

Сумський державний педагогічний університет імені А.С. Макаренка
Навчально–науковий інститут культури і мистецтв
Кафедра хореографії та музично–інструментального виконавства

Порошина Катерина Олександрівна

ЖІНОЧІ ПОСТАТІ У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ФОРТЕПІАННОМУ МИСТЕЦТВІ

Спеціальність: 025 Музичне мистецтво

Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеню магістра

Науковий керівник

О. Антоненко – О.А. Антоненко,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри хореографії та музично-
інструментального виконавства
« 07 » листопада 2020 року

Виконавець

К.О. Порошина
« 07 » листопада 2020 року

Суми 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. СВІТОСПРИЙНЯТТЯ ЖІНКИ ТА ЇЇ МІСЦЕ У	
СУСПІЛЬСТВІ	6
1.1. Призначення жінки в історії європейської філософської думки	6
ВИСНОВКИ ДО ПЕРШОГО РОЗДІЛУ	18
РОЗДІЛ 2. ЖІНКИ – АМАТОРИ ТА ПРОФЕСІОНАЛИ В	
МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ	19
2.1. Тьмяна зірка на тлі яскравого сонця на ім'я Фелікс	24
2.2. Невидимий дух повітря – прекрасна Камілла Плейель	27
2.3. Королева піаністів – Клара Шуман	32
2.4. Душа фортепіано – Сесіль Шамінад	41
ВИСНОВКИ ДО ДРУГОГО РОЗДІЛУ	48
РОЗДІЛ 3. ВЕЛИКІ ПІАНІСТКИ У ФОРТЕПІАННОМУ	
МИСТЕЦТВІ ХХ-ХХІ СТОЛІТТЯ	49
3.1. Жінки концертні віртуози у європейському фортепіанному	
виконавстві	49
3.2. Життя віддане мистецтву – Тереза Карреньо та Клара Хаскіль	50
3.3. Суперзірки сучасного фортепіанного виконавства –	
Алісія де Ларроча і Марта Аргеріх	56
3.4. Китайські сучасні виконавиці	60
ВИСНОВКИ ДО ТРЕТЬОГО РОЗДІЛУ	62
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	64
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	66
ДОДАТКИ	72

ВСТУП

Актуальність дослідження.

Жінка протягом довгих століть була берегинею домашнього вогнища, в той час як чоловік брав на себе відповідальність за все, що мало відношення до зовнішнього світу. Це, природно, давало йому право вважати жінку набагато нижче себе за статусом. Але в наш час технологічного прогресу, наукових відкриттів і фемінізму ситуація кардинально змінилась. Жінка в сучасному суспільстві має зовсім інший статус і покликання, у неї з'явилися інші цінності і потреби, які змушують переглянути погляди на жіночу роль у сьогоденному світі. Роль жінки в сучасному суспільстві вже не обмежується виконанням обов'язків по дому, доглядом за дітьми, їх вихованням і служінням законному чоловікові. Тепер така позиція вважається застарілою, і жінки, які все ще вибирають її, сприймаються як прихильниці консервативних переконань.

Діяльність жінок у музичному мистецтві є одним з маловивчених питань у музикознавстві. До недавнього часу історики не виявляли інтересу до даної теми, незаслужено обходячи увагою досягнення жінок які займались музичним мистецтвом, в той час як вони відігравали помітну роль в музичній культурі. Серед жінок, що займались музичним мистецтвом, є і композиторки і сольні артисти-виконавці. Дами, звернувшись до мистецтва композиції, освоювали різні музичні жанри, писали романси, інструментальні п'єси, оркестрові твори і навіть опери. Жіноча музика звучала як у домашніх концертах, так і на професійних концертних майданчиках, а видавці друкували опуси жінок-авторів. До того ж деякі з цих композиторів займалися культурно-просвітницькою діяльністю, деякі – зробили внесок у розвиток музикознавства. Велика чисельність жінок-виконавців займають важливе місце в історії музичного мистецтва та мають величезне визнання в усьому світі.

Саме тому, не можна залишити осторонь питання про місце жінки в сучасному суспільстві, про перспективи її широкого залучення в основні стратегії суспільного розвитку. Довгий час існувало помилкове уявлення про кількість жінок музикантів і їх участі в культурній практиці різних епох, не

було створено жодної спеціальної праці, присвяченій цій темі. Проте Джерелами інформації служили роботи американського науковця Аарона Коена «Інтернаціональна енциклопедія жінок-композиторів» та дослідження французького Беа Фрідланда, оглядовий екскурс у життя жінок-композиторів Сви Вайсвайлер, статті Генріха Адольфа Кёстліна, протестантського богослова, пастора та музикознавця, робота Джорджа Аптона «Жінка в музиці». В цих роботах представлені важливі відомості, що свідчать про вражаючі масштаби музично-творчої активності жінок. Але, в цій роботі, вперше буде представлена власна концепція огляду жіночої творчості, спираючись на дослідження іноземних джерел: Clare Chiang «Rediscovering chaminade's six études de concert, op. 35», Claudio Olivera «Teresa Carreno»: Pianist, Composer and Pedagogue. Her Life And Work From The Perspective Of Virtuoso Piano Playing At The End Of The 19th Century», Hun Ju Sohn «Six Major Women Pianists: Clara Schumann, Teresa Carrefo, Myra Hess, Clara Haskil, Alicia de Larrocha and Martha Argerich».

Мета роботи – зв'ясувати світосприйняття жінки-музиканта, як митця у європейському фортепіанному мистецтві.

Завдання:

1. Узагальнити відомості про призначення жінки у суспільстві в історії європейської філософської думки.
2. Висвітлити постаті жінок-музикантів та з'ясувати їх вплив на розвиток музичного мистецтва.
3. Проаналізувати виконавську та композиторську творчість видатних жінок-митців XVIII-XX століть.
4. Визначити важливість вивчення творів жінок-композиторів для розвитку виконавської майстерності концертних виконавців.

Об'єкт дослідження – європейське фортепіанне мистецтво.

Предмет дослідження – жінки-піаністки та композитори у європейському фортепіанному мистецтві.

Методи дослідження: Аналітичний, історичний, описовий, музикознавчий, комплексний, аналіз, слухання.

Джерелознавчою базою роботи слугували матеріали з іноземних ресурсів, статей, енциклопедичних видань, аудіо-відеозаписи виступів піаністів.

Наукова новизна одержаних результатів дослідження полягає у відкритті творчості жінок-композиторів та їх виконавській діяльності у фортепіанному мистецтві.

Практичне значення отриманих результатів полягає у можливості використання матеріалів магістерської для подальшого музикознавчого дослідження творчості жінок-композиторів та концертних виконавиць у європейському фортепіанному мистецтві. Дослідження заслуговує на увагу виконавців в їх концертній діяльності.

Теоретичне значення роботи полягає у можливості використання їх у подальшому розгляді даної проблематики та у виконавському мистецтві. Матеріали роботи допоможуть фахівцям у підготовці лекційних курсів з історії мистецтв, зокрема історії музики, історії фортепіанного мистецтва та

Апробація матеріалів дослідження.

Матеріали дослідження були апробовані під час виступу в Студентській науково-практичній конференції (м. Суми, 2020 рік, дистанційно).

Публікації:

Порошина К. Жінки-композитори у європейській музичній культурі // Мистецькі пошуки. Вип. 12. Суми. 2020 р. С. 290 – 296.;

Порошина К. Жінки-піаністки у професійному виконавстві ХХ–ХХІ ст. // Дні науки – 2020. Суми. 2020 р. С. 143 – 145.

Структура роботи.

Дана робота складається із вступу, трьох розділів, дев'яти підрозділів, висновків до першого, другого та третього розділів, висновків, списку використаних джерел 71 позицій, додатків 37 одиниць. Основний зміст роботи викладено на 65 сторінках. Загальний об'єм роботи – 108 сторінок.

РОЗДІЛ 1. СВІТОСПРИЙНЯТТЯ ЖІНКИ ТА ЇЇ МІСЦЕ У СУСПІЛЬСТВІ

1.1. Призначення жінки в історії європейської філософської думки

Питання про місце жінки у сучасному суспільстві, про перспективи її широкого залучення в основні стратегії суспільного розвитку, не може залишатися осторонь. До початку XX століття, у суспільстві існувала позиція, що жінка створена тільки для кухні, дому та дітей. Але ця думка й досі глибоко пронизує свідомість багатьох людей. Ще і в наш час частина людей вважають жінку тільки господинею у домі, а не особистістю, як може вирішувати суспільні справи.

Така позиція дійшла до нас із стародавніх часів. Успадкована від устоїв життя ранніх цивілізацій та культур. Ці погляди втілюються в норми, які стають моделями для наслідування. На підставі цього нав'язуються певні правила поведінки для чоловіків та жінок, яких вони повинні дотримуватися.

Визначення ролі жінки та чоловіка у суспільному житті розпочинається на світанку існування людства. Повернемося до витоків цивілізації, коли перші чоловіки та жінки опановували таємничу для них землю. У різні періоди первісної історії провідну роль відігравали то жінки, то чоловіки. Жінка гармонічно жила з чоловіком, тому, що у них були спільні цінності та творчі цілі. Основою людського суспільства тих часів була взаємодія між жінками та чоловіками, чіткий розподіл прав та обов'язків.

Матріархат (влада жінки) – перший період первісної історії після доби первісного стада. Жінки відігравали визначну роль у піклуванні про нащадків і веденні домашнього господарства. Вони займалися землеробством та збиральництвом, що було більш стабільним джерелом існування, ніж полювання. А також шанування материнства призвели до того, що жінки були більш шанованими членами громади. Це знайшло своє відображення у первісній міфології – першим зображенням божества, яке створила людина, були фігурки богині-матері, які відносяться до періоду IX-VII тисячоліття до н.р. [37].

Зростання ролі жінки у доісторичному суспільстві було, безсумнівно, пов'язано з розквітом культу Богині-Матері. Чоловік був оповитий у Жінку, яка виступала і поза, і всередині нього, яка служила йому та надихала його. Чоловік не був протилежністю і не був підкореним Жінці. Він перебував як риба у воді, зберігаючи свою сконцентрованість у всюдисущій стихії Жінки-Думки, Жінки-Мудроті, Саме тому втрата матріархату була катастрофою для миру традиції.

Перший і другий поділи праці, удосконалення засобів виробництва спричинилися змінами всередині первісного суспільства. Період матріархату змінює епоха патріархату. Жінці залишається роль берегині роду, а чоловік стає головним годувальником. Ситуація зміни соціального статусу жінки при переході матріархату до патріархату відображається в міфології, де жіночі божества поступово тісняться та повністю витісняються чоловічими божествами. Історик І. Бахофен довів у своїй роботі «Материнское право», що патріархальній цивілізації, заснованій на верховенстві чоловіка, передувала цивілізація Жінок. У якийсь момент чоловік зміг здійснити революцію проти «Материнського права», і з тих пір соціальна психологія самих різних народів та цивілізацій ґрунтується на пануванні чоловіків. Жінці відведена соціально допоміжна роль, вона витіснена з публічної сфери і прив'язана до простору дому, сім'ї, домогосподарства.

Багато міфів були піддані науковому аналізу, головним чином з психоаналітичних позицій. Відображення міфологічного гротескного відношення до жінки міститься у різноманітних висловлюваннях, метафорах. Наприклад, дві італійські метафори доби раннього Середньовіччя: «Вигляд жінки – диявольське дзеркало», «Жіноче серце гарне тільки зовні, всередині воно зіпсоване, як гниле яблуко». У реальному житті жінка у добу Середньовіччя цілком залежала від чоловіка, була змушена повністю підкорюватись його примхам та вимогам.

З кінця 50-х років XX ст. міфологічному сприйняттю жінки та жіночності наносяться чуттєві удари. Велику роль в цьому відіграють жіночий рух, дослідження психологів, соціологів, психіатрів, багато чисельна, у тому числі і

художня література. Особливого значення набувають дослідження, вжиті жінками. Вони засновані на самоспостереженнях і неформальному контакті з іншими жінками.

У Середні віки в Україні вирішальну роль у розв'язанні всіх питань займали чоловіки. Але разом з тим, високе суспільне становище посідали жінки-матері, вдови та жінки знатного походження. Як і у середньовічній Європі, так і в Україні лідером мав бути чоловік; жінка зобов'язана була бути вірною і слухняною.

У реальному житті, у колі сім'ї українська жінка посідала досить високе становище. Також серед українських жінок були і просвітительки, благодійниці, які давали гроші на освіту і культуру; жінки з багатих магнатських родин, а також козацької військової старшини інколи втручалися у військові та політичні справи. Деякі з них вирішували свої проблеми навіть збройними сутичками, особисто очолюючи військові загони. У часи Запорізької Січі, дружини заможних козаків, полкової старшини, у разі тривалих військових походів своїх чоловіків повністю брали на себе управління господарством.

В історії європейської філософської думки, саме у XVII столітті народилася методологія процесу пізнання, в якій пріоритет віддавався остаточному відділенню умоглядного від чуттєвого. Тоді ж, стверджують феміністські критики, зокрема, Ж. Ллойд, сформувалося уявлення про неповноцінність жінок, нібито не здатних навчитися раціональному мисленню, очищати свій ratio від емоцій і марень. Виключення з сфери розуму, констатує автор, привело і до виключення жінок з сфери влади [52].

Дуалістична гіпотеза Рене Декарта про радикальний розподіл сфер матерії і духа дала можливість виокремити категорію статі з області чистого мислення і віднести її до області фізичного існування і соціальної ролі жінки. Його теорія пізнання, хоча і не орієнтована на фемінізм сама по собі, слугувала, однак, імпульсом для руху за емансипацію жінок [66].

У XVIII столітті дискурс статі яскраво виражено в міркуваннях женецького франко-швейцарського філософа-просвітника, письменника та композитор Ж-Ж.Руссо, що у чоловіків і жінок різні чесноти: жінці слід бути сором'язливою, хитрою, кокетливою, чоловікові – відвертим, прямим, добродішним. Чоловік повинен спиратися тільки на власні думки, жінка зобов'язана враховувати думки інших людей, чоловік не повинен брехати, а жінка зобов'язана прикидатися. У своїх філософських трактатах і особливо у двох романах, Руссо розвиває модель родинності, яка ґрунтується на відокремленні суспільної і приватної сфер. Ця модель залежала від «природної» жінки, – ідеальної жінки, яка ототожнювала добродішність, моральну перевагу і материнські почуття [27. С. 56].

Обґрунтований *новий концепт жіночості*, викладений у 5-ій книзі «Емілія» Руссо. По-перше, твердження про «природу» жінки, на основі якого робиться висновок про її підпорядкованість; по-друге – вчення про виховання, практичні рекомендації якого показують, як можна виховати в жінці бажані властивості; по-третє – образ ідеальної жінки, слайво якої освітлює щастя домашнього життя.

Основа диференціації статей за Руссо полягає у виконанні «загальної мети природи» – продовженні роду. Слабка, пасивна й неспівна за своєю конституцією жінка, в пошуках засобів існування себе та своїх дітей є повністю відданою чоловічій волі, його ставленню до неї. Її життя, щастя й добробут залежать від того, чи вдасться їй сподобатись чоловікові та вгадати його бажання.

