

УДК 008**Возвращение к культурным истокам в ходе творческого и профессионального развития современных китайских женщин-музыкантов****Ши Цзя**

Аспирант,
Московский государственный
университет им. М.В. Ломоносова,
119991, Российская Федерация, Москва, Ленинские горы, 1;
e-mail: jiashi0916@gmail.com

Аннотация

Китайские женщины-музыканты в ходе своего творческого и профессионального развития прошли через различные этапы, которые сопровождались как вызовами, так и появлением новых возможностей. В данной статье проводится анализ их пути развития, а также рассматривается вопрос т. н. «рекитаизации», или «возвращения к истокам», с которым они столкнулись в условиях современного музыкального развития. В начале статьи кратко рассматривается исторический контекст становления женщин-музыкантов в Китае. В следующей части статьи анализируются методы и принципы рекитаизации, которые использовали женщины-музыканты в Китае в процессе своего творческого развития. В конце статьи рассматриваются художественные стремления женщин-музыкантов в условиях современной тенденции возвращения к культурным корням.

Для цитирования в научных исследованиях

Ши Цзя. Возвращение к культурным истокам в ходе творческого и профессионального развития современных китайских женщин-музыкантов // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 9А. С. 54-63.

Ключевые слова

Китайские женщины-музыканты, процесс развития, рекитаизация.

Введение

Китай является страной с древней историей и богатым культурным наследием. Помимо этого, Китай привлекает людей со всего мира своей уникальной музыкальной культурой. Китайские музыканты достигли значительных успехов на мировой сцене, среди них встречается немало женщин. Однако в процессе развития китайским женщинам-музыкантам пришлось пройти через различные этапы, которые приносили как вызовы, так и новые возможности. В процессе поиска наиболее подходящего сочетания традиционной культуры с современным музыкальным искусством женщины-музыканты сталкивались с задачей сохранения культурных традиций и их дальнейшей интеграции с современными музыкальными направлениями. Эта проблема привела к формированию тенденции возвращения к истокам в области музыкального искусства, что потребовало от китайских женщин-музыкантов постоянной творческой практики и разработки новых методов. Именно это позволило им внести важный вклад в сохранение и развитие китайской музыкальной культуры.

Путь развития современных китайских женщин-музыкантов

В древнем Китае существовала собственная иерархическая система общества, в рамках которой музыкальная деятельность была разделена на придворную, религиозную и народную музыку¹. Независимо от классовой принадлежности, на протяжении всей истории развития музыкального искусства женщины играли важную роль в музыкальной жизни общества. С течением времени и с повышением статуса женщин в обществе китайские женщины-музыканты начали приобретать более заметное положение. Начиная с XX века женщины в Китае смогли добиться значительных успехов в музыкальном образовании, исполнительском искусстве и академических исследованиях, заявив о себе на международном уровне.

Наиболее ранние упоминания о музыкальном образовании женщин в Китае восходят к эпохе Северной Вэй (386—535 гг.) и касаются системы управления музыкантами и танцовщицами. Так, в книге «Вэйшу синфачжи» (История Вэй. Уголовные наказания) есть следующая запись: «Чиновники предложили установить строгий закон: преступники, виновные в убийстве, подлежали публичной казни, независимо от их роли в разбойной группировке, а их жены и дети — зачислению в публичные дома в качестве юэху. За менее тяжкие преступления, если разбойники не убивали людей, и сумма награбленного не превышала стоимости пяти пи, главарей подлежало публично казнить, подручных приговорить к смерти, а их жены и дети по-прежнему подлежали зачислению в публичные дома в качестве юэху»². История женского участия в музыкальной деятельности часто была связана с неблагоприятными семейными обстоятельствами, такими как наказания или пленение, в результате чего женщины попадали в сословие «юэху» (казенные женщины - жены и дочери казнённых или осуждённых преступников, помещённые в публичные дома), которое передавалось по наследству и сопровождалось долгими годами общественного презрения. Этот социальный статус накладывал на них социальные ограничения. Помимо этого, клеймо «юэху» передавалось будущим поколениям. Однако со временем, благодаря продолжительному периоду мира и

¹ Дай Лэй. О классификации китайской традиционной музыки, 108.

