

Цитування:

Цю Діфань. Феномен жінки-композитора в музичній культурі Китаю ХХ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 2. С. 213–218.

Difan Qiu. (2023). Phenomenon of Female Composer in Musical Culture of China in the Twentieth Century. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 213–218 [in Ukrainian].

Цю Діфань,

аспірантка Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
https://orcid.org/0009-0006-9414-9683
difan@tnpu.edu.ua

ФЕНОМЕН ЖІНКИ-КОМПОЗИТОРА В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ КИТАЮ ХХ СТОЛІТТЯ

Мета статті полягає у виявленні специфіки ролі жінки-композитора у музичній культурі Китаю ХХ століття. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні методів аналізу та синтезу, систематизації фактів, зіставленні та узагальненні результатів дослідження. Системно-історичний метод дозволив розглянути становлення жіночих архетипів у китайській музичній культурі ХХ століття. За допомогою порівняльного методу було структуровано етапи творчого становлення композиторів-жінок у китайській національній культурі ХХ століття. **Наукова новизна** полягає в спробі розкриття своєрідності китайського музичного авангарду, виявленні ролі жінок-композиторів в музичній культурі Китаю ХХ століття та рівні впливу китайських традиційних та західних композиційних технік, різних стильових прийомів на їхню творчість. **Висновки.** Синтез китайської філософії, архаїки народної музики та західних композиційних технік відкриває своєрідність китайського музичного авангарду ХХ століття. Протягом століть права жінок суттєво обмежувалися. Однак, на початку ХХ століття були запущені важливі процеси реформації, які призвели до зміни суспільного статусу жінки в Китаї, зокрема і в музичній сфері. Починаючи з середини ХХ століття, жінки-композитори, з одного боку, культивували музичні традиції своєї країни, а з іншого — знаходилися під впливом західних композиційних технологій. У цьому контексті особливе місце займає китайський композитор Ду Юнь та її монументальна опера "Ангельська кістка" — тонке психологічне полотно, в якому вдало поєднуються стилі різних епох.

Ключові слова: музична культура Китаю, феномен жінки-композитори, традиція, самобутність китайської культури, вплив західної музичної культури.

Difan Qiu, Postgraduate Student, Ternopil Volodymyr Hnatyuk National Pedagogical University

Phenomenon of Female Composer in Musical Culture of China in the Twentieth Century

The purpose of the article is to identify the specifics of the role of women composers in the musical culture of China in the twentieth century. **The research methodology** consists in applying the methods of analysis and synthesis, systematisation of facts, comparison and generalisation of the research results. The systemic-historical method allowed the author to consider the formation of female archetypes in the Chinese musical culture of the twentieth century. With the help of the comparative method, the stages of the creative development of women composers in the Chinese national culture of the twentieth century were structured. **The scientific novelty** of the study lies in an attempt to reveal the originality of the Chinese musical avant-garde, to identify the role of women composers in the musical culture of China in the twentieth century and the level of influence of Chinese traditional and Western compositional techniques of various stylistic techniques on their work. **Conclusions.** The synthesis of Chinese philosophy, archaic folk music and Western compositional techniques reveals the originality of the Chinese musical avant-garde of the twentieth century. For centuries, women's rights were severely restricted. However, at the beginning of the twentieth century, important reform processes were launched that led to a change in the social status of women in China, including the musical sphere. Starting in the mid-twentieth century, women composers, on the one hand, cultivated the musical traditions of their country, and, on the other hand, were influenced by Western compositional technologies. In this context, a special place is occupied by the Chinese composer Du Yun and her monumental opera "Angel's Bone" — a delicate psychological canvas that successfully combines the styles of different eras.

Key words: musical culture of China, phenomenon of female composers, tradition, originality of Chinese culture, influence of Western musical culture.