Погляди Дж. Локка щодо жінок без сумніву можна вважати прогресивними для свого часу. Про це свідчить його *філософія освіти*, базовою тезою якої є рівна можливість для чоловіків і жінок навчатися, використовуючи свій розум. За Локком, розум обох, і чоловіків, і жінок, є чистою дошкою, на якій пише свої знаки досвід. Жінки мають інтелектуальний потенціал, який можна розвинути до вищого рівня.

. Отже, в добу Просвітництва спостерігається докорінна зміна концепту жінки, яка була частиною тієї загальної трансформації уявлень, що характеризували настання історично Нового часу. Це епоха *виникнення*

сучасного індивідуалізму, глибокої зміни уявлень, пов'язаних зі способом життя, роботою й ідентичністю чоловіків, появи нового типу сім'ї.

Уперше в інтелектуальній історії людства у філософії Просвіти розглядаються питання про можливість розвитку *жіночих інтелектуальних здібностей* і про *жіночу освіту*.

На думку теоретиків, у XVIII – XIX ст. відбувається поляризація характерів статей. Природа жінки – використовуючи вислів Вірджинії Вульф, – повністю змінилась після 1750 р. Жінка стала істотою, котра повністю визначається ознаками, що діаметрально протилежні чоловічим. «Слабка стать» перетворилася у «протилежну стать» [67]. Притому, можна зауважити деяке пом'якшення образу жінки, що змушує згадати жіночі образи античності.

Багато хто з філософів Нового часу згодні в тому, що одна з головних якостей жіночої натури – слабкість і пасивність. Так вважали, наприклад, Монтеск'є і Спиноза. І.

Якщо для середньовічної філософії сутність жінки визначалась знаковими репрезентаціями «тіла», плоті, як уособлення гріха, то в епоху модерну, зі зміною мови та способів філософської аргументації (що все ж лишалися есенціалістськими) сутність жінки визначається через природне буття.

До початку XIX сторіччя чоловіки й жінки при порівнянні визначались по відношню одне до одного як «той, хто сильніший» і «той, хто слабкіший» і їх взаємовідносини «залежали від тонкої рівноваги багаточисленних обов'язків і взаємних зусиль» [27. С. 55].

Зміни щодо забезпечення прав жінок, почали відбуватися після Французької революції 1789 року. В цьому ж році Олімпія де Гуж виголосила ідею рівності у «Декларації прав жінки та громадянки». Величезним досягненням Французької революції став Декрет 1792 року про дієздатність жінок.

Тема світосприйняття жінки вперше стала активно обговорюватись в російській філософській думці з середини XIX ст. В російській філософії існував своєрідний підхід сприйняття та оцінювання диференціації чоловічого

та жіночого. По-перше, в російській філософії та теології диференціація чоловічого та жіночого розглядається як метафізичний або духовно-релігійний принцип, західна філософія розглядає таку диференціацію скоріше як онтологічний або гносеологічний принцип. По-друге, в російській філософії часом розставляються інші культурно-символічні акценти: те, що в європейській філософській традиції асоціюється з чоловіком (божественне, духовне, істинне), в Росії і російській культурі асоціюється – через категорію любові – з жіночим.

Ні в одній із теорій російської філософії, жінка ніколи не оцінюється як самостійна, рівна чоловікові, а завжди тільки як щось додаткове. Ступінь жіночої «додатковості» може бути дуже високим, але ніколи не буває вище або рівним чоловічому. Такий інтелектуальний підхід відображає і продукує глибинну патріархальність російського менталітету. Світ у ньому фатально розділений на протилежності: добро і зло, свої та чужі, чоловіки та жінки. Але з однієї сторони, для жінки допустимо мати високий рівень освіти, професійної підготовки і навіть робити кар'єру. З іншого боку, будь-яка жінка завжди повинна пам'ятати та демонструвати оточуючим прийняття традиційної моделі фемінності, включаючи жіночність, прихильність до сім'ї, слабкість і головне – усвідомлення вторинності свого буття у порівнянні з чоловіками.

Критика панівних поглядів на природу жінки та її місце в суспільстві в межах німецького романтизму (Фрідріх і Август Шлегелі, Тік, Новаліс, Шлеєрмаєр, Шеллінг) значною мірою зумовлювалось безпосередньою участю жінок у літературних і філософських проектах. Жінки в своєму житті й дружбі, салонах і контактах, а в деяких випадках – у своїх листах, публікаціях і перекладах були не лише попередниками ранньої жіночої емансипації, але представляли нову модель гендерних відносин, яку надихали ідеї рівності, вільного кохання та взаємності.

Як свідчить аналіз філософсько-естетичних поглядів представників раннього німецького романтизму, романтичному генієві належить активна роль в процесі творчості, тоді як «висока» жіноча функція, зрештою, зводиться або до

ролі пасивного джерела натхнення для романтичного генія, або до пасивної ролі об'єкту його натхнення.

Сприймаючи жінок в якості символічних фігур, що втілюють справжню природу філософії, поезії і мистецтва, романтики не сприймали жінок серйозно як авторів. У результаті жінки, що входили в літературно-філософські кухлі романтиків, виступали в основному в ролі читців, перекладачок або слухачок, не залишивши значних літературних творів.

Однак, велике значення має те, що романтики повстали проти одної з провідних ідей свого часу – ототожнення жіночості, природи та домогосподарства, вважаючи її несумісною з ідеєю Просвітництва – всебічного розвитку всіх потенцій кожного індивіда. На думку романтиків, самозречення, необмежене присвячення дружини іншим – те, що вихваляли багато письменників як найвидатнішу жіночу чесноту, насправді є сором'язливим запереченням незалежності, симптомом «абсолютного браку характеру» у жінок. Фіксація на природній ролі та жорсткій статевій поляризації суперечила індивідуальному розвитку людини. Те, що нам здається обумовленим природою, насправді є здатністю людей до свободи – свободи виходити за обмежені рамки чоловічих чи жіночих цінностей задля спільної ідеї людства.

Отже, романтичний ідеал незалежної жінки виходить за межі просвітницьких ідей рівних прав і громадянства. Романтики досліджували ситуацію, коли жінки могли виражати й розвивати свої особливі жіночі риси, які звільнюють чоловіків від пут умовних гендерних ролей.

У письменників і філософів того часу спостерігаємо спробу побачити диференціацію статей скрізь спектр жіночих якостей. Своєрідними рисами жіночої натури все більш вважаються ніжність, сентиментальність, чуттєвість, легковажність, пасивність і залежність. При цьому, на наш погляд, спостерігається подальша абсолютизація антропологічних характеристик жінки.

Англійський філософ і економіст Джон Стюарт Мілл (1806-1873), творчість якого відбиває поширення ліберальних ідей рівноправ'я статі в XIX ст., першим висунув концепцію «повної рівності статей». Мілл вважав, що панування

чоловіка над жінкою не є природним. Він писав: «Не слід також прив'язуватись до фрази, що природа обох статей призначивши їх для існуючих відправлень і становища, сама відвела ним найбільш зручні для цього ролі. Те, що ми називаємо жіночою натурою, є явищем великою мірою штучним, результатом насильницького утиску певних сторін і штучного збудження деяких інших» [57]. Ці міркування показують, – на думку філософа, - з яким великим ефектом участь жінок у формуванні суспільних поглядів переміниться на краще, коли вони отримуватимуть всебічну освіту і матимуть практичний доступ до справ, на які може вплинути їхня думка [58]. В ідеях Мілля висловлена ідея, що у жінок можуть бути свої інтереси, окремі від інтересів чоловіка або сім'ї.

До XX століття майже у всіх країнах світу у законах було закріплено підпорядкування жінок чоловікам. У перші десятиріччя XX століття, під впливом масових жіночих рухів законодавство починає приділяти увагу захисту прав жінок. У часи Першої світової війни (1914 – 1918) відбулися зміни у стереотипах, щодо поділу виробничої діяльності на чоловічу та жіночу сфери. У більшості країн відбуваються зміни у законодавстві і жінкам надаються виборчі права, яких вони не мали раніше. У міжнародних угодах почали з'являтися приписи, які захищали права жінок. У 60-80 роках XX століття рівність жінки з чоловіком базувалась на концепції «поліпшення становища жінок». До кінця 90-х років XX століття, країни, що являються членами ООН, стали активними учасниками подій на захист прав жінок. Та ліквідації дискримінації щодо них. Визнано, що рівність жінок і чоловіків є фундаментальною цінністю третього тисячоліття. Це сприймається нарівні із свободою, справедливістю, толерантністю.

Постмодерністи вважають рівною мірою неможливим і некорисним намагатись встановлювати будь-який ієрархічний порядок або будь-які системи пріоритетів в житті. У кінці XX століття, критично переосмислюється незмінна сутність статевої природи людини.

Під жінкою розуміється не істота жіночої статі, а особливе жіноче начало, містичне в своїй невловимості від будь-якого визначення і будь-яких

ідеологій. Цілком можливо, що при такому абстрактно-теоретичному і сильно містифікованому розумінні природи жіночого начала реальна протилежність статей деконструктивістськи витискається [47].

Суспільство недооцінює роботу жінок. В суспільстві, де верховенство займають чоловіки і де панують чоловічі установки і чоловіча система цінностей, жінка повинна докласти особливих зусиль, щоб бути «видимою» і отримати визнання. У нашому суспільстві проводилась та проводиться політика витіснення жінки на низькооплачувані та другорядні посади, що не потребують високого професійного рівня. Жінки, що мають доступ до отримання освіти та підвищення кваліфікації, не мали можливості реалізувати свій потенціал. Така політика дала поштовх для поділу сфери зайнятості на «чоловічі» та «жіночі» професії, а також сформувала чітку структуру посадової ієрархії, у якій жінкам відводилась другорядна роль. Жінки, які прагнуть до самореалізації, проявляючи свої здібності та талант, часто опиняються у конфліктній ситуації з існуючими у суспільній свідомості традиційними уявленнями про справжнє призначення жінки. Переживаючи свій власний внутрішній конфлікт.

Поява поняття «асертивна жінка» [51] відображає великі зміни, які виникли у суспільстві, – жінки усіх вікових груп, різного рівня життя, політичних поглядів та професій почали усвідомлювати себе психологічно і соціально незалежними, здатними постояти за себе, при цьому не відчуваючи ніякої провини, необхідності вибачатися перед будь-ким за вираження своєї власної свободи. Асертивність виражається у відсутності комплексів, у вмінні настояти на своєму, захистити свої права, у повазі до своїх бажань та потреб в такій же мірі, як бажань та потреб інших людей.

Таким чином, асертивна поведінка передбачає рівність у міжособистісних відносинах, у відносинах між чоловіком та жінкою, прояснення постаті цих відносин, безпосередньо пов'язана з відсутністю упереджень, страху, виражається у здібності захищати свої інтереси та права, поважаючи при цьому інтереси та права інших людей.

Суспільство зазвичай не стимулює розвиток асертивної поведінки жінок. В той самий час підтримуючи чоловіків, що ведуть себе асертивно, їх поведінка викликає схвалення. Деякі старі правила, міфи та стереотипи поведінки продовжують надавати вплив на світосприйняття. Існує безліч забобонів відносно жінок, які часто погіршують результати їх діяльності.

У давні часи освіта була привілеєм для чоловіків. У Стародавньому Єгипті, статус жінки був досить високим, але навчання у школах було виключно привілеєм для хлопчиків. У Стародавній Спарті існували школи і для хлопчиків, і для дівчат, а у Стародавній Греції школи були тільки для хлопчиків, дівчатка зі знатних родин здобували освіту вдома.

Перші університети з'явилися у Європі у XIII ст., однак протягом шести століть жінкам був закритий доступ до них. Хоча в історії є виключення з цього правила: в Італії XIII ст. відомі приклади, коли деякі вибрані жінки проходили курс навчання і навіть викладали в університетах. Але, лише в середині XIX ст. під потужним тиском феміністського та ліберального руху університети, нарешті, почнуть офіційно приймати жінок на рівних умовах з чоловіками. У XIX столітті, жінки, які здобували вищу освіту та приймали активну участь у суспільному житті, були винятком із правила, оскільки до навчальних закладів приймали тільки чоловіків.

У Цюрихський університет жінок стали зараховувати з 1863 р., але цим привілеєм спочатку користувались лише іноземки. Цього ж року свої двері відчинили французькі університети. Шведські університети допустили в свої стіни жінок у 1870 р., англійські – в 1873, фінські, датські і голландські – в 1875р., італійські і бельгійські – в 1880, норвезькі – в 1882, грецькі – 1890 р. Коледж Обеллін у Сполучених Штатах став приймати жінок у 1833р.; до 1920-го року жінки захопили собі право працювати за докторськими програмами, що відчинило їм двері у «велику науку» [55].

Не залишалася осторонь загальноєвропейських процесів і Україна. З 1860 року у Київському та Харківському університетах можна було побачити жінок-студенток. У 1878 році було створено Вищі жіночі курси в Києві. В Україні у

XIX столітті, незважаючи на обмежену присутність дівчат у вищих начальних закладах, їх навчання не було дивиною. Більшість заможних сімей наймали для своїх доньок педагогів. Це було модним та сучасним викликом часу.

Професорсько-викладацький склад університетів довгий час був представлений виключно чоловіками. Лише у 1955 році за рішенням конференції ректорів західнонімецьких університетів жінки нарешті отримали офіційне право займати посади завідуючих кафедрами, професорів [19].

Прошло багато часу, і знадобилось більше зусиль, перш ніж жінки-вчені отримали можливість брати участь у роботі національних академій. Не дивлячись на те, що у створенні цих наукових організацій приймали участь жінки. Тим не менш, жінки вільного доступу в академії не мали. Протягом останніх десятиліть жінки демонструють більш стійку і послідовну тенденцію до росту в отриманні університетських ступенів, ніж чоловіки. Порівняння з даними за 1954 р. показує, що за цей час жінки здійснили величезний крок вперед. У 1996 р. на долю жінок прийшлося вже більше половини загального числа ступенів бакалавра, що присуджуються в країні: 60% ступенів у соціальних і поведінкових науках, 47 – в природничих науках, 46 – в математиці, 28 – у комп'ютерних науках і 18 – в інжинірингу [7]. .

Потяг жінок до активної ролі в суспільному житті справляв позитивний вплив. Це спричинило зміни у поглядах на здобуття права на освіту жінками. Наша країна, на той час, не виключала повністю жінку з суспільного життя. У сім'ях, де дівчата здобули якісне домашнє виховання і освіту, зріло свідоме прагнення дати своїм донькам офіційну світську освіту, захистити їхні права на власність і спадок, дати можливість реалізуватися у суспільній сфері.

Існування жіночих шкіл було украй обмеженим, і тому весь жіночий загаль не мав змоги потрапити до них. Це призводило до суттєвого розриву у рівнях освіти хлопців і дівчат.

Але завдяки значним соціальним змінам, досягнення жінок в науці нарешті стали отримувати визнання. Тому жінкам стало легше будувати наукову кар'єру.

В усьому світі жінки надають перевагу гуманітарним дисциплінам і соціальним наукам, а набагато менше – математиці і природничим наукам.