² «Вэйшу синфачжи» (История Вэй. Уголовные наказания)

социально-экономического укрепления, наступившему в Китае, особенно во время правления династий Суй и Тан (581 - 907 гг.), музыкальное искусство благодаря поддержке правителей и становлению более открытого и толерантного общества вступило в эпоху своего золотого расцвета. В это время такие формы музыкального искусства, как песня или танец, достигли высокого уровня художественного развития, что поспособствовало изменению социального статуса юэжу. Все это привело к расширению музыкальной культуры и многостороннему развитию общества. В эпоху династий Тан и Сун придворные школы стали основным местом, где женщины обучались музыке и проявляли свои музыкальные способности. Со временем, начиная с периода Сун (960 - 1279 гг.), женщины получили больше возможностей для музыкального образования, и их присутствие в этой сфере стало более заметным. В период династии Цин (1644 - 1911 гг.) масштабы придворной музыки значительно сократились, а система служения придворных певиц и музыкантов, просуществовавшая множество поколений, была отменена³. Это ознаменовало конец прежней эпохи, что стало следствием изменения общественных настроений и ценностей. Роль и положение женщин-музыкантов перешли от исключительно придворного к более общественному, поскольку музыкальное искусство стало более доступным и разнообразным. Эти изменения отражают не только ключевые этапы в истории развития музыкального искусства, но и эволюцию социального статуса, образовательных возможностей и личного развития женщин в качестве музыкантов. Все это заложило основу для того, чтобы женщины могли проявлять свои способности не только в музыке, но и в других сферах жизни в Китае.

Период с середины XIX века до начала XX века был охарактеризован значительным влиянием стран Запада и становлением музыкального образования для женщин в Китае. После Опиумных войн середины XIX века военная агрессия и экономическое проникновение западных держав повлияли на традиционное китайское общество и его культуру. В этот период Китай был вынужден открывать свои рынки и порты, подписывать неравноправные договоры, в результате чего колониальная культура Запада начала распространяться по всей территории Китая. Это культурное воздействие выходило за рамки экономических сфер, касаясь также сферы культуры и образования. На фоне таких исторических изменений китайские женщины получили доступ к более систематизированному и профессиональному музыкальному образованию. В 1881 году Чжан Чжидун (1837–1909 гг., политический деятель империи Цин) пригласил японских учителей для преподавания музыки в педагогическом училище Саньцзян, что положило начало проникновению западной музыки и музыкального образования в Китай⁴. Важную роль в этом процессе сыграли миссионерские школы, которые не только стали важным каналом для распространения западной культуры, но и стали местом подготовки поколения талантливых музыкантов, заложивших основу для модернизации китайского музыкального образования. Эти изменения стали важным этапом развития для китайских женщин-музыкантов, в ходе которых им предоставились новые возможности для обучения и художественного самовыражения. Все это, в свою очередь, поспособствовало повышению статуса женщин как в социальной, так и в культурной сферах. Помимо этого, данные изменения заложили основу для многостороннего развития музыкальной культуры Китая. Благодаря деятельности миссионерских школ появились такие известные китайские музыканты, как Сяо

³ Сюэцзюнь и Цзяньцзинь. История китайских придворных певиц. 1993, 351.

⁴ Ван Юэхэ. История современной китайской музыки. 2005, 29.

Юмэй и Ма Сыцун, а также выдающиеся женщины-музыканты, такие как Чжоу Шуань и Ши Фэнчжу. После Синьхайской революции министр образования Китайской Республики Цай Юаньпэй выдвинул идею об «эстетическом воспитании». На этом фоне по мере роста числа женщин, получающих музыкальное образование, увеличилась и потребность в получении образования более высокого уровня. Под влиянием «Движения за новую культуру» в китайской музыкальной культуре ускорился процесс обновления. Интеллигенция, прошедшая обучение за рубежом, и любители современной музыки сосредоточились на развитии новой системы музыкального образования в Китае, став первопроходцами в этой области. В результате создания многочисленных музыкальных учебных заведений в Китае было подготовлено множество профессиональных музыкантов и педагогов, включая первых профессиональных женщин-музыкантов. Среди них были такие известные личности, как Цао Анхэ (исполнительница на пипе и специалист в области музыкальной этнографии), Чжоу Сяоянь (известная певица, преподаватель по вокалу и классическому сопрано), Сяо Шусянь (педагог и композитор), Чжоу Гуанжэнь (фортепианный исполнитель и педагог), а также Чжэн Сяоин (дирижер).