Актуальність теми. Від епохи бароко до епохи романтизму в музичній культурі існував механізм гендерних обмежень, при якому композитори та виконавці-чоловіки домінували, а нечисленним композиторам/виконавцям-жінкам відводилася скромна ніша у ряді музичних геніїв. Вважалося, що музика схожа на архітектуру. Музика вимагала архітектурно-суворого та раціонального мислення, тривимірно-просторового почуття. Музика, що створена композиторами Бахом, Бетховеном та Брамсом, була втіленням шляхетності та розсудливості, що властива європейській аристократичній культурі. Жінкам того часу приписували ірраціональність, відсутність аналітичного та критичного мислення, надмірну емоційність. В очах суспільства розум і жіночність входили у протиріччя. Упередженість цього погляду змушувало жінок відмовлятися від творчих починань вже зі стартових позицій. Проте зміна гендерних ролей на початку ХХ століття у Західній Європі змістили суспільні акценти та розмили релігійні уявлення. Ці ж процеси активно відбувалися також і в Китаї [1, 27].

Аналіз досліджень та публікацій. Проблема внеску жінок-композиторів у розвиток музичної культури Китаю у ХХ столітті розглядається у нечисленних публікаціях вітчизняних та зарубіжних дослідників, які представляють лише окремі аспекти цієї проблеми у контексті творчості того чи іншого композитора. До таких можна віднести роботи Д. Беннета, С. Хеннекама, С. Макартура, С. Хопе, Т. Гоха та інших. Дослідники Маккларі, Лі Ланьціна, Ван Лей, Ян Фанга зосередили свою увагу на виявленні цього питання в іншому історичному ракурсі.

Мета статті полягає у виявленні специфіки ролі жінки-композитора у музичній культурі Китаю ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. З давніх часів у Китаю склався конфуціанський патріархальний лад. Відповідно до філософської системи Конфуція, жінки-Інь були м'якими, поступливими та пасивними, тоді як чоловіки-Ян відрізнялися жорстокістю, активністю, прагнули домінування. Наголошувалося, що гендерні відмінності були частиною природного порядку Всесвіту. Якщо Інь брала гору, сакральний космічний порядок автоматично опинявся під загрозою.

Гендерна нерівність охоплювала всі сфери буття китайського суспільства. Композитори-чоловіки були гвинтами у шестернях китайської культури аж до ХХ століття. Протягом багатьох століть у книгарнях Китаю почесне місце займали портрети майстрів

китайської культури, однак, серед них не було жодного портрета жінки.

У музичній культурі Китаю жінки також відчували дискримінацію та обмеження. Однак, у ХХ столітті гендерна політика зазнавала суттєвої зміни. У Китаї поширювався жіночий визвольний рух за фактичною підтримкою чоловіків. Початок ХХ століття стає тригерною точкою для культурних тектонічних зрушень. Жінок допускають у професійне музичне середовище, вони вигадують музичні твори, що за масштабом ні в чому не поступаються творам, написаним чоловіками-композиторами. Кількість жінок-музикантів збільшилася після створення першого музичного навчального закладу (Шанхайський національний музичний коледж), де жінки могли здобути професійну освіту нарівні з чоловіками. Шанхайський національний музичний коледж створили під егідою французького Національного інституту музики. Педагоги активно використовували досвід європейської музичної освіти, успішно синтезували національну та західну систему технічної модернізації. У коледжі навчалося багато відомих музикантів, зокрема й жінок-композиторів: Ша Лай, Лі Цюнь, Хуан, Чжун, Цзі Мін [4, 37-41].

Перше покоління китаянок-композиторів було пов'язане з революційними історичними подіями в Китаї на початку ХХ століття, вони призвели до вирощування та заохочення фемінізму у всіх культурних сферах.

До успішних композиторів жіночої статі можна віднести тих, хто народився між 1900 та 1930 роками та чия творча діяльність припала на роки війни. Їхні музичні твори в основному присвячені темам перемоги, опору Японії та життю китайського народу після заснування Китайської Народної Республіки. До таких композиторів можна віднести Чжоу Шуанн, Сяо Шусянь. Через музику жінки-композитори також намагалися розкрити складний жіночий внутрішній світ [8, 190].