Таким чином, жінки в останні десятиліття досягли істотних успіхів як в освіті, так і у можливостях зайнятості. Тим не менш, як і раніше малодоступними для них залишаються керівні та відповідальні наукові посади, їм складніше, ніж їх колегам-чоловікам, дається наукова та педагогічна кар'єра, та складніше отримати визнання.

Протягом століть формувалися наслідки особливостей положення жінок у суспільстві. Один з наслідків заключається в тім, що жінки вимушені задовольнятися менш «вигідними» формами участі у будь-якій діяльності, передбачаючи наперед більш низьку ефективність. Жінки найчастіше виконують нетворчі, майже технічні види робіт, необхідні для розвитку будь-якої наукової дисципліни. Але це не дає їм ні визнання, ні справжньої насолоди. Саме реальне положення представниць жіночої статі слугує причиною малого успіху.

Серед жінок більше викладачів, ніж вчених-винахідників. Їх не багато в більш перспективних і престижних наукових напрямках, ніж в тих, що швидко розвиваються і революційних [26]. Серед факторів, що ускладнюють професійне просування жінок, в першу чергу це те, що вони вимушені поєднувати роботу із материнством і виховуванням дітей.

На сьогодні жінки в усіх розвинутих країнах мають рівний із чоловіками доступ до освіти. По усьому світу йде потужний процес залучення жінок у різноманітні сфери діяльності за межами сім'ї. З кожним роком зростає число жінок, залучених до різноманітних видів професійної діяльності. Багато провідних футурологів сучасності говорять про можливість і необхідність підвищення ролі жінок у всіх сферах суспільного життя для самозбереження людства. Міжнародна громадська думка вважає, що реальної рівності можливостей становлення жінки як особистості з чоловіком немає. Особливо це вірно по відношенню до діяльності жінки і чоловіка поза сім'єю. Тому і необхідно створення для жінок додаткових можливостей в здійсненні процесів

життєдіяльності. Необхідно не на словах, а на ділі виділити жінку як самостійний об'єкт соціального впливу з метою, по-перше, допомогти їй інтегруватися в систему суспільних відносин і, по-друге, захистити тих хто не зміг реалізувати себе і знаходиться на межі фізичного і морального виживання.

ВИСНОВКИ ДО ПЕРШОГО РОЗДІЛУ

Отже, слід позбавитися стереотипу, за яким жінка, маючи освіту, високі професійні здібності та навички, вбачається перш за все лише як дружина, мати та господиня, а вже потім як професійна працівниця, яка має однакові з чоловіком можливості. Це має розглядатися для суспільства однаково вагомим, а тому залишати жінці право свідомого вибору. Необхідно кардинально змінити соціальний підхід до ролі жінок, позбутися старих стереотипів ієрархічності, дискримінації, асиметрії. Це виявляється багато в чому показником суспільного культурного розвитку, участі у сучасній цивілізації. Необхідно, щоб жінки стали рівноправними членами суспільства, на що вони заслужили роками наполегливих занять та досліджень.

РОЗДІЛ 2. ЖІНКИ – АМАТОРИ ТА ПРОФЕСІОНАЛИ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Як у багатьох інших творчих професіях, композиція традиційно вважається привілеєм «сильної половини людства». Сформований стереотип, що жінці не вистачає інтелектуальних і емоційних здібностей для навчання визначав, що їй необов'язково і навіть небезпечно їх отримувати. Роль жінки-композитора була протиставлена ролі матері, домогосподарки та дружини. Поєднувати їх було неможливо.

Однак, обдаровані музиканти-жінки, в усі часи не були згодні з таким станом справ. На композиторському терені вони сміливо відстоювали своє право на творчість і часто досягали великих успіхів.

Через відсутність біографічних фактів і конкретних документованих прикладів у сучасному світі склалося помилкове уявлення про масштаби жіночої композиторської творчості.

У новітньому зарубіжному музикознавстві дослідження жіночої творчості неодноразово підіймалось у науковому колі. Джерелами інформації служили роботи американського науковця Аарона Коена «Інтернаціональна енциклопедія жінок-композиторів» та дослідження французького Беа Фрідланда, оглядовий екскурс у життя жінок-композиторів Єви Вайсвайлер, статті Генріха Адольфа Кёстліна, протестантського богослова, пастора та музикознавця, робота Джорджа Аптона «Жінка в музиці». Проте про професійну діяльність жінок-композиторів на сьогодні відомо не багато. Тому реконструкція картини жіночої композиторської творчості на підставі збереження нотних збірок та облікових записів видавців музики, стають актуальним напрямком дослідження. Переважна кількість жінок займалися музикою як любителі. Багато в чому, через свої музичні заняття вони визначили місце музикування в подальшому житті вищого світу, а саме як спосіб «галантного» виховання та благопристойного проведення часу.

Оскільки дочкам з аристократичних родин не було властивим професійно займатись композицією, основну масу жінок-композиторів

становили вихідці з музично-літературних кіл. Твори жінок широко використовувались у музичній практиці того часу. Знайдено відомості про музичні публікування XVIII століття. Наприклад, у 1736 році надрукували партитуру балету французьки Дюваль «Генії, або Характери любові». У 1782 році було опубліковано зібрання із 17 пісень і двох фортепіанних сонат Джуліани Рейхардт (1752-1783).

Близько півтори сотні жінок-композиторів відомо в історії XVIII століття. Безумовне їх лідерство займали Франція (близько 45 імен) та Англія (близько 44 персоналій). В Італії на той час писали музику приблизно 27 так званих авторок, у Німеччині та Австрії відповідно 24 і 10. Зустрічались поодинокі постаті композиторів жіночої статі у Польщі, Нідерландах, Іспанії, Швейцарії, Данії, Богемії, Бельгії, а також Мексики і Португалії.

Художнє життя Франції, акумульоване в Парижі, переміщається в численні салони, які задають тон культурного життя країни й усієї Європи. Ф. Куперен виступає у жанрі клавесинової мініатюри, у межах якої він зміг розгорнути панораму життя Франції кінця XVII – початку XVIII століття та закласти фундамент салонного музикування. Клавесин як особливий інструмент був створений, за переконанням Ф. Куперена, для жінок. Цей інструмент дозволяв виявити вишуканість і витонченість жіночої природи. У ті часи великою популярністю користувалися клавесиністки. Наприклад, дочка Куперена, Маргарита-Антуанетта, стала першою придворною клавесиністкою і була запрошена Людовиком XIV викладати гру на цьому інструменті королівським дочкам. Саме клавесиністки були популяризаторами творів багатьох французьких композиторів того часу. Виконання на клавесині відповідає новій музичній естетиці, що виражається в ясності, доступності, вишуканості й приємності. Все це вносить у салонну атмосферу елемент особливої вишуканості, примхливості й «легкості».

Французька Елен де Монжері (1764-1836) – віртуозна піаністка, композитор і педагог XVIII століття. Заслуги цієї жінки-музиканта були великими, вона була дуже помітною фігурою в музичному житті Франції. У

якості одного з найбільш шанованих майстрів, Елен де Монжері була прийнята на роботу в Національний музичний інститут. Вона створила методичну роботу «Загальний фортепіанний метод» для своїх учнів. Ця робота була відзначена премією Фетиш на рівні з такими композиторами, як М. Клементі, Ян Дюссек і Й. Крамер.

Марія Терезія фон Параді (1759-1824) є однією з найбільш значних фігур серед композиторів-піаністок другої половини XVIII століття в Австрії. У віці трьох років вона втратила зір. Це стало головною трагедією в її житті, але ніяким чином не відбилося на її діяльності та не стало перешкодою для музичних занять, написання музики і для концертного, педагогічного, громадського життя.

Параді змогла займатися з кращими музикантами завдяки заступництву імператриці Марії Терезії. Вона вчилася грі на фортепіано у Леопольда Козелуха, теорії – у Карла Фрейберта, співу – у Вінсента Риджина, співу і композиції – у Антоніо Сальєрі, а пізніше, композиції – у Георга Фоглера. В знак захоплення, найвидатніші композитори того часу – Й. Гайдн, А.Сальєрі, В.А. Моцарт¹ присвячували Параді свої твори. Сама Параді – авторка як камерної музики (наприклад, можна назвати вокальний цикл «Дванадцять пісень, покладених на музику під час її подорожі»), так і творів у великих формах. В період з 1786 по 1797 роки було написано два фортепіанні концерти, три кантати, мінімум три опери і музику на баладу Готтфрида Бюргера «Ленора». На жаль, багато з її творчої спадщини втрачено.

Відомою ученицею, музичною партнеркою та навіть співавторкою Моцарта була Жозефа Барбара фон Ауернхаммер (Ауренхаммер) (1758-1820)². Вона опублікувала велику кількість фортепіанної музики, зокрема, 10 зошитів з клавірними варіаціями.

Соціально схвалена роль жінки-композитора того часу, відповідала саме складанню інструментальної музики в малих формах та пісень для домашнього

¹ Моцарт присвятив концерт для фортепіано з оркестром № 18 Сі-бемоль мажор.

² Відома її роль в написанні двох творів Моцарта - сонати для двох фортепіано (K442), та концерту для двох фортепіано (K365).

музикування. Авторські концерти композиторок, які влаштовувались вдома, проходили вкрай рідко, і авторкам доводилося самим виступати в ролі організаторів.

Луїз Фарранк (1804–1875) сама влаштовувала щорічні денні та вечірні концерти, в програму яких були включені її твори. У своїх концертах Фарранк виступала в ролі піаніста та диригента камерної музики. Завдяки цим зусиллям творчість композиторки стала відомою і отримала визнання. Вона отримувала захоплені відгуки від Ф.Шопена, Г.Берліоза і Ф.Ліста. При житті Луїза Фарранк опублікувала з півсотні творів, в основному інструментальних³.

В світі європейської музики 1830-1840-х років Жанна-Луїза Дюмон прославилася як піаністка. Її виконавська репутація була настільки висока, що в 1842-м Фарранк призначили професором фортепіано Паризької консерваторії. Наступні тридцять років вона займала цей пост і, всупереч педагогічній завантаженості, не змогла проявити себе як композитор.

Творче самовираження для неї було природним, адже вона виросла серед кращих людей паризького мистецтва. Фарранк походила з відомої династії скульпторів. В своєму композиторському розвитку Луїз Фарранк намагалася охопити багато серйозних, «закритих» для жінок музичних жанрів, таких як симфонія, концерт, квартет, а також долати інерцію сприйняття соціальної ролі жінки в суспільстві в цілому. Не маючи підтримки більшості її колег-чоловіків, Луїз Фарранк дотримувалася традиції академічної музики. У Франції симфонія на той час не представляла собою високоповажного жанру. Жінки-композитори були позбавлені можливості організовувати концерти своєї власної симфонічної музики і виступати у ролі диригента. Однак за життя Фарранк, усі її три симфонії виконувались кілька разів, що свідчить про її високу майстерність в оркестровому мистецтві.

Французька піаністка і композитор Августа Марія Анна Холмс (Ольмес) (приблизна дата народження 1847 – 1850, дата смерті – 1903) була яскравою

³ В 1820 році видавничий дім Арістіда Фарранка опублікував її перший фортепіанний твір. В кінці 20-х і протягом 30-х років XIX століття в паризьких музичних журналах було опубліковано її перший фортепіанний концерт.

фігурою в історії жіночої композиторської творчості. Рано почала займатися музикою. Вчилася гармонії у Генрі Ламбера, інструментуванню у Каміля Сен-Санса, а композиції у Сезара Франка, який присвятив їй свої органні п'єси.

Холмс була плідним автором. У її творчості переважають програмні твори. Серед симфонічних жанрів це – три програмні симфонії, оркестрова сюїта «У блакитній країні», інші твори для оркестру, чотири опери «Астарта», «Гера і Леандр» (1874), «Ланселот з Ла» і «Чорна гора». Також камерні і фортепіанні програмні твори, хорова і духовна музика, та велика кількість вокальної музики. Багато її творів було видано.

Німецькому Просвітництву не вдалося ліквідувати упереджене ставлення суспільства до жінок-композиторів. Цей факт пояснює обмеження творчості цих авторів жанром популярної пісні. Призначення жінки, в уявленнях того часу, зводилося до трьох іпостасей: бути матір'ю, дружиною і господинею дому. Тому в такій ситуації, робота в «закритому» середовищі освічених музикантів і життя з вільними від забобонів чоловіками, батьками та подругами могли стати єдиним порятунком для творчо обдарованих німкеней. Вся музична діяльність цих жінок починалась із занять співом і надалі спеціалізувалась на простих формах – піснях у супроводі фортепіано або інших інструментів.

У Німеччині в кінці XVIII століття виник тип жінок-композиторів – так званих «піснетворок», який став одним із поширених творчих типів того періоду. Він був пов'язаний з діяльністю освічених буржуа – любителів музики. Яскравими представницями німецької пісенної школи були Джуліанна Рейхардт (уродж. Бенда) (1752–1783), Корона Шретер (1751–1802), Шарлотта Вільгельміна Франциска Брандес (1765–1788) і Луїза Рейхардт (1779–1826).

У XVIII столітті існували жінки – професійні музиканти-виконавиці, для яких музика стала джерелом заробітку. Багато з творчо обдарованих виконавиць даного періоду піаністок, співачок, скрипальок і арфісток створювали професійну музику різну за жанрами та виконавськими складами. Представниці даного типу писали, в основному, камерну музику, і як правило, твори для свого інструменту (або для голосу – у випадку з авторами-

співачками). Поповнюючи репертуар для свого інструменту, жінки-композитори створювали власні методичні роботи по навчанню гри на тих чи інших інструментах.

Луїза Адольфа Ле Бо (1850 – 1927) розпочала свою музичну кар'єру як піаністка. Брала уроки у Клари Шуман. Ле Бо складала музику не тільки виключно для фортепіано. Після своїх ранніх фортепіанних мініатюр ор. 1– 21, вона писала тільки у жанрах симфонічної та хорової музики. Це були концертні увертюри, фантазії для фортепіано з оркестром, біблійні сцени, фортепіанні концерти, симфонії, великі жіночі та чоловічі хори.

Ле Бо не тільки наважилася звернутися до великих форм, а й мужньо долала труднощі, які виникали на шляху жінок-композиторів. Їй довгий час доводилося долати опір агентів, капельмейстерів, диригентів і директорів театрів. Тільки іноді вона зустрічала справедливую критику, в більшості випадків відчувала неприкриту ворожість. Про це вона написала у своїх мемуарах, які є єдиними мемуарами жінки-композитора німецькомовних країн.

2.1 Тьмяна зірка на тлі яскравого сонця на ім'я Фелікс

Протягом останніх років, деякі дослідження розкрили сенсаційні факти. Виявляється, що більшість творів із творчої спадщини композитора Фелікса Мендельсона, насправді, були написані його рідною сестрою Фанні.

Фанні Гензель – талановита композитор, старша сестра Фелікса Мендельсона Бартольдї. Вона сповна відчула на собі усі ті труднощі, що ставали на заваді композиторського шляху жінки XIX століття. Ця жінка була обдарованим музикантом, отримала прекрасну освіту, але так і не змогла реалізуватися як композитор. Вся родина, в тому числі і брат Фелікс, не підтримували її прагнення до музичної кар'єри.