Начиная с 1978 года в Китае началась масштабная кампания идеологического раскрепощения, что положительно сказалось на профессиональном развитии женщин-музыкантов, как в количественном, так и в качественном аспектах. Музыкальное творчество китайских женщин-музыкантов в этот период характеризовалось появлением новых идей, основанных на преемственности традиций. Музыканты начали активно исследовать так называемый «китайский стиль»⁵, одновременно обновляя традиционную музыкальную культуру Китая и создавая «новую музыку»⁶, обогащенную национальными элементами, а также опирающуюся на западные музыкальные техники. Это был также начальный этап процесса повторной китаизации в профессиональной сфере китайских женщин-музыкантов, когда музыкальная культура Китая стала двигаться в сторону культурного многообразия. Китайские женщины-музыканты, сохраняя уникальные черты китайской традиционной музыки, начали активно искать способы выразить ее посредством объединения форм и инструментов западной музыки с традициями китайских народных песен, оперы и китайских музыкальных инструментов. В настоящее время в условиях быстрого экономического и политического развития Китая на фоне глобализации все больше женщин-музыкантов стали создавать произведения с ярко выраженными китайскими мотивами. Третье поколение женщин-музыкантов, таких как Чэнь И и Ли Идин, успешно раскрывают свой музыкальный талант, добавляя национальный колорит в современное музыкальное искусство Китая.

Рекитаизация творчества современных китайских женщин-музыкантов

В конце 1980-х годов многие деятели искусства начали осознавать важность китайских традиционных элементов и собственной культуры, что привело к тенденции «рекитаизации» в области китайского искусства. Так, китайские деятели искусства стали выражать свои чувства,

⁵ Дай Байшэн. «Китайский стиль» в фортепианной музыке. Китайская фортепианная музыка и культура. 2005, 98-99.

⁶ Лу Цзи, Ван Аньго, Цяо Цзяньчжун и др. Выступления на форуме современной музыки (аннотация), 1987, 4-8.

сочетая их с элементами традиционной культуры, которая содержит в себе наследие продолжительной истории китайского народа, иногда добавляя элементы современного или постмодернистского искусства. В своем творчестве художники стремились найти точки соприкосновения между сильно отличающимися по своим характеристикам искусством - традиционным и современным. Известный британский коллекционер Дорис Локхарт в интервью для журнала «Чжунго ишу цайцин» («Китайское искусство и финансы») высказала некоторые критические замечания о китайском современном искусстве: «...Я считаю, что если китайское современное искусство продолжит подражать Западу или продолжит процесс вестернизации, то это будет ошибкой как с точки зрения концепции, так и с точки зрения творчества. Причина такой ошибки заключается в том, что наше время — это время индивидуализации и разнообразия. В какой-то степени лучшие аспекты национальной культуры являются теми особенностями, которые привлекают к себе наибольшее внимание...»⁷. Таким образом, возникает вопрос о том, как именно современные китайские деятели искусства формируют свою идентичность и создают работы с национальными чертами посредством повторной китаизации.

До момента повторной китаизации современное китайское искусство прошло через этапы «вестернизации» и «декитаизации». Маргинальное положение китайского современного искусства в прошлом веке возникло из-за предвзятости западных взглядов на современное искусство, неверного понимания и скептицизма по отношению к сущности и обоснованности китайского искусства. Таким образом, движение возвращения к истокам в китайском искусстве стало неизбежным этапом для преодоления последствий вестернизации и декитаизации, а также важным средством инноваций и совершенствования⁸. Современное китайское искусство возникло на фоне политик реформ и открытости, в то время как концепция повторной китаизации появилась в качестве ответа на декитаизацию. Данная концепция в искусстве также подразумевает необходимость поиска новаторских ресурсов в традиционной китайской культуре, а также элементов, подходящих для развития новых традиций⁹.