У творчості багатьох жінок-композиторів цього періоду фортепіанна музика для дітей займала важливе місце, а характерною рисою даного жанру стає стильова різноманітність із опорою на досягнення епохи класицизму, романтизму та, особливо, імпресіонізму. У праці Хуан Чжулін «Шляхи розвитку дитячої фортепіанної музики у Китаї» наголошується: «Тільки осягаючи взаємодію «Чі» життєвої енергії та «Юйнь» енергії душі, яка присутня у кожній живій істоті (і у творах мистецтва також), можна осягнути таємницю звуковидобування на фортепіано всіх відтінків та градацій звучання, властивих китайським національним інструментам, «реальних» та

«нереальних» звуків, властивих китайській музиці. Зміст більшості програмних мініатюр для дітей пов'язаний з поетизацією навколишньої природи та стилізацією жанрів народної музики, музичним втіленням персонажів із казок» [8, 191]. На такій музиці було виховано кілька поколінь.

Чжоу Шуан — одна із перших жінок-композиторів Китаю ХХ століття. Народившись у християнській місіонерській сім'ї у 1894 році, вона поїхала до Сполучених Штатів. Незабаром вона здобула ступінь бакалавру мистецтв у Гарвардському університеті, а повернувшись в Китай викладала у Шанхайській національній консерваторії. Чжоу Шуан є однією із перших музичних педагогів у Китаю, що вивчали традиційне європейське вокальне мистецтво. Вона складала патріотичні пісні, такі як «Антияпонська пісня», «Співвітчизники», «Не купуйте японські товари». У 1932 році була опублікована її перша книга «Збірка дитячих пісень», що включає 54 пісні у супроводі фортепіано. Відомий композитор Хуан Цзи в передмові до збірки писав: «У «Ранковій пісні» ми чуємо крик птаха на дереві, у низхідній хроматичній гамі в пісні «Миша» ми виразно відчуваємо, як маленька мишка котиться вниз. Пісні Чжоу ілюстративні та виразні, у них є місце китайському фольклору та західній традиції» [5, 4].

Жіночий співочий ансамбль, організований у Шанхаї під керівництвом Чжоу Шуан, мав певний вплив на суспільство. Чжоу Шуан була однією із перших, хто поширював не тільки західний стиль виконання творів, а й традиційний західний підхід до вокальної майстерності. Вона активно впроваджувала у китайську музичну культуру прогресивний світовий педагогічний досвід, проводила дослідження у галузі теорії вокальної музики [6, 143-150].

Інша, не менш відома китайська композитор-жінка Гу Цзяньфень народилася в місті Осаці в Японії в 1935 році. Її твори вдало синтезували традиції стародавнього та сучасного Китаю. Композиції «Зниклий безвісти», «Світло при свічках», «Мама в кіно», «Сьогодні твій день народження — Китай», «Співаючі та усміхнені», «Зустріч через двадцять років» та інші композиції, що мали вплив на кілька поколінь. Стиль Гу Цзяньфень ґрунтувався на засадах романтичної естетики [6, 193].

У середині ХХ століття у Китаї з'явилася ціла плеяда талановитих жінок-композиторів. Більшість із них закінчили китайські музичні коледжі, мали можливість зіткнутися з академічною європейською музикою, з її

багатством музичної мови, колоритною та різноманітною тематикою. Жінки-композитори, що народилися після 1950-х років, зуміли досягти вищих позицій на музично-національному Олімпі. У своїх творах композитори використовували не лише фольклорні мотиви, а й архаїчні мелодії, що передають втрачену своєрідність давнього Китаю.

Чен І — перша в Китаї жінка, яка отримала ступінь магістра композиції в Китаї та ступінь доктора композиції — в Колумбійському університеті в США. У 2002 році Чен І стала володаркою премії Айвза, що заснована Американською академією мистецтв та літератури у 1998 році. Її дипломна робота — тональна поема «Мир», вражає глибиною філософського підходу. Фортепіанна творчість Чен І зіграла важливу роль у розвитку китайської музичної культури. Чен І успішно поєднує елементи китайської народної музики, сучасної західної композиційної техніки. У творах Чен І чітко помітний вплив композиторського стилю А. Шенберга, І. Стравінського, Б. Бартока, а лаконізм, алегоричність, лінійний рух фактури є індивідуальним почерком китайського композитора [7, 20].