У 1805 році у заможній родині гамбурзького банкіра Абрахама Мендельсона і його дружини Леї, народилася дівчинка, Фанні Ціппора. А через чотири роки син Фелікс. Взагалі, в родині Мендельсонів було четверо дітей, але тільки двоє мали вроджений музичний талант. Вже з підліткового віку вони стали складати музику і давати міні-концерти, які мали успіх.

Діти були надзвичайно талановитими. Почавши займатись із шести років, вони демонстрували вражаючі здібності до запам'ятовування партитур, а також здатності до імпровізації. Але більш за все, усіх дивувала Фанні. «Вона незвичайна», «Фанні - це щось», «Фанні - справжнє музичне диво», із захопленням говорили і викладачі і численні гості, які бували в будинку Мендельсонів і брали участь в їх домашніх концертах. Однак таке захоплення її успіхами тривало не довго. Коли Фанні виповнилось 15 років, батько заборонив їй професійно займатися музикою. Він вважав: «Досить музикувати, час замислитись про те, як стати дружиною і матір'ю». Ця заборона була дуже тяжкою для Фанні, адже понад усе в житті, вона хотіла займатися музикою. Тоді всю свою любов вона віддала брату, який мав непогані успіхи в музиці. Фанні жила музикою і Феліксом.

Коли у 1821 році вчитель Цельтер вирішив відвезти Фелікса до Гете. Цельтер, звичайно, хотів, щоб до Гете поїхала і Фанні, але батько на той час заборонив дочці займатися музикою. Фелікс щодня писав сестрі найдокладніші листи про свої переживання, враження про Гете. І Фанні багато разів перечитувала, немов проживаючи ці моменти з братом. Вона навіть наважилася через Фелікса передати Гете кілька написаних нею пісень на вірші поета. Природна скромність і невпевненість дуже заважала Фанні проявляти свої таланти. Проте Гете був у захваті від пісень Фанні. Йому настільки подобалась її музика, що він навіть сам написав текст до однієї з її мелодій.

Заміжжя Фанні Мендельсон дало новий поштовх до творчості. Вільгельм Гензель був придворний художником, який поважав талант своєї нареченої. Йому не було ніякого діла до існуючих стереотипів, що дружина повинна бути тільки господинею, а всі інші сфери діяльності – не для неї. Вільгельм відкрив для Фанні музичний салон. В салоні збиралась вся культурна богема Берліна, там співали, музикували, читали вірші. І сама Фанні виступала там зі своїми творами. Вона багато писала музичних творів в цей час та стала яскравою фігурою процвітаючого берлінського салону.

Важливу історичну роль Фанні Гензель відіграє у своєму впливі на творчу долю брата Фелікса. Вже тоді, її твори звучали у всіх концертних залах Німеччини. Але під іншим авторством. Фелікс Мендельсон видавав композиції сестри за свої власні. М.І.Цитрон пише: «Вони музично і інтелектуально надихали один одного, разом формували майбутні твори. Наприклад, ораторія Фелікса «Святий Павло», закінчена в 1837 році, отримала довершеність лише завдяки участі Фанні в процесі її написання». Однак Фелікс виступав проти публікацій творів сестри, і приблизно з чотирьох її робіт, лише декілька були видані. Це не дуже влаштовувало батьків та Фелікса. Він писав листи до рідної домівки з проханням відмовляти Фанні опубліковувати свої твори. І тільки одна людина, була категорично не згодна з цим.

Закоханий чоловік, Вільгельм Гензель робив усе можливе що було в його силах, аби його дружина розвивалася як композитор та продовжувала грати. За кошти та наполягання Вільгельма, потайки від Фелікса були опубліковані ще кілька творів Фанні Гензель. Однак його любов і обожнювання до дружини, не змогли дати Фанні головного – впевненості в собі. Вона так і померла, будучи свято впевненою, що вона в музиці – всього лише аматор, тьмяна зірка на тлі яскравого сонця на ім'я Фелікс. Фанні Гензель пішла з життя у 1847 році.

Більшість її творів побачили світ вже після її смерті - між 1846 і 1850 роками. Незадовго до смерті, під власним ім'ям Фанні вийшло зібрання пісень для голосу у супроводі фортепіано ор. 1.

Перша пісня ор.1 «Лебедина пісня» написана на вірші Генріха Гейне. Фанні мала можливість бачитися з великим поетом, що і привело до створення цього твору. Творчі інтереси Фанні були зосереджені в типово «жіночих» жанрах, пов'язаних з традицією домашнього музикування, – в основному вокальна та фортепіанна музика. Фанні Гензель, уроджена Мендельсон, написала близько 500 музичних творів. Це те, що вдалося знайти, ідентифікувати, відновити. Вона залишила по собі багату пісенну творчість, а також експериментувала з великими формами – від сонати до ораторії. Значна кількість її творів – пісні без слів, сонати, романси – були опубліковані під

ім'ям Фелікса. Серед її неопублікованих творів – вокальний квартет «У могилі», кантата «Моя душа так спокійна», цикл пісень «Домашній сад», фортепіанний квартет As-dur, фортепіанне тріо. Фані також є автором увертюри для оркестру, а також тріо і струнних квартетів. Незважаючи на невелику популярність багато творів, в тому числі, оркестрові і хорали, були представлені у Воскресних музичних збірках.

Сьогодні найбільш відомий її ліричний цикл «Рік». Він складається з 12 мініатюр, кожна з яких передає характер пори року. Свій «Рік», Фанні Гензель склала в якості подарунка чоловікові на Різдво. Але через велику кількість років тепер і ми маємо можливість насолоджуватись цією музикою. Прийнято вважати, що цикл «Рік» став передвісником знаменитого циклу Чайковського «Пори року». Сама ж Фанні не вважала, що вигадала щось видатне, і до кінця свого життя була впевнена, що у неї немає таланту. Сьогодні її вважають одним з найвидатніших музикантів XIX століття.

2.2. Невидимий дух повітря – прекрасна Камілла Плейель

За рівнем обдарованості, і за ступенем популярності поряд із Фанні Гензель, ймовірно, цілком могла змагатися Камілла Мок-Плейель. Її виконавське мистецтво високо цінували Ф. Мендельсон і Р. Шуман, Ф. Ліст і Л. Обер. Камілла Плейель була автором фортепіанних творів, в тому числі «Rondo parisien» («Паризьке рондо») і Фантазії на тему з музики К. М. фон Вебера до п'єси «Прециоза» П. А. Вольфа. Творчість піаністки майже не приваблювала увагу музикознавців. Коротка характеристика її діяльності дана в роботі Е. Зінгера [45 С. 112]. Автор статті спробував відтворити творчий образ і особливості піанізму К. Плейель на основі аналізу листів Г. Берліоза, листів і критичних статей Р. Шумана і критичних статей В. Ф. Одоєвського.

Марі Феліс Деніз Мок (Marie Félicité Denise Moke) народилася в Парижі 4 вересня 1811 року. Її батько, професор лінгвістики, мав бельгійське походження, а мати була німкенею. Музична обдарованість дівчинки проявилася вже в ранньому віці. Її першим учителем фортепіанної гри був Жак Герц; в дев'ятирічному віці вона також брала уроки у Ігнаца Мошелеса. Марі

рано почала гастролювати. В 12 років вона разом з батьками побувала в Бельгії і виступила в декількох концертах, зокрема в Брюсселі виконала Перший фортепіанний концерт Ф. Калькбреннера і повернувшись до Парижа стала його ученицею.

Надалі Марі була прозвана Каміллою – саме під таким ім'ям згодом її знала вся європейська публіка. Крім музичного таланту, успіхам піаністки у слухачів сприяла і її дивовижна зовнішня привабливість. Вона викликала пристрасні романтичні почуття у прославлених музикантів. Серед тих, хто був зачарований її красою, спочатку виявився німецький диригент і композитор Фердинанд фон Хіллер. Потім, навесні 1830 року, почався її бурхливий роман з Гектором Берліозом. За його власними словами, вона розпалила в ньому «полум'я диявольської пристрасті». Композитор поставився до започаткованих відносин дуже серйозно. «Велике щастя або смерть, поетичне життя або небуття» [65 цит. с. 86], – писав він влітку 1830 року до свого друга Фердинанда Хіллера. Свою кохану Берліоз називав «граціозним Аріелем», асоціюючи її з невидимим духом повітря – персонажем п'єси У.Шекспіра «Буря». Написана на її основі драматична фантазія «Буря» для хору, оркестру, гармоніума і двох фортепіано була присвячена Каміллі. Одне з листів композитора сестрі Нансі зберегло опис зовнішності і характеру Камілли: «Вона майже однакова на зріст зі мною, у неї струнка і граціозна фігура, чудові чорне волосся, великі блакитні очі, сяючі як зірки ... Це надзвичайно рухлива натура і по суті своїй добра ... за фортепіано вона – Корінна, її талант – це щось приголомшливе» [50 цит. с. 128]. Відносини розвивалися стрімко – в грудні 1830 відбулись заручини. Весілля було призначене лише на Великдень 1832 року, оскільки молодого лауреата Римської премії чекала тривала поїздка в Італію. На жаль, вже 5 квітня 1831 року за наполяганням матері, Камілла вирішила пов'язати своє життя з піаністом, композитором і фортепіанним фабрикантом Камілем Плейелем. Довгоочікуваний лист з Парижа, отриманий Берліозом 14 квітня, приніс лише гірке розчарування – мати Камілли сповіщала його про скасування заручин і весілля дочки з Плейель.

Чоловік Камілли – Каміль Плейель (1788-1855) був старшим за неї на 23 роки. Співвласник фірми з виробництва фортепіано свого батька Ігнаца Плейеля (1757-1831)⁴ – мав неабиякий достаток у Парижі. Шлюб Камілли з Плейелем тривав всього 4 роки і розпався в 1835 році. Після розлучення вона відновила піаністичну кар'єру і з успіхом гастролювала в ряді європейських міст – в Бонні, Дрездені і Лейпцігу, в Санкт-Петербурзі і Москві, Відні та Лондоні.

Камілла Плейель мала товариські відносини з відомими композиторами. Близьким другом Камілли був Ференц Ліст, з яким вони разом грали в чотири руки. Любов і повага великого угорця до чарівної піаністки висловилися в посвяченні їй двох найскладніших в технічному відношенні творів – Спогад про оперу «Норма», транскрипція на теми Вінченцо Белліні (1841) і фортепіанна транскрипція тарантели з опери Ф.Обера «Німа з Портічі» (1846). Збереглися листи Ліста до Плейель (Ж. Тьерсо видав їх в 1936 році в Парижі). Камілли Плейель також були присвячені Ноктюрн оп. 9 Ф. Шопена, Фантазія і варіації на тему мазурки Шопена оп. 120 Ф. Калькбреннера.

У 1838-1839 роках Плейель зробила концертну поїздку до Росії. Її гастролі в Санкт-Петербурзі висвітлювалися в газетах «Северная пчела», «Санкт-Петербургские ведомости», «Син Батьківщини», «Бібліотека для читання», а також в тих, що виходили на німецькому («St. Petersburgische Zeitung»), польському («Tygodnik Petersburski») та французькою («Journal de Saint-Petersbourg») мовами і в журналі «Revue étrangère» [59]. Одоєвський писав: «Концерти відбувалися в будинку одного досвідченого любителя музики, що судив своєї залюю знамениту фортепіаністку; в цій прекрасній в акустичному і у всіх відносинах залі, незважаючи на досить високу ціну (по сорок рублів за два вечори), зібралося, якщо не помиляюся, до трьохсот відвідувачів вищого суспільства, чий захват був щирий і непідробний ...» [60. С. 179].

⁴ Був учнем Й. Гайдна у 1772- 1777 роках.

У програмі першого вечора, яка за звичаєм того часу, була змішаною, значилися: фортепіанний концерт Ф. Калькбреннера, увертюра до опери «Оберон» К. М. фон Вебера, фортепіанна фантазія «Чарівний ріг Оберона» І.Н. Гуммеля (на теми з опери Вебера), твір Т. Дёлера на мотив В. Белліні.

На другому концерті прозвучали секстет Ж. Онслова, концерт К. М. фон Вебера і «септуор» (так в ХІХ столітті в Росії на французький манер називали септет) І. Н. Гуммеля. Спочатку критик поділився з читачами побоюваннями, які він відчував перед концертом: «любителі музики завжди дивляться на артиста-жінку з деякою недовірливістю, особливо якщо вона прекрасна і без музики; в артиста такого роду завжди припускають щось неповне, незакінчене, замість сили очікують грамотні, замість істинного естетичного вираження – манірності і помилкової чутливості» [65. С. 174]. Однак Камілі вдалося повністю спростувати це упередження: «ми впевнилися, що перед нами художник, що володіє усіма таємницями свого мистецтва, художник, у якого про ім'я його вчителя не питають, який йде своєю, їм самим обраною дорогою і прокладає шлях іншим.

На цей раз чужоземна чутка нас не обдурила; пані Камілла Плейель дійсно належить до числа відмінних клавесіністів нашого часу, і недарма Россіні назвав її *La Malibran du piano* (Малибран гри на фортепіано) [65. С. 174-175]». Критики вдаються до барвистих епітетів і вишуканих метафор, що відсилають уяву читача до найбільш яскравих образів природи і мистецтва: «Каденції, пасажі, пікантне кокетство арабесок – все це тануло, злегка торкаючись мелодії. Звукові мережива, філігранні веселки, діаманти що випромінюють вогонь – вся ця виблискуюча сотнею відтінків мрія отримувала життя під світлими пальцями граціозної феї» [45 С. 56]. У числі доведених до досконалості професійних навичок піаністки окремо зазначилась майстерність її лівої руки.

Прекрасним джерелом відомостей про її концерти в Лейпцигу стали дві критичні статті і кілька листів Р. Шумана, адресованих Кларі Вік. Рецензії Шумана були опубліковані в Лейпцигу 28 жовтня і 8 листопада 1839 року.

Репертуар частково збігався з петербурзьким. В одну програму входили Перший концерт Ф. Мендельсона, «Konzertstück» К. М. фон Вебера і твір самої К. Плейель (на вимогу публіки повторене двічі), в іншу – Третій концерт Л. Бетховена, фантазія «Чарівний ріг Оберона» І. Н. Гуммеля, концерт e-moll Ф. Калькбреннера і «Konzertstück» К. М. фон Вебера.

Шуман не скупився на похвалу і писав про «перевагу самого благородного в мистецтві» і «гарячої пристрасті», називав Плейель «темпераментною французенкою», «поетесою», «художницею», «надзвичайно цікавою» і навіть «геніальною» жінкою, підкреслюючи відповідність стилю виконання обраним творам: «бетховенський концерт вона виконала з гідністю, безперечно, в німецькому дусі, так, що музика манила нас, як картина, тим часом в фантазії Гуммеля вона лунала до нас немов з повітряного царства ельфів» [70]. Критик зобразив і захоплену реакцію публіки: «Слухачі насолодилися майстерним твором і майстерним виконанням в їх взаємодії». Концерт Вебера викликав вибух радості, на виконавицю сипалися квіти і вінки. У грудні 1839 року великим успіхом супроводжувалися концерти Плейель у Відні – незважаючи на попередній тріумф від концертів Ф. Ліста в цьому місті. Ліст був на її концертах і навіть перевертав її сторінки. Плейель виступала також в Бонні і Лондоні, де Томас де Квінсі назвав її «божественною піаністкою, рівної якій не чули ні небо, ні земля» [3].