В процессе развития современной музыки, являющейся важной частью китайского современного искусства, вопрос слияния и противодействия традиционной китайской и западной музыкальных культур остается актуальным вопросом, требующим применения подходящих решений. С одной стороны, уникальность и красота традиционной китайской музыки привлекают музыкантов со всего мира. Так, многие иностранные музыканты приезжают в Китай, чтобы изучать китайскую традиционную музыку. Этому способствует более частое появление на международной арене китайской традиционной музыки и ее активное распространение, благодаря чему музыкантам и публике разных стран предлагается новый музыкальный опыт. С другой стороны, по мере ускорения глобализации западная музыкальная культура продолжает оказывать значительное влияние на китайскую музыкальную культуру. Формы и стили западной музыки были широко распространены и приняты в Китае. По этой причине некоторые китайские музыканты начали экспериментировать в своем творчестве,

⁷ Чжао Ли, Ма Сюэдун. Искусство — это не скаковая лошадь. Разговор с Дорис Локхарт. 2012 г.

⁸ Ши Шэнсюнь. От вестернизации к рекитаизации. Культурная самобытность современного китайского искусства, 2008, 15-24.

⁹ Понятие «новая традиция» исходит из идей ученого Лу Хуна по отношению к классификации традиций. Согласно мнению ученого, «старая традиция» относится к традиционной культуре, существовавшей до Китайской Республики, а «новая традиция» относится к культуре, сформировавшейся после 1949 года.

осуществляя интеграцию западных музыкальных элементов в свои новые произведения. После 1980-х годов в китайском обществе появилось множество женщин-музыкантов, получивших западное музыкальное образование, которые стали совершенствовать китайскую традиционную музыку и произведения с национальными элементами китайской культуры.

Синь Хугуан (1933–2011) была первой женщиной-композитором в истории китайской симфонической музыки. Она оказала значительное влияние на монгольскую симфоническую музыку, будучи представительницей национальности хань. Среди ее известных произведений можно выделить монгольскую народную балладу «Гада Мэйлинь» (Сливовая роща) (1956 г.), оркестровую композицию «Цаоюань цзуджой» (Степная сюита) (1963 г.) и оперу «Элуньчунь чжи гэ» (Песнь ороченгов) (1965 г.). Данные произведения отличаются сочетанием монгольских этнических мотивов и проявлением духа того времени. С момента основания КНР по мере укрепления тенденций к национализации и популяризации искусства, такие деятели, как Синь Хугуан, занимались поиском и продвижением культурного достояния китайских национальных меньшинств. В этом процессе Синь Хугуан сосредоточилась на сохранении и демонстрации монгольской этнической идентичности и традиционных обычаев. Ее произведения не только прославляли национальных монгольских героев, но и были пропитаны духом времени. Они демонстрировали преемственность и новые идеи в искусстве монгольских народных песен. Синь Хугуан смело использовала такие разнообразные музыкальные жанры, как хоровое пение, оркестровая музыка и симфоническая поэма, интегрируя их в традиционные монгольские народные песни. Такой творческий подход значительно обогатил выразительные средства ее композиций, а также вдохнул новую жизнь в традиционную музыку. Помимо этого, в области применения музыкальных инструментов Синь Хугуан мастерски сочетала такие западные инструменты, как кларнет, виолончель и фагот, с традиционными монгольскими инструментами, такими как моринхур, создавая гармоничное взаимодействие между традицией и современностью и объединяя традиции Востока и Запада. Это стало началом новой главы в истории развития монгольской музыки. Новаторство Синь Хугуан не только отражает ее уважение и приверженность к традиционной культуре, но и демонстрирует ее профессиональные качества, а также смелость, которой она обладала, прокладывая новые пути для развития монгольской музыки и музыки других национальных меньшинств Китая.

Во время Культурной революции в Китае (1965 – 1976 гг.) Синь Хугуан, как и многие деятели искусства того времени, преодолевала трудности, связанные с изменениями в обществе и культуре Китая. В этот период она создала ряд выдающихся произведений, таких как детская хоровая композиция «Во дэ цзуго» (Моя Родина) (1968 г.), музыка к фильму «Улань муци» (Уланмуци - небольшой художественный коллектив, передвигавшийся на лошадях и продвигавший революционную культуру) (1966 г.), музыка для пекинской оперы «Юаньцао сяо цземэй» (Две сестры степей) (1969–1971 гг.) и концерт для моринхура «Цаоюань иньши» (Поэма степей) (1973–1980 гг.)¹⁰. Особого внимания заслуживает концерт для моринхура «Цаоюань иньши», который стал важным произведением в истории монгольской музыки. Это произведение вывело традиционную монгольскую музыку на профессиональную и международную сцену, где ключевым элементом стало искусство игры на моринхуре. «Юаньцао сяо цземэй», как произведение для пекинской оперы, стало образцом слияния китайской традиционной музыки и западной музыкальной культуры. В этом произведении

¹⁰ Сужи Гуга. Синь Хугуан и его музыкальные произведения, 2012, 13.