Становлення покоління китайських жінок-композиторів, що народилися в 1970-і роки, припало на період, коли Китай переживав економічний бум, а поважне ставлення до жінок стає гарним тоном. Можливість здобувати якісну музичну освіту, що включає навчання техніки композиції, започаткувало міжнародне визнання китайської освіти. Кількість жінок-композиторів зростала пропорційно до якості освіти, а самі жінки стали ставитися до особистих рухів, як до можливості не стільки кар'єрного зростання, скільки особистісного самоствердження. Китайські композитори-жінки Чен Хуейхуей, Тянь Лейлей та Ду Юнь увійшли до низки всесвітньо визнаних композиторів, зробили внесок у твір естрадних пісень та музики до кінофільмів. Так, Лі Ідін з'явилася творцем музики для близько 100 фільмів та телевізійних драм. Серед незліченних творів композитора в особливому ряду стоїть симфонічна поема «Романс про три королівства».

Лю Суоли присвятила своє життя просуванню традиційної китайської музики як частини світового музичного мистецтва. Її основні музичні твори — «Східний блюз», «Китайський колаж», «Заплутані», «Сніг у червні», саундтреки до фільмів, музично-танцювальних драм, мюзиклів, опер, симфоній та сучасної камерної музики. Твори Лю Суола різноманітні за стилем: у її творах вдало

поєднуються елементи джазу, блюзу та року. 1985 році Лю Суола випустила свій перший вокальний альбом — «Мої пісні, присвячені тобі» [9, 1393].

Ду Юнь народилась у Шанхаї в 1977 році. Як і багато інших китайських композиторів, що народилися в 1970-і роки, Ду Юнь навчалася за кордоном, вивчаючи композицію в США. У 2000-х роках американська щоденна газета «Washington Post» опублікувала список, до якого композитор увійшла як одна з 35 найкращих жінок-композиторів сучасності. Її талант безмежний. Ду Юнь складає оркестрову, оперну, камерну та електронну музику, а також музику для театру, кабаре, звукові та шумові інсталяції. Вона активно використовує візуальні ефекти, акустичні інструменти та реверберацію (процес поступового зменшення інтенсивності звуку при його багаторазовому відбитті), змішуючи всі ефекти одночасно [9, 1393].

Ду Юнь завжди залишається послідовною у виборі теми та техніки композиції для своїх творів. Твори Ду Юня демонструють високий ступінь інтеграції: композитор навмисно поєднує різні стилі та елементи, буквально «перемішуючи» їх, використовуючи прийом «розподіл однорідного» та «зближення різнорідного». Як приклад можна навести твір для басової флейти «Порожній часник» (An Empty Garlic). За допомогою вокальної партії, електронної музики, світлового музичного ряду та диференційованого тембру композитор збудувала ритмічний ряд за межами основної партії — солуючої флейти. Зокрема, електронна музика, що звучить у творі «Порожній часник» і соло флейти не мають чітко вираженого музичного зв'язку. Після кульмінації на сцені за задумом композитора запалювалися вогні у формі літери «X».

Загалом, Ду Юнь створила три опери, за допомогою яких автор привертає увагу суспільства до гострих соціальних тем. У першій опері «Золле», написаній на початку XXI століття, магічна реальність використовувалася для того, щоб показати тяжке становище емігрантів, які зіткнулися з новим і агресивним культурним середовищем, в якому їм не було місця [9, 1392].

Найвідоміша опера-притча Ду Юнь «Ангельська кістка» здобула Пулітцерівську премію у 2017 році, а сама Ду Юнь стає першою азіатською композитором-жінкою, яка удостоєна цієї честі. Створення опери «Ангельська кістка» композитор розпочала у 2010 році. Стимулом стала історія, прочитана композитором, що розповідає про торгівлю людьми у Сполучених Штатах. Згодом, Ду Юнь писала: «Раніше я думала, що торгівля людьми

далеко від мене. Проте людьми торгували зовсім поряд, у Нью-Джерсі. Цей факт шокував мене настільки, що я замислилась над написанням опери» [9, 1394].