Подальша доля Камілли Плейель була пов'язана з її батьківщиною: в 1842 році вона отримала дозвіл на виїзд на постійне місце проживання до Бельгії, де протягом майже чверті століття (1848 - 1872) викладала фортепіанну гру в Брюссельській консерваторії. На думку першого директора консерваторії, музикознавця, композитора і критика Ф. Ж. Фетисова (в 1833 році переїхав до Брюсселя з Парижа на запрошення короля Бельгії Леопольда), Плейель вдалося закласти в Бельгії міцні основи фортепіанної школи. У «Загальній біографії музикантів і бібліографічному музичному словнику» він писав: «Я чув всіх відомих піаністів, починаючи з Хюльманделя і Клементі і закінчуючи тими, які

користуються заслуженою славою в даний час, але я заявляю, що ні один з них не дав мені такого почуття досконалості, як мадам Плейель» [15].

Особистість видатної піаністки знайшла відображення не тільки в листах сучасників і газетних рецензіях, а й в біографічній повісті А. Дюма-батька «Любовна пригода». Опис гри Камілли явно засноване на справжніх яскравих враженнях Дюма від проявів її таланту: «Я не можу сказати вам, що грала нам ця видатна піаністка. Ніколи ще під чиєюсь рукою слонова кістка і дерево не видавали подібних звуків. Протягом години, без перерви, самі сумні почуття і п'янкi скорботою звуки слідували один за іншим. Здавалося, сам інструмент страждав, скаржився, нудився і голосив» [42].

Деякі факти біографії, риси творчої особистості та особливості виконавського мистецтва Камілли Плейель знайшли відображення і в музично-критичних статтях, і в епістолярній спадщині, і в художній прозі її видатних сучасників. Все це дозволило зберегти для нащадків неповторну атмосферу її концертів, відтворення якої, дозволяє істотно доповнити і збагатити уявлення про історію фортепіанного мистецтва XIX століття.

2.3. Королева піаністів – Клара Шуман

Відома піаністка, композитор і педагог, працювала професором консерваторії у Франкфурті-на Майні і внесла величезний внесок у розвиток музичного і фортепіанного мистецтва. Клара змогла бути не тільки дружиною своєму відомому чоловіку, а і першою виконавицею його опусів.

Власні твори Клари Шуман відрізнялися сучасністю і вважалися одним з кращих зразків романтичного стилю. Високо цінував твори дружини і Роберт Шуман, який між тим наполягав на зосередженні Клари на сімейному житті та вихованні їх вісьмох дітей.

Ще за життя артистка удостоїлася такої пошани, яка не часто випадає на долю митця. «Свята», «жриця», «королева піаністів», «пророчиця в мистецтві» – такими захопленими епітетами нагороджували Клару Шуман її сучасники.

Кларі Шуман довелося грати з багатьма чудовими виконавцями свого часу. Вона виступала у фортепіанних ансамблях з самими відомими піаністами

XIX століття: Ігнацієм Мошелесом, Адольфом Гензельтом, Феліксом Мендельсоном-Бартольдї, Ференцем Лістом, Антоном Рубінштейном, Йоганнесом Брамсом і багатьма іншими.

Піднятися з нею на одну сцену вважали за честь такі видатні музиканти, як співачки Поліна Віардо-Гарсія, Женні Лінд, Вільгельміна Шредер-Деврієнт, скрипалі Фердинанд Давид, Шарль Берію, Йозеф Йоахім, віолончеліст Альфредо Піатті, учасники відомого «Мюллер-квартету» та інші.

У виконавській творчості Клара Шуман передбачила багато тенденцій, які стали типовими для нашого часу.

Клара Жозефіна (Вік) – народилася 13 вересня 1819 року в Німеччині, в місті Лейпцигу. Її батько Фрідріх Вік, був викладачем, а також займався ремонтом і продажем музичних інструментів. Мати, Маріанна Тромліц, була відомою піаністкою і співачкою, яка часто виїжджала з концертами. Творчий портрет Клари Шуман був би неповним без звернення уваги до методу виховання її батька і єдиного вчителя – відомого німецького педагога XIX століття Фрідріха Віка. Його діяльність стала одним з самобутніх явищ в музичній культурі XIX століття.

Своє навчання дівчинка починала у загальноосвітній школі, проте вже в маленькому віці почав проявлятися її талант до гри. Помітивши це, батько Клари, маючи владний і авторитарний характер, вирішив забрати її зі школи і почати самостійно навчати вдома. У його плани входило виховати з доньки музичного вундеркінда. Всі заняття були спрямовані на отримання музичної освіти і розвитку техніки, віртуозності у грі, а також співу. Маючи багатий досвід викладання, Фрідріх Вік розробив власну методику навчання, яку застосовував на уроках з дочкою. Клара займалася кожен день по дві-три години. Багато уваги приділялось розвитку пам'яті, та виконанню творів на пам'ять.

Ім'я Фрідріха Віка добре знайоме музичному світові. Воно часто зустрічається в літературі, присвяченій Роберту Шуману – популярної, наукової, навчально-методичної. Як правило, акцент ставиться на тому, що

Фрідріх Вік був педагогом-тираном і жорстоким батьком, що заважав щастю доньки із Робертом Шуманом.

У вісім років Клара Вік дала свій перший публічний виступ та отримала шквал бурних овацій і захоплені відгуки преси. А коли виповнилось одинадцять, її прослухав Гете, і з того часу виконавство Клари та метод її батька Фрідріха становляться об'єктами пильної та захопленої уваги музичних критиків. Найвище втілення свого естетичного та педагогічного ідеалу, Вік вбачав саме у Кларі.

Її перше турне відбулося у 1831 – 1832 роках. Гете назвав її «чудовим феноменом». Залишив свої захоплені відгуки і Ференц Ліст, щодо виконання Клари. В її грі він відмітив «завершену технічну майстерність, глибокість та правдивість почуттів та завжди благородне самовладання. Для Шумана гра Клари являла собою художню закінченість та довершеність. Курт Мау у своїй статті «О музыкальных вундеркиндах» називає доньок Віка «блискучими прикладами виховання дітей, при чому без перебільшення та у повній мірі». Але Вік не вважаючи Клару вундеркіндом, вів її навчання поступово та спокійно. Поряд з опануванням фортепіанної гри, Клара з юного віку вивчала основи теорії та композиції. У її репертуарі окрім класичних творів завжди були присутні твори сучасних авторів.

У всіх сферах своєї творчості Клара Шуман була уособленням гармонійності, тонкого смаку, почуття міри. Місце цієї жінки в історичному контексті, як видатної артистки визначалося тим, що її мистецтво було «золотою серединою» між двома полюсами. Вона нерідко піддавалася критиці артистів яскраво суб'єктивного напрямку – романтичного, емоційного, надіндивідуального, діонісійського типу. Але з іншого боку її не можна однозначно зарахувати до стану суто об'єктивного типу – класичного, раціонального. Зокрема, згадаємо про неприйняття самою Кларою виконавської манери Бюлова. У її грі врівноважувалися раціональні та емоційні якості. Розум упорядковував емоції, але при цьому колосальний темперамент, драматичність і масштабність гри виділяли Клару Шуман серед музикантів об'єктивного типу.

Її манері не були властиві крайнощі та перебільшення. У цьому вона ближче до піаністів класичного типу. При цьому благородство у її виконанні не перетворювалося у відстороненість, а почуття міри – в педантизм. У виконанні творів для Клари було характерним виявлення в першу чергу композиторського задуму, бажання строго і точно слідувати вказівкам автора, підпорядкування окремих деталей загальної ідеї твору. Ці якості, властиві об'єктивному типу артистів, гармонійно поєднувалися у її грі з виконавською своєрідністю та особистим ставленням до музики.

За 60 років концертної діяльності (з 1828 по 1891 рік) стиль виконання Клари Шуман безсумнівно змінювався. Якщо в ранні роки у грі піаністки переважали імпульсивність, імпровізаційність, сліпуча віртуозність, то з часом (особливо у зрілі роки), критики стали частіше відзначати гармонійність, цілісність натури, опуклість образів, ясність інтерпретації, високу майстерність. Але незважаючи на еволюцію її стилю, в цілому, можна говорити про Клару Шуман як про яскравого представника гармонійного типу виконавської індивідуальності.

Роблячи висновки по виконавській діяльності Клари Шуман, можна сказати про те, що вона була одним з перших музикантів, які сприяли утвердженню концертів сучасного типу наших часів. В першу чергу це стосувалося відмови від звичного публіці розважального, не надто серйозного репертуару. На початку творчого шляху програми Клари Вік склалися переважно з творів модних на той час композиторів-віртуозів (Герца, Піксіса, Калькбреннера та ін.), а також власних п'єс написаних у тому ж дусі. Менш ніж через 10 років після дебюту піаністки твори цих авторів почали зникати з її репертуару. До кінця 1840-х років зникнули зовсім. Приблизно з середини 1830-х років, у програмі Клари все частіше з'являються твори Баха, Бетховена, Шопена, Мендельсона, Шумана, а в 1850-ті роки – Брамса. Опуси саме цих композиторів складають концертний репертуар артистки в зрілі та пізні роки.

Треба зазначити, що Клара, одна з перших піаністів стала виконувати на сцені сольні п'єси напам'ять. Звернення до кращих зразків музичної класики,

складання програм за хронологічним принципом, концерти з творів одного автора – Клара Шуман вводила в концертну практику, впливаючи на складання програм багатьох своїх колег, що визначається нормою у концертній діяльності і на сьогоднішній день.

Особливе місце у репертуарі піаністки Клари Шуман, займає музика Роберта Шумана. Все своє життя Клара Шуман присвятила пропаганді творчості свого чоловіка Роберта Шумана, виражаючи його геній. Цілком природньо, що вона була першою в світі виконавицею більшості творів свого великого чоловіка. У житті відомого німецького композитора Роберта Шумана, вона стала його музою, опорою і єдиним коханням.

Клара володіла незвичайною волею, тут позначилася сувора загартованість батька. Вона організовувала побут сім'ї, вирішувала фінансові проблеми – давала концерти, набирала учнів. Своєю бурхливу енергію направляла на підтримку чоловіка, допомагаючи популяризувати його творчість.

Шуман неохоче відпускав Клару на гастролі, але мирився: адже краще, та натхненніше ніж Клара ніхто не міг донести до публіки сенс його творів. Клара переносила всі труднощі з величезною гідністю, вона була людиною незламної волі. Шуману довелося важче, він раптом відчув себе в тіні таланту Клари. Особливо його вразило турне Клари по Росії, де він її супроводжував: газети захоплено писали про талановиту піаністку, яка прибула в Росію в супроводі чоловіка, пана Шумана. Його обтяжували найдурніші питання в салонах «чи цікавиться він теж музикою».

Вся творчість Шумана в ту пору, як і раніше присвячена гаряче коханій дружині. Більш того, оскільки їх музичні смаки виявляються дуже схожими, Роберт розвиває композиторське обдарування Клари. У співавторстві з нею Шуман пише музику на цикл віршів німецького поета Рюккерта «Весна». Прем'єра першої, «Весняної симфонії» і циклу пісень, створених разом, відбулася за безпосередньої участі щасливого подружжя. Це був знаменний день в їхньому житті: Роберт вперше виступив як автор симфонії, а Клара –

перший раз під прізвиськом Шуман. Один з друзів сім'ї після концерту вигукнув: «Такого успіху я не пригадаю з часів Бетховена»!

Наступний цикл пісень на вірші Шаміссо, створених в цей же час, композитор повністю присвятив коханій. Назва говорить сама за себе: «Любов і життя жінки». До Шумана, з його всепоглинаючою любов'ю до Клари, ніхто з композиторів не надавав такої пильної уваги особистості жінки, таємним рухам її душі, її повсякденному життю, наповненого звичайними, але глибокими і щирими переживаннями. Геніальна музика композитора вводить слухача в емоційний світ жінки, де живе перше кохання, заміжжя, народження дитини, щастя материнства, втрата коханого.

Клара завжди чудово виконувала твори Шумана і продовжувала грати їх у концертах і після його смерті, коли залишилась одна. І хоча дуже багато часу йшло у неї на її вісьмох дітей, Клара Шуман зуміла зайняти почесне місце серед піаністів XIX століття. До самої своєї смерті в 1896 році вона продовжувала ретельно охороняти і популяризувати музичну спадщину свого геніального чоловіка. Все своє життя вона буде проводити в концертних турне, заробляти і утримувати сім'ю, і робити дуже багато для збереження пам'яті про чоловіка. Клара видасть його твори і листи, виконуватиме його твори. Останній концерт прославлена піаністка дала у віці 72 років. Похована вона в повній відповідності з її заповітом, поряд з могилою Роберта Шумана.

Багато часу Клара приділяла педагогічній та редакторській роботі. Інструктивне видання творів Р. Шумана треба розглядати і вивчати як своєрідний аналог виконавської інтерпретації його дружини. Вона виховала чимало учнів, серед яких є і досить відомі виконавці і педагоги. Найточнішим з доступних на сьогодні джерел, можливо, що відображенням виконавських і педагогічних принципів Клари Шуман залишаються у здійснених нею редакціях. Оцінюючи внесок Клари Шуман в музичне мистецтво, не можна обійти увагою її композиторську творчість. Твори К. Шуман мають як історичну цінність, так і практичне значення у кращих зразках для нинішнього часу. Її твори захоплюють поетичністю, глибиною змісту, ясним мелодійним

малюнком, цікавими гармонійними поєднаннями, прозорістю фактури, високим композиторським професіоналізмом.

«Вічні питання» про роль особистості виконавця, про способи його впливу на публіку, про його право виступати на перший план або підпорядковувати себе замислу композитора, особливо гостро постали до середини ХІХ століття.

У цей час, як відомо, в інструментальному мистецтві прискорився процес розділу функцій композитора і виконавця (які частіше за все поєднувалися раніше в одній особі) на два спеціальні види діяльності. Виконавці вже майже перестали включати в програми концертів власні твори, які давали їм можливість продемонструвати свої віртуозні можливості (хоча публіка ще приходила на концерт, щоб насолодитись майстерністю артиста, чия особистість затьмарювала автора музики).

Відбувалося формування нового типу музиканта – інтерпретатора чужої композиторської творчості. З цього часу починає рости увага до особистості виконавця. Для слухачів все більш важливо стає те, наскільки артист розкриває зміст виконуваної музики.

І в цьому плані значення діяльності Клари Шуман для розвитку історії виконавського мистецтва важко переоцінити. Можна сказати, виступи Клари Шуман були не тільки важливими моментами в її власній артистичній кар'єрі, вони також стали однією з віх початку нової ери піаністичного мистецтва.

Вся творчість К. Шуман пов'язано з рідним для неї інструментом – фортепіано, можливості якого вона чудово знала. Більша частина її музики написана саме для власного виконання. У творах К. Шуман знаходить відображення виконавський стиль піаністки. У них поєднуються ті якості, які були характерні для її гри, зокрема, різноманітний емоційний світ, яскрава віртуозність, яка, однак, ніколи не переходить в порожню бравурність і не затінює художній задум і логіку композиційного розвитку. Спілкування з Шуманом, Шопеном, Мендельсоном, а в останні роки – з Брамсом, не могло не вплинути на її життя.

