии, чтобы постепенно усилить эмоциональность музыки. Благодаря этому произведение начинает демонстрировать такие черты характера монгольского народа, как сердечность и смелость.

Andante (♩=66) **Tempo II** 深沉地

Рисунок 2 - Экспозиция

3) Разработка: в этой части используется веселый и энергичный ритм, а также особый монгольский жанр «короткой мелодии» для изображения счастливых сцен из жизни

монголов, что отчетливо контрастирует с первой частью. В этой части виолончель не только вызывает в памяти твердый и мощный барабанный ритм из «Танца с саблями» Хачатуряна, но и отсылает к приему игры «смычок- лошадиное копыто». «Соединение китайского и западного» приносит зрителям как аудиальное, так и визуальное удовольствие.



Рисунок 3 - Разработка

4) Реприза: Снова звучит тема «Диких гусей». При первом появлении темы в ней используется динамика *mf* и сильное вибрато для выражения чувства тоски по родному краю. Во второй раз используется *p*, незначительное вибрато раскрывает тихую красоту степей во время сумерек, бесконечную ностальгию и горячую привязанность к родным краям. Диалог виолончели с оркестром становится более спокойным, вводя, таким образом, произведение в его финальную часть.

5) Кода: Как и во вступлении, в этой части снова используется темп «свободной игры», чтобы вернуть в сознании слушателя картину бескрайней и тихой степной ночи. Особенно в конце звучание завершается обертонами виолончели, что вызывает бесконечную мечтательность и надолго погружает слушателя в музыку. Пиццикато в конце очень интересно: большой палец используется для трех басовых нот, а указательный – для самой высокой ноты, таким образом, подражая методу игры на китайских щипковых музыкальных инструментах, таких, как гучжэн и пипа [He Цзяпэн, 2022, 125].



Рисунок 4 - Кода

На протяжении всего произведения широко используются «глиссандо», «трели» и «мелизмы», причем способ их использования сильно отличается от произведений западной классической музыки. Это связано с отличиями между музыкальной эстетикой Востока и Запада. В западных классических произведениях строго контролируется протяженность и место

применения глиссандо, в то время как в монгольской музыке подчеркивается усиление всего процесса глиссандо в целом, и даже используются звуки мелизмов в качестве глиссандо. «Глиссандо» здесь также выходит за рамки понятия «скольжение» и более аналогично движению «трение». Кроме того, глиссандо здесь сочетается с трелями. Как показано в примере выше, скорость трели непрерывно усиливается в зависимости от настроения музыки, что особенно притягательно. Использование вибрато в произведении также немного отличается. Можно отчетливо почувствовать изменения амплитуды колебания и частоты вибрато в пределах одной и той же длинной ноты. Требования к вибрато здесь выходят за рамки звучания, и вибрато уже становится необходимым для создания атмосферы или настроения. Часто в традиционных китайских произведениях возникает эффект, при котором остается иллюзия продолжения звучания после завершения исполнения. Это очень характерный выразительный прием китайской музыки, который подчеркивает «циюнь» древней эстетики Китая (понятие «циюнь» означает «дыхание», «стиль» и «изящество» произведения). Здесь в качестве примера можно обратиться к стилю исполнения на инструменте «гуцинь». «Циюнь» не ограничивается музыкальными произведениями, но существует и в области танца, традиционной китайской живописи и каллиграфии [там же, 126]. Это также объясняет, почему в китайской музыке существует «свободный» темп, который используется для полного выражения энергии отдельных звуков, наполняя всю музыкальную фразу силой и простором для воображения. Высвобождение этой энергии полностью зависит от творчества исполнителя, поэтому ему, помимо техники, также необходимо обладать большими знаниями в области культуры, благодаря чему, в конечном итоге, он сможет хорошо раскрыть заложенную в произведении идею. Это сочинение исполнялось многими китайскими виолончелистами и каждый из них во время игры в полной мере обращался к методу исполнения на моринхуре. Однако здесь не идет речь о подражании ради подражания. Все они использовали приемы моринхура, чтобы лучше приблизиться к смыслу произведения и продемонстрировать силу очарования самой виолончели.

Заключение

Подводя итог, можно сказать, что китайское виолончельное искусство быстро развивается на протяжении последних семидесяти лет, и важную роль в нем играет понятие «национальное развитие». На всем его протяжении и до настоящего времени в этой области были достигнуты значительные результаты, но в то же время временами этот путь был труден. Сегодня, когда продолжают появляться новые поколения композиторов и исполнителей, определение «национального развития» должно постоянно расширяться на основе наследования выдающихся достижений предшественников. Национальная музыка не может существовать изолированно. По мере углубления культурных обменов с другими странами и изменения художественно-эстетических концепций, китайские музыканты должны продолжать расширять границы виолончельного искусства с китайской национальной спецификой. Необходимо пробовать создавать произведения, прошедшие этап «нового национального развития» и имеющие духовный и моральный облик Китая. Только постоянно сочетая суть зарубежной культуры с особенностями данной нации, мы сможем навсегда сохранить жизненную силу музыки и удовлетворить потребности большого числа слушателей. В то же время необходимо активно популяризировать выдающиеся музыкальные достижения и продвигать китайскую музыку на сцену. Это является мечтой современных китайских музыкантов. Данный процесс

требует от виолончелистов Китая корректировки своего творческого и исполнительского мышления, повышения национального самосознания и понимания культуры национальных музыкальных инструментов. В то же время важно сохранять особенности самого инструмента и, используя его пластичность, создавать еще больше культурно переплетенных музыкальных произведений, чтобы виолончельное искусство всегда сохраняло в Китае жизнеспособность и творческие силы.