композитор искусно соединила ритмы пекинской оперы с этническими мотивами монгольской музыки, создав уникальный музыкальный язык. Особенно примечательными стали новаторские методы в инструментовке - Синь Хугуан не только сохранила особенности традиционных инструментов пекинской оперы, но и добавила звучание западных музыкальных инструментов. Такой синтез инструментов сформировал новый подход к модернизации традиционных музыкальных произведений в Китае. Это сочетание не только продемонстрировало безграничные возможности музыки пекинской оперы, но и отразило новаторский дух композитора и ее глубокое понимание процессов слияния культур в музыкальном искусстве. Успех «Юаньцао сяо цземэй» не только обогатил формы музыкального выражения в Китае, но и поспособствовал выстраиванию диалога между китайской и западной музыкальными культурами, став важным примером инновационного развития традиционного искусства. Это также стало важным вкладом китайских женщин-композиторов в процессе глобализации и повторной китаизации. По мере роста популярности западных модернистских музыкальных техник, принесенных в Китае в ходе политики реформ и открытости, музыка Синь Хугуан становилась все более разнообразной. Ее творчество в области национальных инструментальных произведений привнесло новые идеи, обогатив жанры и стили национальной музыки. Музыкальные произведения Синь Хугуан не только подчеркивают глубокие корни традиционной этнической музыки, но и придают ей современный вид и международное признание благодаря интеграции с западными современными музыкальными техниками. Помимо этого, ее творческий подход не только искусно сочетает уникальные элементы монгольских народных песен с западной музыкальной теорией, но и сохраняет при этом аутентичность национальной музыки, делая ее доступной для широкой аудитории, что позволило ее творчеству преодолеть географические и культурные преграды. Таким образом, вклад Синь Хугуан в музыкальном искусстве не только позволил обогатить репертуар этнической музыки, но и поспособствовал модернизации этнических инструментов, что позволило традиционным инструментам обрести новую жизнь в современную эпоху. Ее произведения оставили яркий след в истории китайской национальной музыки, а также стали важным ориентиром для женщин-композиторов в процессе модернизации и интернационализации музыки¹¹.

Художественные стремления китайских женщин-музыкантов в контексте повторной китаизации

До 1980-х годов в Китае наблюдался недостаток музыкального образования и ресурсов для женщин-музыкантов, особенно в области классической музыки, где музыканты и композиторы преимущественно были представлены мужчинами. Из-за нехватки образовательной поддержки женщины-музыканты Китая сталкивались с серьезными трудностями в своей карьере. Помимо этого, в традиционном китайском обществе существовали определенная предвзятость, а также дискриминация в отношении женщин-музыкантов. Им часто приходилось преодолевать социальные стереотипы, а также предубеждения по половому признаку, существовавшие в китайском обществе того времени. Как отмечается, «прогресс общества и развитие женщин тесно связаны, поскольку прогресс и развитие общества определяют развитие женщин, а успехи

¹¹ Там же

женщин, в свою очередь, влияют на развитие общества»¹². Хотя в мировой истории музыки достижения и число произведений женщин-музыкантов, вероятно, уступает мужчинам-музыкантам, культурная тенденция повторной китаизации открывает перед китайскими женщинами-музыкантами новые возможности. Активно участвуя в международном обмене опытом и общих проектах, они не только расширяют свои художественные горизонты и развивают профессиональные навыки, но и успешно сочетают элементы традиционной китайской музыки с современными музыкальными стилями, создавая оригинальные произведения. Такой подход обогащает содержание китайской музыкальной культуры, способствует ее сохранению и обновлению, а также позволяет женщинам-музыкантам из Китая проявить себя на мировой сцене, демонстрируя важность и эстетику китайской музыки через уникальный музыкальный язык. Все это позволяет распространять глубокие музыкальные традиции Китая, а также вносить вклад в многообразное развитие мировой музыки.