Творчість Клари Шуман багато що пояснює в розумінні творів Роберта Шумана. Твори Клари, мають велику роль в музиці Р. Шумана, багато його творів пронизані цитатами з її п'єс. Але при цьому, композиторська спадщина К. Шуман має самостійну цінність. Її музика представляє широкий круг образів: від ліричних і споглядальних до демонічних і фантастичних. Вона зверталася до різних жанрів: серед її творів є три цикли варіацій, Концерт для фортепіано з оркестром, фортепіанне тріо, п'єси для скрипки і фортепіано, пісні і романси для голосу з фортепіано; проте основну частину спадщини складають мініатюри. Твори Клари Шуман, можна використовувати як в навчальному, так і в концертному репертуарі. Вони здатні з успіхом захопити юного піаніста та прикрасити програму концерту відомого артиста.

Одним із творів, який заслуговує на увагу піаністів-виконавців та представляє чудову композиторську майстерність Клари Шуман є Соната соль мінор.

Цей твір великої форми для фортепіано написаний у романтичному стилі. Але, на мою думку, вдало поєднує у собі злиття класичних і романтичних рис. Від класичного стилю ця соната взяла в себе прагнення до максимальної простоти і ясності висловлювання, та дотримання вимог сонатної форми. Щодо форми, то можна сказати, що в цій сонаті є дотримання всіх правил будови класичної сонатної форми, а саме наявність головних розділів: експозиція, розробка та реприза, та проведення усіх партій у розділі експозиції та репризи.

Експозиція сонати відкривається темою головної партії у соль мінорі (такт 1), яку можна розділити на дві частини. У звучанні першої, присутні інтонації напруженості викладені у акордовій фактурі, а наявність гармоній зменшеного септакорду надають відчуття стривоженості та внутрішнього стану невизначеності, що містить у собі «запитання». Але друга частина теми, (такт 7) дає змогу почути відповідь на це запитання. Вона дуже лірична, має вокальні прояви з натяками на зітхання. Такі відчуття добре відображає мелодія, яка поділяється на невеликі мотиви, що звучать у вигляді канонів, також це може нагадувати діалог персонажів на фоні гамофонно-гармонічної

фактури. Далі головна партія набуває стверджувальності та мажорного ладу і поступово переходить у побічну партію (такт 26). Головна та Побічна партії дуже помітно контрастують між собою. Характер побічної партії дуже світлий, передає легкість та безтурботність. Тема викладена у акордовій фактурі, але з чітко вираженою мелодією на верхніх нотах, що має поступовий рух.

Побічна партія проходить не у домінантовій тональності, а у Мі бемоль мажорі. Далі сполучна партія готує до заключної. Тема заключної партії дуже мелодична, (такт 44) вона має дуже довгі фразування та гнучкі мотиви з додаванням хроматизмів та чисельних знаків альтерації. Складається враження, що це розповідь, яка набуває розвитку та досягає моменту кульмінації через напруження гармоній, після чого наступає момент спокою та переходу у спокійну частину, (такт 71) яка звучить як спогад минулих подій та поступово згасає на мотивах зітхання у нисхідному русі завершуючи експозицію. Вся експозиція проходить у рівномірному ритмічному малюнку.

Розробка вривається в сонату дуже бурхливим потоком тріольних пасажів по звуках тризвуків на форте у тональності до мінор (такт 30). Має дуже схвильований характер, набуваючи постійного розвитку через підйом мелодичної лінії вгору. Завдяки цьому розвитку всієї музичної тканини виникає відчуття зацікавленості та прагнення досягнення розв'язання. Але після цього у звучанні цього розділу виникає нова хвиля де відчувається ще більша напруженість. Це обумовлюється зміною ритмічного малюнку та наявності поліритмії. Тріольні пасажі у верхньому голосі набувають забарвлення різноманітних ладів з хроматизмами у поступовому русі вгору на фоні акордової фактури у нижньому шарі звучання у рівномірному ритмі, що свідчить про наявність поліритмії. Ця частина розробки має три хвилі, які зростають та продовжуються бурхливими тріольними пасажами по звуках акордів напружених гармоній, Але весь цей розділ добігає кінця уповільнюючись перед репризою сонати.

Реприза має точне відтворення музичного матеріалу з розділу експозиції, тільки побічна, сполучна та заключна партії звучить тепер вже згідно правилам

сонатної форми (такт 123). Після проходження всіх партій звучить новий матеріал, який можна назвати кодою сонати (такт 193). Мелодична лінія коди розвивається у вигляді діалогу з чітко вираженою мелодичною лінією з хроматичними інтонаціями та поліфонічними елементами. Поступово зростає напруження та розвиток драматичності, завдяки викладенню мелодичної лінії у акордовій фактурі. Відбувається ствердження тональності соль мінор, яке проходить шість разів. Наприкінці твору звучить невеликий ліричний відступ з відчуттям надії (такт 208), але у останніх тактах звучить остаточне затвердження характеру та мінорного ладу твору.

Цей твір є чудовим фортепіанним зразком романтичного стилю та відтворює настрій та усі традиції цієї музичної епохи. Соната Клари Шуман сміливо займає важливе місце поряд з іншими відомими зразками у цьому жанрі.

Вступаючи у нове століття, прекрасна половина людства продовжує займатись виконавською діяльністю та прокладати свій композиторських шлях.

2.4 Душа фортепіано – Сесіль Шамінад

Сесіль Шамінад (1857-1944), французька композиторка та піаністка, яка активно працювала з кінця XIX – початку XX століття, написала приблизно двісті фортепіанних творів та користувалась популярністю завдяки популярності її творів в Америці та Європі. Протягом життя Сесіль, багато піаністів купували її фортепіанні твори для навчання та домашніх розваг.

На сьогоднішній день постаттю Сесіль починають цікавитись науковці, які досліджують феномен Сесіль Шамінад як жінки-композитора та виконавця. Зростає популярність її фортепіанних творів у виконавській практиці. Відомо, що твори Сесіль Шамінад увійшли до репертуару І. Падеревського, Н. Мельби та інших.

Найулюбленішою сферою творчості Сесіль Шамінад були пьєси для фортепіано, пісні й романси на слова улюблених французьких поетів П'єра де Ронсара, Віктора Марі Гюго, Альфреда де Мюссе, Теофіля Готье, Жюль Верна та інших. Вона є автором численних фортепіанних творів у різноманітних

жанрах: програмні мініатюри, елегія, токката, твори великих форм, концертні програмні твори та ін.

Етюди Шамінад є альтернативою більш відомим творам у цьому жанрі, а саме етюдам Ференца Ліста, і представляють кращі зразки у творчості композиторки. Етюд оп. 35 було складено після того, як вона дебютувала як піаністка на концертній сцені. Кожен з шести етюдів оп. 35 присвячено окремим людям, а саме її друзям.

Етюди звучать вишукано, приємно та належать до найкращих та найвидовищніших «салонних» робіт. Під характерними ознаками салонної музики розуміли «блискучу, елегантну фактуру, зовнішні віртуозні ефекти, чутливу мелодику, нудотно-благозвучні гармонії». Також салонній музиці властива лірична програмність, що звернена до «загальних місць». Найчастіше салонну музику розглядають у контексті розвитку фортепіанного виконавства, як певний етап, пов'язаний із салонно-віртуозним піанізмом. Прикметами салонного виконання стає імпровізаційна подача музичного матеріалу, що будується на різних, інколи перебільшених агогічних темпових відхиленнях, манера взяття звука мелодії відразу після баса, хвилеподібність у звучанні та примхливість ритміки.

На початку 1890-х років, поки більшість французьких композиторів-чоловіків насолоджувались взлетом своєї кар'єри, тридцяти трирічна Сесіль Шамінад вже стала музичною знаменитістю у Франції як найбільш продаваний композитор на той час. Роботи Шамінад були написані як для професіоналів, так і для любителів. Її слава отримала широке визнання, особливо серед прихильниць жінок у Європі та США. Вона також отримала подяку та повагу від багатьох провідних композиторів та музикантів, таких як Джордж Бізе та Ле Куппе. Таке визнання не було звичним для композиторів-жінок, але воно було не тривалим.

Популярність Шамінад значно впала після її смерті, частково завдяки суспільству, яке все ще стримувало успіх жінок. Хоча жінки в XIX столітті почали виходити з дому і закликали до своєї незалежності в суспільстві,

чоловіки все ще займали позицію влади в історії. Шамінад та такі композитори, як Дебюссі, Форе та Мошковський, були відомі у свої часи у французькому суспільстві, проте схоже, що на відміну від її колег-чоловіків, Сесіль не було відведено місця в історії музики, яке було співмірне з її досягненнями. Визнаючи, що зниження популярності Шамінад частково пояснювалось соціальними силами, а не сутністю самих її творів, останнім часом все більше науковців музики починають цікавитись переосмисленням життя Шамінад та її робіт. Першою стала Марсії Дж. Цитрон. Її біографія про Шамінад в 1988 році послужила фундаментом для багатьох наступних досліджень композитора. У ХХІ ст. Колін Крістіансен, Стіл М'югл і Сон-Янг О. стали писали про Шамінад, але не всі твори були дослідженими.

Шамінад не залишила мемуарів або першоджерел для вивчення, але її записи про концертну діяльність були знайдені в записках до матері. Життєві історії Сесіль збереглися у машинопису її племінниці Антуанетти Лорель, яка записувала як спогади композиторки так і враження оточуючих від її творів. Ці джерела дають цінний погляд на творчість Шамінад.

Як і Клара Шуман і Фанні Мендельсон, Сесіль Шамінад розпочала виконавську кар'єру разом з матір'ю в дитинстві. Її власні твори з'явилась у дитинстві, а в підлітковому віці вона вже стала концертною піаністкою. Хоча батьки Сесіль не були професійними музикантами, її батько був чудовим скрипалем, а мати – талановитою піаністкою та співачкою. Таким чином, Сесіль виросла в любові до музики. У її родині часто музикували разом.

Народилась і виросла в Парижі. Шамінад було вісім, коли сім'я придбала будинок для відпочинку в Ле-Весіне в 1865 році. Будинок був наповнений музикою цілий рік. Батьки Сесіль часто запрошували друзів-музикантів і після обіду разом музикували. Можливо, саме так Шамінад зустріла їхнього сусіда Жоржа Бізе, відомого композитора опери Кармен. Бізе став добрим другом для сім'ї Шамінад і був вражений талантом Сесіль у грі на фортепіано і композиції. Він навіть рекомендував їй вчитися у піаніста Фелікса Ле Куппе, професора Паризької консерваторії, який також був вражений виконанням Сесіль.

Перехід на приватне навчання з Ле Куппе не був гладким для Шамінад. Бізе довелося багато разів переконувати її батька, поки він нарешті не дозволив їй брати уроки фортепіано у Ле Куппе. Шамінад стала одним із обожнюваних студентів Ле Куппе, який називав Сесіль своєю «першою педаллю». Сесіль сприйняла це як надзвичайний комплімент, оскільки Ле Куппе називав педаль «душею фортепіано», як і Ф.Шопен.

Крім уроків фортепіано Сесіль також вивчала гармонію, контрапункт і фугу з Августином Савардом. Вона також приватно вивчала композицію разом з Бенджаміном Годардом. Його романтизм і чарівний стиль дещо вплинув на власні твори Сесіль.

Коли Сесіль було вісімнадцять, вона дебютувала як піаністка в Ле Весіне. Вона почала з гри сольних та ансамблевих творів таких прецедентних композиторів, як Шопен, та власних творів у салонах. Протягом двох років після дебюту Сесіль, її слава поширилася по всій країні, від Парижа до Англії, де вона мала один з найважливіших своїх виступів – граючи для королеви Вікторії у Лондонській залі, яку відвідало дві тисячі людей.

Бажання Сесіль складати музику ніколи не припинялося починаючи з восьми років. Під час проведення концертів, Сесіль використовувала ці можливості, щоб представити свої твори публіці, і до 1878 року вона виконувала лише власні твори на своїх концертах. Ця традиція продовжуватиметься протягом наступних двадцяти років.

У 1886 році Сесіль опублікувала Шість концертних етюдів, оп. 35. Протягом часу між її дебютним виступом та коли вона написала оп.35, вона мала постійний успіх у своїй кар'єрі як піаністка і постійно складала музику. Вона написала твори для різних інструментів, наприклад, оп. 11 Тріо №1 соль мінор (1880) та оп. 34 Тріо № 2 ля мінор (1886); оркестрова музика: оп. 20 сюїта d'orchestre (1881) та симфонія драматика «Les Amazones» (1884); та неопубліковану комічну оперу «La Sévillane» (1882).

Сесіль Шамінад чітко змодельовала свій композиційний стиль після своїх романтичних попередників. У її творах відчувається вплив мелодій, що

нагадують пісні Мендельсона, фігураційну техніку Шумана та його сентиментальних проявів, ліризм Шопена та спосіб Ліста включити описову назву до етюдів.

Шамінад протягом усього життя піддавався слуханню та виконанню в романтичному стилі. Вона була дуже природним мелодистом і, звичайно, прекрасним виконавцем. Навчання та аналізування творів інших композиторів для виконання, напевно допомогли їй розвинути почуття структури в музичному творі.

Як і інші французькі композитори кінця XIX століття, Шамінад сильно відчувала вплив національних мотивів у своїх творах. Французька народна музика, як правило, дуже діатонічна, мелодичні лінії часто рухаються невеликими інтервалами і з повторюваним ритмічним малюнком. Французькі пісні, або шансони, як правило, не довготривалі, написані у фіксованій формі та містять тематичні матеріали, що підтримують твір у постійному настрої.

Окрім шансонів, програмні твори були популярним та важливим жанром у епоху романтизму. Шамінад особливо приваблювало написання мініатюр, тому що їй подобалася ідея невеликих творів, зосереджувала частину на одній ідеї і часто давала назву твору. Найбільш продаваними серед її творів, були програмні мініатюри. Шамінад захоплювалася фортепіанним творами Шопена, мелодія та гармонічне написання музики Шамінад залишають певну схожість із його музикою. Також любила твори Мендельсона. Будучи романтиком кінця XIX століття, Шамінад переосмислювала у своїй творчості стиль ранньо-романтичної програмної мініатюри та вносила неповторні риси власної манери у фортепіанні твори. Більшість їх складають приблизно три-п'ять хвилин і мають стійкий і зазвичай поетичний настрій.

Арабеска №1 ор.61 написана у формі рондо. Весь твір побудований на основі двох тем, з яких перша лежить в основі рефрену і проходить через весь твір незмінно. А друга тема є контрастним епізодом до рефрену. Тема рефрену має 2 речення, перше речення звучить у мінорі (такт 1), має більш схвильований, але витончений характер, друге речення набуває мажорного ладу

та просвітленого характеру (такт 5). У рефрені переважає акордова фактура. Далі починається перший епізод за яким слідує рефрен.