Оркестр включає китайські інструменти поряд з включенням традиційних західних інструментів (скрипка, гітара і флейта). Опера складається з трьох актів, кожен із яких поділено безліч епізодів і відбиває стилістику різних епох. В опері звучать кілька мов, включаючи китайську, англійську та іспанську, що передає глядачеві атмосферу багатомовного Нью-Йорку.

Успіх опери-притчі «Ангельська кістка» був гарантований не лише цікавою подачею музичного матеріалу, а й смисловою глибиною — викриттям вад цивілізованого демократичного суспільства. Драматург свідомо спрощує характеристики головних героїв та відносини між ними. Дія відбувається у нічим не примітному американському замиському будинку. Звичайна американська сімейна пара, яка зазнає серйозних фінансових труднощів, перебуває на межі розлучення. Зустрівши у своєму саду двох ангелів, подружжя запрошують їх у своє житло, насильно утримують, забирають їх ангельські крила і примушують до духовного і сексуального рабства. З одного боку, композиторка свідомо примітизувала сюжетну лінію, що переключало увагу глядачів на основний посил опери, який був створений задля проблеми сучасного суспільства [2, 170].

Музична мова опери «Ангельська кістка» композитора Ду Юнь — коктейль з різних стилів, таких як середньовічна та електронна музика, стиль модерн, панк-рок та інді-рок, шумова музика, семпльовання (використання готових зразків невеликих оцифрованих фрагментів звуку), хор та самостійна вокальна лінія, танці, кабаре елементи. Все це дивовижним чином поєднувалося і викристалізовувалося за допомогою інтегрованої абстракції та магічного реалізму, в якому магічні елементи спліталися в одне ціле з реалістичною картиною світу. Такого роду стилістична мутація пронизує тканину опери від початку до кінця і дивовижним чином охоплювала всю історію західної музики [2, 163].

В опері «Ангельська кістка» використовується прийом «рваний монтаж» (jump cut), який часто застосовується у музичних кліпах та ТВ-рекламі. Цей ефект, вперше освоєний Жан-Люком Годаром, руйнує безперервність часу та простору і тим самим забезпечує цілісність дрібних деталей. Такий ефект, вкраплений в оперу, був покликаний обіграти тему «духовного воскресіння»

людства, чому передувало жертвопринесення ангелів.

Змішування стилів — по суті, не нове. Такий прийом можна зустріти в колажній музиці італійського композитора Лючано Беріо, або в ранніх полістильових творах А. Шнітке, який висловив, що утопія єдиного стилю, де фрагменти E (Ernst — серйозна музика) та U (Unterhaltung — розважальна музика) видаються не жартівливими вкрапленнями, а елементами різноманітної музичної реальності. Отже, стильовий коктейль реалізується лише на рівні музичної функції [10, 68].

Оперу відриває хор, музична тканина пронизана поліфонічними елементами, що імітують старовинну музику. Партитура побудована так, щоб голоси лінійно вишиковувалися від низького тембру до високого. Ритм чіткий, домінує інтервально чиста кварта. Ду Юнь часто використовує ефект раптовості, що руйнує глядацьке очікування напряму мелодії.

Фінальна сцена «Процесії» стає все більш хаотичною на тлі звучного хору, що допомагає створити ефект спектральної музичної перспективи. Чоловіча частина хору замовкає, звук стає прозорим, як світло, що пробилося крізь густий туман. Раптом світло тьмяніє, на цьому фоні знову вступає чоловіча партія, що створює психоделічний ефект за принципом хаос-порядок-хаос.

У другому акті опери композитор використовує широкі інтервальні стрибки, вводить акустичні інструменти, а також сольні партії гітари та скрипки [10, 181].