Под влиянием процессов глобализации китайская музыкальная культура становится все более гармоничной и всеохватывающей на международном уровне. Для китайских женщин-музыкантов процесс повторной китаизации означает необходимость демонстрировать на мировой сцене очарование и культурные особенности китайской музыки, сохраняя при этом свою индивидуальность и креативность. Это требует от них не только профессиональных музыкальных навыков и высокого мастерства исполнения, но и глубокого понимания китайской музыкальной культуры, а также осознания важности ее наследования. Благодаря вкладу в процесс повторной китаизации женщины-музыканты могут играть более значимую роль на международном музыкальном рынке, внося больший вклад в развитие и сохранение китайской музыки. Таким образом, китайские женщины-музыканты должны продолжать укреплять культурную уверенность китайского народа, сохранять традиционные черты своей культуры и добавлять в свои музыкальные произведения больше китайских элементов, а также искать новые методы самовыражения. Им также необходимо стремиться к большей образовательной и ресурсной поддержке, повышать свой уровень музыкального мастерства и расширять возможности для профессионального развития. Кроме того, китайские женщины-музыканты должны активно продвигать гендерное равенство, содействовать изменению общественных взглядов и добиваться большего числа возможностей для развития и равноправия мужчин и женщин в музыке.

Заключение

В сфере современного музыкального искусства Китая все большее число артистов придает значение традиционной культуре и китайскому стилю. В процессе международного культурного и художественного обмена китайская музыка прошла продолжительный путь развития, начиная от «китайского колорита»¹³ и заканчивая «китайским стилем»¹⁴, что стало отражением процесса «повторной китаизации» в китайской музыке. Процесс повторной китаизации, в котором принимают активное участие женщины-музыканты, является сложным

¹² Вэй Гоин, Введение в гендерные исследования, 2003, 277.

¹³ Термин «китайский колорит» происходит от известного композитора и пианиста А. Н. Черепнина. Эта концепция была предложена, чтобы привлечь внимание местных китайских музыкантов.

¹⁴ Дай Байшэн. «Китайский стиль» в фортепианной музыке. Китайская фортепианная музыка и культура. 2005, 98-99.

и достаточно продолжительным. Данный процесс требует от общества совместных усилий в различных аспектах. Женщины-музыканты в Китае играют важную роль в развитии китайской музыки, объединяя традиционную культуру и современное музыкальное искусство. Сохранение культурных традиций и их интеграция с современной музыкой является важной частью процесса повторной китаизации и глобализации китайской музыки. В процессе творчества женщины-музыканты продолжают не только черпать элементы традиционной музыкальной культуры, поддерживая уверенность китайского народа за свое культурное наследие, но и гармонично сочетать западные техники музыкального творчества с китайским традиционным стилем, раскрывая свою уникальность и очарование китайской музыки на международной музыкальной сцене. Все это позволят им вносить значительный вклад в развитие китайской музыки, создавать новые подходы и методы, а также формировать прочную основу для дальнейшего творческого развития женщин-музыкантов.