Потрібно сказати, що усі епізоди звучать на основі другої теми. Вона контрастує з рефреном, але її можна почути в усіх епізодах, які з'являються у творі. Ця тема має рішучий характер з візерунковою фактурою і багато орнаментованим, «мереживним» мелодичним малюнком. У другому епізоді, тема набуває розвитку, поступово розростається візерункова фактура і поєднується з акордовою (такт 17). Далі звучить невелика зв'язка, яка повертає нас знову у рефрен. Третій епізод майже однаково схожий із першим, (такт 37) віртуозний пасаж наприкінці плавно перетікає у фінальну тему рефрену, яка поступово ущільнюється акордовою фактурою і рефрен добігає завершення. В кінці твору невеличка кода в мажорі, яка стверджує піднесений урочистий характер акордами тутті на фортіссімо.

Серенада, Ор. 29 (1884) стала одним із популярних творів, який ілюструє нам французький стиль у творах Шамінад. Написана у формі *passionato*. Діатонічна мелодія написана у Ре мажорі. Інтервали між нотами мелодії не перевищують терцію, що надає твору дуже пісенної якості. Простий ритмічний малюнок з п'ятого на шостий такт стає мотивом твору. Основна тема побудована на цьому мотиві. Перша частина має основну тему, яка проходить у третій частині з деякими змінами. Мелодія у другій частині схожа на основну тему. Вона модулює шість разів перед початком третьої частини. Ці якості роблять музику легко зрозумілою для обох – виконавця і слухача.

Етюд № 2 «Осінь» з циклу Шість концертів етюдів ор. 35.

Ще одна програмна п'єса написана у три частинній формі – концертний етюд «Осінь». Написаний в пісенній формі починається з квати, яка дає поштовх до розвитку. Ритмічний малюнок на початку твору – це основний мотив у всіх фразах першої частини. Перед початком другої частини мелодія проходить октавою вище та має інше закінчення у фразі, завдяки такому композиційному вибору Шамінад досягає єдності звучання, яка захоплює як виконавця, так і слухача.

Аналізуючи серенаду та етюд «Осінь» зрозуміло, що Шамінад додала до них народний ліризм, що дещо нагадує ідею пісень без слів Фелікса Мендельсона. Шамінад була досвідченим автором пісень, і живучи в епоху, коли фортепіано було основним інструментом багатьох композиторів, було логічно, що вона будувала свою мелодію більше як вокальну ідею, виражену через фортепіано.

Соната *Allegro appassionato c-moll op.21* надає інший погляд на композиторську творчість С.Шамінад, яка віртуозно осилує і велику форму.

Експозиція починається з проведення теми головної партії в основній тональності *c-moll*. Чітко виражений мотив головної партії проходить у нижньому регістрі, потім звучить в унісон із верхнім регістром під акордовий супровід. Головна партія має схвильований, напружений, драматичний характер, стрімкий, хвилеподібний підйом вгору по звуках септакорду та розгорнутого тонічного тризвуку, з додаванням пунктирного ритму, та рівномірного спуску. Наближаючись до кульмінації першого розділу (такт 29), ущільнюється фактура, з додаванням стрімких пасажів та фігурацій. Перший розділ завершується акордами на фортіссімо в основній тональності (такт 34, 35).

Наступний розділ починається експозицією трьохголосної фуґи в до мінорі (такт 36). Тема фуґи досить довга, триває 6 тактів, спочатку з'являється у нижньому голосі, потім проходить у середньому і у верхньому. Далі невеликий мотив з теми фуґи звучить як мелодія (такт 57), у світлому характері та мажорному ладу на фоні гамофонно-гармонічного супроводу та набуває подальшого розвитку, фактура поступово насичується пасажами та переходить до акордового епізоду, в якому звучить мотив з пунктирним ритмом головної партії з експозиції (1 розділ сонати, такт 80). Розробка теми головної партії будується з невеликого мотиву теми фуґи в акордовій фактурі та набуває потужного розвитку, який завершує цей розділ і за допомогою коротких мотивів теми на фоні стрімких пасажів вливається у репризу.

Реприза (такт 159), має точне відтворення експозиції з додаванням маленького епізоду де звучить невеликий мотив з теми фуги (такт 195), та кода (такт 199).

Аналізуючи твори Сесілл Шамінад, можна відчуті її надзвичайну майстерність в композиторській діяльності. Тому необхідно залучати її твори до концертних репертуарів піаністів. Важливість цих творів, полягає в тому, що виконавець повинен мати неабияку мистецьку підготовку задля вивчення та виконання.

ВИСНОВКИ ДО ДРУГОГО РОЗДІЛУ

У якості аматорів, жінки з давніх часів виконували музику. Через упереджене ставлення суспільства, вельми важко було бути композиторами, навіть доводилося приховувати своє захоплення. Безумовно, жіноча музична творчість в європейській культурній традиції XVIII та XIX століття відбулася завдяки залученню до музичного життя освічених дам з вищого світу і з шару буржуазії. Мемуари тих часів, доводять про поступове розширення діяльності жінок-композиторів. В історії композиторського мистецтва, існує багато забутих постатей майстринь, що заслуговують на увагу. Деякі з них виявлялися дочками або дружинами відомих композиторів. Спільною ознакою є те, що вони в тій чи іншій мірі, не могли гармонійно себе почувати в оточуючому світі. Багато перешкод з'являлись на шляху жінок, що прагнули створювати музику. Але не дивлячись на те, що в цілому роль жінки обмежена соціумом, вони не припиняли музичної діяльності, долаючи усі труднощі. Їх композиторські здобутки є досить повноцінними і вагомими у музичній культурі. Між тим, упереджене ставлення до їх професіоналізму не отримало гідного визнання у сучасників, але стало періодом великих досягнень, які заслуговують на подальше ґрунтовне вивчення.

РОЗДІЛ 3. ВЕЛИКІ ПІАНІСТКИ У ФОРТЕПІАННОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ –ХХІ СТОЛІТТЯ

3.1. Жінки концертні віртуози у європейському фортепіанному виконавстві

У сучасному світі жінки-виконавці отримали рівні права з чоловіками. Однак у ХІХ столітті, коли були створені публічні концерти, і професійні артисти почали давати концерти, жінки брали участь у музикуванні у більшості як аматори. Найбільш прогресивні та впливові батьки, могли надати освіту своїм донькам, влаштовуючи у професійні організації, де виховували їх талант.

Стати «піаністом» – дуже важлива відзнака. Йшов час, жінки отримали більше прийняття та можливостей; сьогодні вони постають як повноправні учасники у галузі сценічного мистецтва. Безперечно, суспільство надзвичайно змінилося з часів ХІХ сторіччя. Багато жінок спеціалізуються на виконавському мистецтві в університетах та консерваторіях. Проте на концертній сцені, жінок-виконавців все ще відносно мало. Можливо, не на всі питання, що виникають на тему нерівності чоловіків та жінок можна повністю дати відповіді. Тим не менш, дивлячись на творчості видатних жінок-піаністок можна зробити певні висновки. Це піаністки, що змогли продовжити кар'єру у висококонкурентному світі, де домінували чоловіки, але кожна йшла своєю дорогою до досягнення слави. Сьогодні професійній жінці-художниці більше не заважають забобони, встановлені суспільством. Вона має доступ до розвитку виконавської кар'єри. Однак до середини ХХ століття, жінки-виконавці зіткнулися з жорсткими традиціями та позиціями суспільства.

У професійному виконавстві випробовували себе такі чудові жінки-піаністки, як Тереза Карреньо, Клара Хаскіль, Алісія де Ларроча та Марта Аргеріх. Вони залишили слід в історії виступів за фортепіано, а також в історії музики. Однак вивчаючи їхнє життя, хтось вирішить зазирнути у повсякденне життя цих аристократів і випробувати їхні радості, клопоти та невдачі ставши свідками їхнього тріумфу. Та в той же час, хтось зможе зробити загальний

висновок, що осмислює тенденцію жінок-піаністок та еволюцію їх кар'єри. Говорячи про жінок-піаністок, не можна нехтувати наслідками та питаннями, що оточують жінок в цілому. Артисти з дев'ятнадцятого століття і рубежу двадцятого століття, чи мають вони ті самі концерти та вибір, що й сучасні артисти? Як склалася їхня кар'єра? Якими були їх досягнення та внески?

Тереза Карреньо, відома за її надзвичайно пристрасну і бравурну гру, особливо в молоді роки, вела за собою свою аудиторію куди б вона не йшла. Незважаючи на бурхливу творчість, Карреньо мала надзвичайний успіх у її власному житті. Клара Хаскіль, румунська піаністка, що вела спокійне, боязке існування. Її життя було сповнене значних зусиль і глибокої самотності. Але ця художниця мала мету – поділитися своєю музикою зі світом. Професійні музиканти вірили у надзвичайний талант Хаскіль. Художниці Алісія де Ларроча та Марта Аргеріх, отримали статус «суперзірки». Відкрито у всьому світі, де Ларроча стійко утримувала місце як королева іспанської музики. Її вважають кращим музикантом за всю історію Іспанії. Марта Аргеріх є однією з найблисकुчіших піаністок світу та найбільш затребуваних виконавців на сьогоднішній день. Вона високо цінується за її віртуозні фортепіанні інтерпретації творів дев'ятнадцятого і двадцятого століть. Ці виконавиці присвятили своє життя музиці, що відображено у безлічі записів. Незважаючи на труднощі, з якими стикається жінка-художниця, вони досягли справжнього тріумфу у своїй кар'єрі.

3.2. Життя віддане мистецтву – Тереза Карреньо та Клара Хаскіль

Тереза Карреньо (1853 - 1917) була першою венесуельською артисткою, яка досягла міжнародного визнання. Венесуельський музикознавець Хуан Баутіста Плаза [12] сказав наступне: «Місце, яке займає Тереза Карреньо в галереї найвидатніших виконавців історії, без сумніву, є найбільшим, що міг би мати будь-який художник» [22].

У дитинстві вона вразила таких піаністів, як Луї Моро Готтшалк, і швидко стала феноменом у Сполучених Штатах. Як відомій піаністці, сила її виступів принесла їй звання Валькірії фортепіано, і вона мала надзвичайно

активну виконавську кар'єру до останніх місяців життя. Протягом свого життя вона спілкувалася з найважливішими музичними особистостями того часу, серед яких були Ференц Ліст та Антон Рубінштейн. Вона була ще й талановитою співачкою та композитором. І хоча в даний час її творчість в основному невідома, деякі з творів були надзвичайно популярними за часи її життя і пережили десятки видань. Відома викладацька діяльність Карреньо. Найвидатнішим її учнем був американський піаніст і композитор Едвард Макдоуелл. Народилася у Венесуелі в 1853 році, Тереза Карреньо була вундеркіндом. Її батько, сам музикант, був її першим наставником, але незабаром зрозумів, що її талант вимагає більшого, витонченого середовища, таким чином він перевіз всю сім'ю до Нью-Йорка. З цього моменту Карреньо мала міжнародну кар'єру, жила в Сполучених Штатах та Європі і поверталась у свою країну лише на короткі періоди часу. Серед її найвпливовіших викладачів були відомі піаністи Луї Моро Готшалк та Антон Рубінштейн, тоді як її найвідомішим вихованцем був американський піаніст і композитор Едвард Макдоуелл. За життя вона знайомилася з найважливішими постатями музичного світу того часу: Франц Ліст, Каміль Сен-Санс, Джоаккіно Россіні, Шарль Гуно і Гектор Берліоз. Короткий час була одружена з видатним німецьким піаністом Євгеном Д'Альбертом.

Німецький педагог Рудольф Брайтхаупт, вважаючи техніку Карреньо бездоганною, присвятив їй свій трактат про техніку фортепіано. Цей трактат став найважливішим джерелом фортепіанної методології свого часу. Бездоганну техніку Карреньо підтверджували відомі своїми критичними статтями видання. Німецька газета *Allgemeine Zeitung* писала: Досконала техніка, цілісна і сліпуча, з силою двох піаністів і з глибоко вкоріненим почуттям ритму; Фрау Карреньо додає духовної свободи незалежності своєї інтерпретації, що ставить її набагато вище за звичайних піаністів у царстві справжнього мистецтва [21]. Серед багатьох критиків та свідків її концертів є міркування Едварда Гріга, Сергія Рахманінова, Сергія Прокоф'єва та Клаудіо Аррау, які бачили її виступи та свідчили про її видатні піаністичні здібності.

Підтвердженням визначної віртуозності та самобутньої інтерпретації можна вважати Угорську рапсодію, яку молодий Рахманінов бачив в одному зі своїх концертів, і яку, за його словами, він ніколи не забуде [1].

Після її передчасної смерті в 1917 р., її останки були повернуті до Венесуели, де вона вважається однією з найважливіших особистостей, серед коли-небудь народжених в країні, а головний концертний зал столиці Каракаса названий на її честь.

Як педагог, Карреньо сама не публікувала жодних методів, але існує кілька інтерв'ю, які відображають багато її думок про педагогіку фортепіано, а також розповіді її учнів (Рут Пейн Берджесс, Стта Геффен, Марта Міліновський та Едвард Макдоуелл), які дають уявлення про її методи та вчення. Особливо цікаво проаналізувати їх у контексті рубежу століть, коли методологія фортепіано була новою темою, і починали відбуватися дискусії про техніку фортепіано. Мабуть, найважливішою книгою про техніку була книга Рудольф Марія. Техніка *Die Natürliche Klavier* від Breithaupt. Цей автор використав Карреньо як приклад у своїй книзі, щоб продемонструвати важливість ваги рук [23], яка була в центрі її філософії викладання, і з цієї причини він присвятив їй свою книгу.

Як композитор, твори Карреньо в основному потрапляють під категорію салонної музики, яка була найпоширенішим стилем наприкінці XIX століття. Хоча вона не внесла жодного нового внеску в існуючу музичну мову, її твори містять прекрасні мелодії, ефективні піаністичні побудови та технічні труднощі, які варті часу для студента піаніста, і тому необхідно цілеспрямовано ознайомитись з творчістю Карреньо як композитор, зокрема з точки зору віртуозного стилю, який характеризував підхід Карреньо до гри на фортепіано.

Незважаючи на те, що уроки фортепіано були важливою частиною жіночої освіти, існувало велике упередження щодо того, щоб жінки ставали професійними виконавцями. Вони брали участь у музикуванні здебільшого як аматори [11]. Карреньо боролася проти цього стереотипу, граючи віртуозні твори у своєму репертуарі, включаючи фортепіанні концерти Чайковського та

Гріга, що не завжди було добре сприйнято. Наприклад, Ігнац Падеревський сказав, що вона, мабуть, занадто сильна як для жінки-піаністки [9].

Існує велика кількість письмової критики щодо концертів Карреньо з тогочасних газет та журналів, які дають хорошу картину того, як проходила її гра, та її впливу на аудиторію. Найчастіші коментарі описують її чоловічу силу під час гри на гучних акордах та октавах, а також делікатність та витонченість з м'яких уривків. Поетичну та виразну якість її гри можна простежити ще до Готшалка та Матіаса, а бравурну стихію – до Рубінштейна, вони всі були її вчителями.