Библиография

1. Ао Чжэн. Краткое изложение национального развития виолончельного искусства в Китае // Китайская музыка. 2010. № 4. С. 263-268.
2. Бянь Вэй. Анализ процесса национального развития и творческих особенностей виолончельного искусства // Голос Хуанхэ. 2021. № 23. С. 4-6.
3. Лю Вэйлянь. Открытие и развитие новых идей в современном музыкальном виолончельном творчестве в Китае // Научный вестник Нанкинского института искусств. 2006. № 3. С. 60-66.
4. Лю Синьсинь. История развития виолончельного искусства в Китае. Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2009. 535 с.
5. Не Цзяпэн. Духовное наполнение и творчество «Каприччио на тему диких гусей» // Музыкальное творчество. 2022. № 4. С. 122-127.
6. Нин Тао. Обзор и анализ раннего развития виолончельного искусства в Китае // Современная музыка. 2019. № 4. С. 165-167.
7. Чжан Бэйли, Ян Баочжи. История развития струнных музыкальных инструментов. Пекин: Издательство высшего образования, 2004. С. 427.
8. Чэнь Го, Фу Гуанцзянь. Новаторство и заложение основ: изложение и толкование вклада Ван Ляньсяня в национальное развитие виолончельного искусства в Китае // Музыкальное образование и творчество. 2022. № 8. С. 32-39.
9. Hong T. et al. An Analysis of the Development of the Combination of Cello and Chinese Traditional Music //Frontiers in Art Research. – 2020. – Т. 2. – №. 2.
10. Zhou X. Creative Combination of Chinese and Western Elements in Chen Yi's Music for Cello and Orchestra : дис. – University of Kansas, 2018.

The national development of cello in China: taking “Swan goose theme capriccio” by Jiang Wantong as an example for a specific analysis

Shi Jiahuan

Postgraduate,
Institute of Music, Theater and Choreography,
Herzen State Pedagogical University of Russia,
191186, 48, Moika emb., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: 2892573585@qq.com

Abstract

The cello was brought to China almost three hundred years ago, but its real development in China began only in the 20s of the 20th century. Currently, the cello in China is very popular among listeners. This is not only due to the fact that cello music, as well as educational activities, have become increasingly diverse in recent years. An even more significant factor is that, within the frames of “national development of Western stringed musical instruments,” Chinese musicians are combining the art of cello with traditional music of China, thanks to which new compositions for

cello are beginning to be more in line with the musical aesthetics of the Chinese. Thus, the cello in China becomes better integrated into traditional Chinese culture and all this, while relying on a wide audience, enriches the art of cello. This article briefly describes the progress of the national development process of cello in China, and summarizes and discusses the characteristics of national creativity and performance. At the end of the article, using the example of the "Swan Goose Theme Capriccio" by Jiang Wantong a detailed explanation is given of how, in terms of creative ideas and performance techniques, the art of cello develops in combination with traditional Chinese music.

For citation

Shi Jiahuan (2023) Natsional'noe razvitiye violoncheli v Kitae – detal'nyi analiz na primere «Kaprichchio na temu dikikh gusei» Tszyan Van'tuna [The national development of cello in China: taking “Swan goose theme capriccio” by Jiang Wantong as an example for a specific analysis]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (11A), pp. 276-286. DOI: 10.34670/AR.2023.52.95.002

Keywords

Cello, Chinese culture, national development, ethnic minorities, music.

References

1. Ao Zheng (2010) Brief summary of the national development of cello art in China. *Chinese music*, 4, pp. 263-268.
2. Bian Wei (2021) Analysis of the process of national development and creative features of cello art. *Voice of the Yellow River*, 23, pp. 4-6.
3. Chen Guo, Fu Guangjian (2022) Innovation and laying the foundations: presentation and interpretation of Wang Liansan's contribution to the national development of cello art in China. *Musical Education and Creativity*, 8, pp. 32-39.
4. Hong, T. (2020). An Analysis of the Development of the Combination of Cello and Chinese Traditional Music. *Frontiers in Art Research*, 2(2).
5. Liu Weilian (2006) Discovery and development of new ideas in modern cello music in China. *Scientific Bulletin of the Nanjing Institute of Arts*, 3, pp. 60-66.
6. Liu Xinxin (2009) *History of the development of cello art in China*. Shanghai: Shanghai Conservatory Publishing House.
7. Ning Tao (2019) Review and analysis of the early development of cello art in China. *Modern music*, 4, pp. 165-167.
8. Not Jiapeng (2022) Spiritual content and creativity “Swan goose theme capriccio”. *Musical creativity*, 4, pp. 122-127.
9. Zhang Beili, Yang Baozhi (2004) *History of the development of stringed musical instruments*. Beijing: Higher Education Publishing House.
10. Zhou, X. (2018). Creative Combination of Chinese and Western Elements in Chen Yi's Music for Cello and Orchestra (Doctoral dissertation, University of Kansas).