Библиография

1. Ван Юэчуань. Культурная стратегия от «декитаизации» к «рекитаизации»: безопасность культуры крупного государства и глобализация китайской культуры в новой эпохе. Журнал Гуйчжоу шэхуэй кэсюэ. 2008, (10): 4-14.
2. Вэй Гоин, Введение в гендерные исследования. Издательство Пекинского университета. 2003, (01), 277.
3. Дай Байшэн. «Китайский стиль» в фортепианной музыке. Китайская фортепианная музыка и культура. Китайское музыковедение. 2005, (03): 97-102+80. DOI: 10.14113/j.cnki.cn11-1316/j.2005.03.010.
4. Дай Лэй. О классификации китайской традиционной музыки. Издательство Саньхуа. 2014, (10): 108.
5. Дай Сюнь. Деколонизация и повторная китаизация: проблемы и методы исследования китайской эстетики в эпоху глобализации. Журнал Шэхуэй кэсюэ чжаньсянь. 2008, (02): 149-157.
6. Лу Хун. Как следует проводить рекитаизацию: размышления о соединении китайского современного искусства с традициями. Журнал Дунфан ишу. 2011, (21): 126-130.
7. Люй Цзи, Ван Аньго, Цяо Цзяньчжун и др. Выступления на семинаре по современной музыке (краткий очерк). Журнал Жэньминь иньюэ. 1987, (12): 4-8.
8. Сужи Гуга. Синь Хугуан и его музыкальные произведения. Университет Внутренней Монголии. 2012.
9. Сю Цзюнь, Цзянь Цзинь. История китайских музыкальных юэху. Издательство Чжунго вэньлянь чубаньшэ. 1993, 351.
10. Чжао Ли, Ма Сюэдун. Искусство — это не скаковая лошадь. Разговор с Дорис Локхарт. Издательство Наньфан ишу. 2012. <https://www.zgnfys.com/a/nfms-35795.shtml>
11. Ши Шэнсюнь. От вестернизации к рекитаизации. Культурная самобытность современного китайского искусства. Журнал Гуйчжоу шэхуэй кэсюэ. 2008, (10): 15-24.

Return to cultural roots in the course of creative and professional development of modern Chinese female musicians

Shi Jia

Postgraduate student,
Lomonosov Moscow State University
119991, 1, Leninskie Gory, Moscow, Russian Federation;
e-mail: jiashi0916@gmail.com

Abstract

In the course of their creative and professional development, Chinese female musicians have gone through various stages, which were accompanied by both challenges and the emergence of new

Shi Jia

opportunities. This article analyzes their development path, as well as examines the issue of so-called "recitaization", or "return to the roots", which they faced in the context of modern musical development. At the beginning of the article, the historical context of the formation of female musicians in China is briefly considered. The next part of the article analyzes the methods and principles of recitaization used by female musicians in China in the course of their creative development. At the end of the article, the artistic aspirations of female musicians are considered in the context of the current trend of returning to cultural roots.

For citation

Shi Jia (2024) *Vozvrashchenie k kul'turnym istokam v khode tvorcheskogo i professional'no go razvitiya sovremennykh kitaiskikh zhenshchin-muzykantov* [Return to cultural origins in the course of creative and professional development of modern Chinese female musicians *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (9A), pp. 54-63.

Keywords

Chinese women musicians, the development process, recitalization.

References

1. Wang Yuechuan. Cultural strategy from "Decitaization" to "Recitaization": the cultural security of a large state and the globalization of Chinese culture in a new era. *Guizhou shahui kexue magazine*. 2008, (10): 4-14.
2. Wei Guoying, *An Introduction to Gender Studies*. Peking University Press. 2003, (01), 277.
3. Dai Baisheng. The "Chinese style" in piano music. *Chinese piano music and culture*. *Chinese musicology*. 2005, (03): 97-102+80. DOI: 10.14113/j.cnki.cn11-1316/j.2005.03.010.
4. Dai Lei. On the classification of Chinese traditional music. *Sanhua Publishing House*. 2014, (10): 108.
5. Dai Xun. Decolonization and Re-Sinicization: problems and research methods of Chinese aesthetics in the era of globalization. *The magazine of Shehui kexue zhanxian*. 2008, (02): 149-157.
6. Lu Hong. How to recitalize: Reflections on the connection of Chinese contemporary art with traditions. *Journal. Dongfang ishu*. 2011, (21): 126-130.
7. Lu Ji, Wang Anguo, Qiao Jianzhong, and others. Presentations at a seminar on contemporary music (short essay). *Peoples Daily Magazine*. 1987, (12): 4-8.
8. Judge Google. *Xin Huguang and his musical compositions*. University of Inner Mongolia. 2012.
9. Xiu Jun, Jian Jin. *The history of Chinese musical yuehu*. Zhongguo wenlian chubanshe Publishing House. 1993, 351.
10. Zhao Li, Ma Xuedong. *Art is not a racehorse. A conversation with Doris Lockhart*. Nanfang yishu Publishing House. 2012. <https://www.zgnfys.com/a/nfms-35795.shtml>
11. Shi Shengxun. From Westernization to recitalization. *Cultural identity of modern Chinese art*. *Guizhou shahui kexue magazine*. 2008, (10): 15-24.