Образ чоловіка — плоский, що не генерує позитивних емоцій. Образ дружини — яскравий, тривимірний, викликає почуття неприйняття. Вона любить гроші, не виносить матеріальних обмежень і звинувачує у фінансових проблемах свого чоловіка. Її арія «Посмішка» у третьому акті розкриває її темперамент, її внутрішній світ. Структура арії двочастинна. Дизайн сцени був ретельно продуманий. Місіс Х. Е. сидить обличчям до зали, а художник розміщує дзеркало між нею та глядачами так, що зал бачить не тільки жінку, а й ангелів чоловічої та жіночої статі, що знаходяться у ванній. Дзеркало використовується як інструмент передачі всієї гами почуттів головних героїв, кожен із персонажів відчуває різні, часом прямо протилежні іншому емоції. Крок за кроком Ду Юнь викриває жадібність місіс Х.Е., кінематографічно змішуючи музичні стилі. За допомогою дзеркала глядач бачить обличчя місіс Х.Е., що трансформується. Наприкінці сцени місіс Х.Е. скидає перуку і оголює своє

довге спутане волосся. Шалена, внутрішньо порожня героїня постає перед очима здивованої публіки. Процес психологічного перетворення (від нічим не примітної до жінки-монстра), виписаний композитором ідеально. З погляду музичної форми, арія «Посмішка» побудована з метою викликати емоційне потрясіння у глядача (катарсис). Дзеркало, в яке має зазирнути і сучасне суспільство (а зазирнувши жахнутися), виступає в ролі символу порочності людської цивілізації [8, 189].

Останній акт опери розповідає про звалтування ангела-чоловіка та народження Святого Немовля, що призводить до розлучення пари. Образ місіс Х.Е. стає рушійною силою сюжету опери. В цілому психологізм і глибина опери, а також синтез різних стилів стає джерелом особливої музичної виразності опери «Ангельська кістка» і викликає позитивний відгук у публіки та критиків.

Для оперного твору зі складно збудованим сюжетом, об'ємними характеристиками героїв, мотиваційним взаємозв'язком та роз'єднаністю головних персонажів, а також гострою соціальною тематикою, складно побудувати єдину цільну лінію. Однак композитору це вдалося. Опера розгортається в захоплюючій та інтригуючій манері [3, 159]. Багато оперних творів не йдуть у жодне порівняння зі сміливим музичним почерком опери «Ангельська кістка». Яскраві герої, два контрастні типи музики, «чуттєва» і «прямолінійна», покращує сприйняття опери широкою аудиторією.

Наукова новизна лежить у сфері виявлення своєрідності китайського музичного авангарду ХХ століття, визначення зростання ролі жінок-композиторів у музичній культурі Китаю ХХ століття, а також рівні впливу західних композиційних технік на китайські традиційні стильові прийоми в їх творчості.

Висновки. Своєрідність китайського національного музичного авангарду у ХХ столітті полягала у синтезі китайської філософії, культури та західних композиційних технік, у глибокому переосмисленні архаїчної народної музики Китаю, у створенні електрифікованих версій традиційних китайських інструментів, таких як гуцзін та ерху. Паралельно в китайській музиці знайшли відображення неофольклоризм Б. Бартока та І. Стравінського, імпресіонізм К. Дебюссі. Можна сміливо сказати, що китайська музика за кілька останніх десятиліть у концентрованому вираженні пройшла історичний шлях західної музики ХХ століття, але ж Захід розглядав традиційну китайську музичну культуру з погляду "іншої" культури.

Протягом ХХ століття соціальний статус жінки у Китаю зазнав значних змін. Ще на початку століття жінок дискримінували та обмежували в їхніх правах, проте з моменту виникнення Республіки Китай у 1912 році розпочався процес модернізації та реформ, який торкнувся і становища жінок у музичній сфері.

Перше покоління китайських композиторів-жінок зберегло повагу до традиції та самобутності китайської культури. Композитори другої половини ХХ століття вже перебували під впливом західної музичної культури, інтегруючи в китайське музичне мистецтво західні композиційні техніки, ефектні новаторські прийоми. Однак, незалежно від новаторського стилю, основою музики китайських жінок-композиторів завжди становила традиційна китайська музична культура.

Міжкультурний обмін, глобалізація суспільства, взаємодія з музикантами з інших країн сприяли проникненню західної музичної моделі освіти в Китай, а також можливості навчання китайців у вищих музичних закладів США і Європи. Це призвело до створення нових жанрів та стилів, синтезу традиційних елементів із сучасними технологіями та звуковими ефектами. Проте повагу та культивування музичних традицій своєї країни залишалося у високому пріоритеті.

Література

1. Bennett, D., Hennekam, S., Macarthur, S., Hope, C., Goh, T. (2019). Hiding gender: How female composers manage gender identity. *Journal of Vocational Behavior*. U.S. : Academic Press. Vol. 113. P. 20-32.
2. Iezzi, Adriana. (2013). Contemporary Chinese Calligraphy Between Tradition and Innovation. *Journal of Literature and Art Studies*. Vol. 3, No. 3. P. 158-179.
3. 蔡际洲. [传统戏曲音乐与现代戏曲音乐的文化比较. 关于“程式化”与“非程式化”现象生成原因的探讨] [音乐研究. 音樂研究, 1994 年, 第 2 期, 第 57-63 頁。
4. 李岚清. 探索创建我国民族乐派的先驱和一代宗师黄自. *音乐艺术 : 上海音乐学院学报*. 本科學術寫作的國家期刊. 集市, 2005 年. 2005 年, 第 9 條, 第 37-41 頁。
5. 李岚清. 探索创建我国民族乐派的先驱和一代宗师黄自. *音乐艺术 : 上海音乐学院学报*. 國家音樂藝術雜誌, 2008 年, 第 2 期, 180 頁。
6. McClary, S. (2002). *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minnesota: The University of Minnesota Press. 215 p.

7. 石希. [文化大革命]. [中国共产党新闻. 美國大學 Katzen 藝術 : 新聞中心大廳圓形大廳, 2006 年. 24 頁。

8. Song Fangfang. The Gender Characteristic of Women Composers' Music in Revolution. *Journal of China Women's University*, 2015. No. 4 (02). 187-192 p

9. Wang Lei. Aesthetic Characteristics and Development of Chinese National Vocal Music. *International Conference on Innovations in Economic Management and Social Science*, 2017. Atlantis Press, 2017. P. 1390-1395.

10. 杨芳. 金铁霖及其民族声乐教学艺术. *北方音乐*. 北方音樂, 2018. 第 3 條, 215 頁。

References

1. Bennett, D., Hennekam, S., Macarthur, S., Hope, C. & Goh, T. (2019). Hiding gender: How female composers manage gender identity. *Journal of Vocational Behavior*. U.S. : Academic Press. Vol. 113. P. 20-32.
2. Iezzi, Adriana. (2013). Contemporary Chinese Calligraphy Between Tradition and Innovation. *Journal of Literature and Art Studies*, Vol. 3, No. 3. P. 158-179.
3. Jizhou, Cai. (1994). A Cultural Comparison of Traditional and Modern Opera Music. A Discussion of the Causes of 'Stylised' and 'Non-stylised' Phenomena. *Music Study*, No. 2. P. 57-63. [in Chinese]
4. Johnson, M. S. (2005). The Recognition of Female Composers. *A National Journal of undergraduate academic writing*. *Agora*, Article 9. P. 37-41.
5. Liu, Yuqing. (2008). Study of the creative work of the innovator and the great founder of the Chinese National Music School. *A National Journal of Music art*. No. 2. 180 p. [in Chinese]
6. McClary, S. (2002). *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minnesota: The University of Minnesota Press, 215 p.
7. Shi, Xi. (2006). The Cultural Revolution. *News of the Communist Party of China*. American University Katzen Arts: Press Center Lobby Rotunda, 24 p. [in Chinese]
8. Song, Fangfang. (2015). The Gender Characteristic of Women Composers' Music in Revolution. *Journal of China Women's University*, No. 4 (02). P.187-192.
9. Wang, Lei. (2017). Aesthetic Characteristics and Development of Chinese National Vocal Music. *International Conference on Innovations in Economic Management and Social Science*. Atlantis Press, P. 1390-1395.
10. Yang, Fang. (2018). Jin Tielin and his teaching on national singing technique. *Northern Music*, No. 3. 215 p. [in Chinese]

Стаття надійшла до редакції 12.04.2023
Отримано після доопрацювання 16.05.2023
Прийнято до друку 24.05.2023