Записи Карреньо підтверджують, що традиційна виконавська практика наприкінці XIX століття використовує велику свободу у інтерпретації з музикою. Незалежно від того, чи суперечливість її техніки була пов'язана з проблемами відтворення чи ні, безперечну силу її виступу та її унікальність як художника, безумовно, можна виміряти. Хоча за життя Тереза Карреньо вважалася однією з провідних жінок-піаністок у світі, сьогодні вона стала лише виноскою у більшості бібліографій з фортепіано та історії музики крім своєї батьківщини Венесуели. Вона стала першою міжнародно відомою артисткою Венесуели і однією з найбільш визнаних у світі жінок-віртуозів-піаністок.

У першій половині XX століття особливо постраждала Європа через невизначеність і труднощі, спричинені світовими війнами. Клара Хаскіль, румунська піаністка, також відчувала Світ Війни. Вона прагнула до музичної кар'єри, але її долю спіткали великі труднощі.

Світове визнання отримала пізно, можливо, навіть занадто пізно, лише на схилі років. Але це не випадково. З роками вона грала все краще, глибше, розвиненіше, просвітленіше, немов у музиці відбивалося все вистраждане і подолане, що випало на її долю. І чим більше страждань отримувала вона від хвороби, що мучила її довгі роки, тим більш натхненним ставало її мистецтво.

Гра на роялі була для артистки чи не головною формою спілкування з навколишнім світом, і вона грала, хоча кожен вихід на естраду був для неї випробуванням. Боязка і самокритична, тендітна і така нескенічна зовні,

незграбна, маленького зросту, з довгими руками – це теж треба було подолати. І вона долала, а виходячи до публіки забувала і про хвилювання, і про страждання, випромінюючи горіння, силу духу, майстерність, накопичену десятиліттями.

Народилася в Бухаресті, 7 січня, 1895р. у сім'ї процвітаючого єврейського комерсанта. Клара Хаскіль була другою з трьох дочок, усі вони вели професійне музичне життя у зрілому віці. На жаль, в її житті щасливими були тільки перші три роки. У 1898 році благополуччя сім'ї сильно похитнулося через спустошливу пожежу, а рік по тому батько Клари помер від запалення легень. Дівчинку виховував дядько, який відмовився від успішної кар'єри лікаря і повністю присвятив себе турботам про чудо-дитину, ставши для племінниці і надійною опорою, і, часом, нестерпним деспотом.

Музичні здібності Клари, справді, виявилися дуже рано. Коли їй було 7 років, румунська цариця призначила їй стипендію для навчання у Відні, у відомого педагога Ріхарда Роберта. Навчання давалося Кларі разюче легко, але від природи дівчинка виявилася дуже слабкою і хворобливою. Це помічають і публіка, і критика. Після тріумфального виступу 9-річної Клари на концерті у Відні багато хто висловлював жаль, що такий рідкісний талант дістався такому тендітному створінню, свідомо не здатному вести виснажливе життя професійного піаніста.

Після трьох років занять у Відні, Хаскіль вирушила до Парижа, вступила до класу А. Корто і в 1910 році закінчила консерваторію з першою премією. Комісія, до якої входили Г.Форе, І.Альбеніс, М.Мошковський, Дж. Енеску і Р.С. Пуньо, була в захваті. Маститі композитори передбачали їй велике майбутнє. За рік до закінчення навчання Хаскіль дала свій перший сольний концерт в рідному місті, в залі «Атенеум».

Піаністична діяльність цієї артистки переривалась. Причиною був жахливий сколіоз, який розвинувся до такого ступеня, що загрожував Хаскіль інвалідністю. Ні про концерти, ні про багатогодинні заняття за фортепіано не могло бути й мови. Лікарі направили її в Берк-сюр-мер, невелике містечко на

самій півночі Франції, де знаходилася спеціалізована клініка для подібних хворих. З клініки вона вийшла не повністю одужена, але принаймні в змозі повернутися за інструмент і відновити кар'єру.

Продовжуючи удосконалюватися і виступати, вона ділила свій час між Парижем, Бухарестом і гастрольними поїздками. І.Падеревський допоміг їй організувати турне по США, а Ф.Бузоні, почувши її гру, висловив бажання займатися з молодою румунської піаністкою в Берліні. Репутація румунської артистки вже в кінці 20-х років була виключно високою. Її цінували як тонкого музиканта, видатного стиліста, прекрасного ансамбіста; з нею охоче виступали в сонатних дуетах Дж.Енеску, Е.Ізаї, П.Казальс. Але домогтися успіху у публіки заважав тоді недолік піаністичної міці, навіть просто фізичної сили, що створювала враження зайвої камерності музикування.

Війна застала артистку в Парижі, їй вдалося втекти до Швейцарії. Вона оселилась у невеликому містечку Ве́ве, на березі Женевського озера, де знайшла притулок до кінця життя. У повоєнні роки сюди незмінно приїздили молоді музиканти, щоб отримати від неї поради, побувати на її уроках. Серед кращих учнів Хаскіль – Д. Ліпатті і Г. Анда. В різний час вони грали з нею фортепіанні дуети.

Останні півтора десятиліття життя Клари Хаскіль – пора зрілості, яка принесла їй і світове визнання і навіть ореол легенди. Тисячі людей в різних куточках земної кулі оцінили здатність цієї артистки передавати у своїй інтерпретації логіку музичної думки, саму суть музики, оцінили рідкісну етичну значимість її гри. Як згадував І. Кайзер, Хаскіль називали «святою фортепіано».

Її інтерпретація Моцарта викликала майже беззастережне захоплення, але інтерпретації творів Шумана і Брамса багатьом здавалося ще більш захоплюючими. Мужньо долаючи фізичні муки, вона була в повному сенсі слова ув'язнення у власній слабкості. Але гранично зосередившись, немов відмовившись від усього мирського, вона грала все ті твори класики і

романтики, які фізично була здатна грати. Клара відкривала їх справжнє багатство, осягала їх романтичний дух і характер.

Майже три десятиліття минуло з тих пір, як нещасний випадок обірвав життя Клари Хаскіль. Дистанція часу вже дозволяє об'єктивно оцінити місце її в літописі світового піанізму. Втім, об'єктивною буде тільки оцінка, але не сприйняття, бо слухати її записи байдуже неможливо і зараз.

Чітко відчуваючи кордон технічних можливостей артистки, осягаєш і безмежність її музикальності. І не випадково її записи постійно перевидаються, не втрачають актуальності, витримують порівняння з найвищими зразками. Серед цих записів виділяються два концерти Баха (один з них, записаний в Празі з Касальсом – диригентом, інший – для двох фортепіано з Г. Андою), Третій і Четвертий концерти і кілька сонат Бетховена, а також скрипкові сонати Бетховена і Моцарта з А. Грюмьом, концерти Шопена (№ 2), Шумана, Сонатина Равеля і «Ночі в садах Іспанії» де Фальї, 14 сонат Скарлатті, звичайно, концерти і сонати Моцарта і багато багато іншого.

Виявляється, діапазон Хаскіль-піаністки був теж досить широкий. Вона не цуралася і сучасної музики – охоче пропагувала твори Д. Енеску, грала п'єси Д. Ліпатті і М. Міхаловіч. Пам'ять про Клару Хаскіль зберігають не тільки її записи, не тільки присвячені їй книги, статті, спогади. Після смерті артистки група друзів і шанувальників (а серед них були Ф. Шаляпін, П. Касальс, Ч. Чаплін, пізніше І. Маркович, А. Грюмьом, Н. Магалов) заснувала Асоціацію пам'яті Клари Хаскіль. Остання ж заснувала конкурс піаністів її імені, який проводиться в Швейцарії (спочатку в Люцерні, а нині в Монтре) з 1963 року.

3.3. Суперзірки сучасного фортепіанного виконавства – Алісія де Ларроча і Марта Аргеріх

Серед сучасних піаністів сьогодні це дві нескінченно різні виконавиці: одина з Іспанії, інша з Аргентини, зробили вражаючу кар'єру. Контраст у їх особистостях також відображається в репертуарі який вони обрали.

Коли думаєш про іспанську фортепіанну музику, одразу приходить на думку одне ім'я – Алісія де Ларроча. Відома у всьому світі, де Ларроча стійко

утримувала місце як королева іспанської музики. Колишнього вундеркінда багато хто вважав кращим музикантом за всю історію Іспанії. Іспанська піаністка, одна з найбільших майстринь фортепіанної гри XX-го століття і, мабуть, найвеличніша піаністка за всю історію Іспанії. Неодноразова лауреатка премії «Гріммі» і премії принца Астурійського (Prince of Asturias Award for the Arts). Саме Алісія познайомила широкі глядацькі громад з творчістю Ісаака Альбеніса і Енріке Гранадоса.

Вона народилась у музичній родині 23 травня 1923 р. у Барселоні, де її мати та тітка навчали її грі на фортепіано.. Її тітка, заохочувала і навчала де Ларрочу від того часу, коли дитині виповнилося три роки. Вона віддала Ларрочу до Френк Маршалл у Академію, де він сам і викладав. Відомий іспанський піаніст Френк Маршалл був наставником Алісії. У дитинстві де Ларочча була досить низькорослою – менше 1.5 метрів – та й руки для піаністки у неї були досить маленькі. Незважаючи на все це, Алісія вже в ті часи чудово справлялася з досить складними музичними творами – на кшталт великих концертів Людвіга ван Бетховена, Ференца Ліста, Йоганнеса Брамса, Сергія Рахманінова, Сергія Прокоф'єва і Моріса Равеля. В особливо складних частинах творів, Алісії допомагав досить довгий мізинець і відносно широка відстань між вказівним і великим пальцями; втім, ніякі особливості організму не допомогли б дівчинці, якби вона не володіла абсолютно унікальним природним талантом. У три роки де Ларочча почала грати професійно; вже в п'ять років вона вперше виступила перед публікою - на Міжнародній виставці в Барселоні. Через рік, на Всесвітньому ярмарку в Севільї, Алісія дала свій перший концерт. Вперше з оркестром де Ларочча виступила вже в 11 років.

Зрозуміло, настільки стрімке сходження до вершин успіху не могло не справити належного враження на слухачів. До 1943 року Алісія по праву вважалася однією з кращих іспанських виконавців. У 1947-му де Ларочча почала подорожувати з гастрольними турами по всьому світу; в 1954-му вона дісталася до Північної Америки – і навіть виступила з Лос-анджелеським

філармонічним оркестром). У 1969-му Алісія працювала в Бостоні в концертах серії «Peabody Mason Concert».

Сольні фортепіанні виступи Алісії неодноразово записувалися на штучні носії. Особливим успіхом користувалися записи іспанських мелодій в її виконанні. З усіх записів де Лароччі найбільше відома серія композицій авторства Мануеля де Фальї, Енріке Гранадоса і Ісаака Альбеніса; нітрохи не меншим успіхом користувалися випущені в 1967-му варіації клавірних сонат Антонія Солера. Записувалася Алісія, як правило, у компаніях «Hispavox», «CBS / Columbia / Epic», «BMG / RCA» і «London / Decca». У 1975-му Алісія виграла свою першу «Греммі». Останню вона отримала в 1992-му у 70 років.

Алісія де Ларроча померла в Барселоні на 87-му році життя. Вона була відомою своїми інтерпретаціями Моцарта, Шумана і іспанських композиторів. Зробила величезний внесок у популяризацію іспанської музики. Останній раз де Ларроча виступала в 2003 році в Барселоні на честь свого 80-річчя. Вона досягла крапки у своєму художньому розвитку та у своїй кар'єрі, будь-який музикант міг би позаздрити. Громадськість пам'ятатиме її в перші роки, коли вона виконувала іспанську музику, несучи її таємничість, пристрасть та екзотику.

Тоді як де Ларроча пізно розпочала свою кар'єру, як концертна виконавиця, Марта Аргеріх була у віці 20-ти років. Перемога на VII Міжнародному конкурсі піаністів імені Шопена у Варшаві в 1965 році стала її першим фурором.

Народилась велика піаністка 5 червня 1941 року в Буенос-Айресі в сім'ї Хуаніти Хеллер і Хуана Мануеля Аргеріха, економістів і активістів соціалістичного руху. Бабуся та дід по материнській лінії були єврейськими іммігрантами з Росії, що поселилися в одній з землеробських колоній барона де Гірша і Єврейського колонізаційного товариства (Colonia Villa Clara) в провінції Ентре-Ріос. Займатися фортепіано розпочала ще у віці трьох років. А в п'ятирічному віці стала брати уроки гри на фортепіано у Вінченцо Скарамузза, який підкреслив їй важливість ліризму і почуття в музиці. Дебютний виступ Аргеріх відбувся в 1949 році у віці восьми років, коли вона виконала концерт Моцарта. У 1955 році вона переїхала до Європи зі своєю сім'єю (Хуан Перон (тоді президент Аргентини) призначив її батьків на дипломатичні

посади в аргентинському посольстві у Відні). Там вона вчилася у Фрідріха Гульда, Артуро Бенедетті Мікеланжело, Штефана Ашкеназі.

Першим досягненням Аргеріх на шляху становлення передували роки наполегливих занять. У 1957 році Марта отримала перемоги на двох вельми вагомих міжнародних конкурсах – імені Бузоні в Больцано і Женевському. Вже тоді 16-річна піаністка приваблювала своєю чарівністю, артистичною свободою, яскравою музикальністю – словом, усім тим, що «належить» мати юному даруванню. Але саме 1965 рік конкурсу у Варшаві виявився рубіжним у творчій біографії піаністки. Вона відразу встала в один ряд з найбільш відомими представниками артистичної молоді, почала широко гастролювати, записуватися. У 1968 році і радянські слухачі змогли переконатися в тому, що слава її не перебільшена, заснована аж ніяк не тільки на феноменальній техніці, що дозволяє їй з легкістю вирішувати будь-які інтерпретаторській проблеми в музиці Ліста, Шопена чи Прокоф'єва. Багато хто пригадав, що в 1963 році Аргеріх вже приїжджала в СРСР, тільки не в якості солістки, а як партнер Руджієро Річчі і показала себе відмінною ансамблісткою. Але тепер перед нами була справжня артистка. «Марта Аргеріх – дійсно, музикант чудовий. У неї блискуча техніка, віртуозна в найвищому сенсі слова, відточена піаністична майстерність, дивовижне відчуття форми, архітектоніки музичного твору. Її найголовнішою відзакою стає вміння вдихнути у виконання програми живе і безпосереднє почуття, в якому лірика тепла і умиротворена, а в патетиці немає нальоту зайвої екзальтованості – одна лише одухотворена піднесеність. Пристрасний, романтичний початок – одна з найбільш характерних рис мистецтва Аргеріх. Піаністка явно тяжіє до творів, повних драматичних контрастів, ліричних поривів. Чудова звукова майстерність має молода піаністка. Звук, його чуттєва краса – аж ніяк не самоціль для неї», - Так писав тоді молодий московський критик Микола Танєєв, послухавши програму, в якій виконувалися твори Шумана, Шопена, Ліста, Равеля і Прокоф'єва.

М. Аргеріх постійно запрошують виступати у найпрестижніші оркестри та фестивалі. Проте, велику роль в її музичному житті відіграє камерна музика. За її словами, «згода всередині групи дає мені відчуття спокою і сили».

Важливі диски М. Аргеріх записані під лейблами EMI, Sony, Philips, Teldec, Deutsche Grammophon. Багато її виступів трансливалися по всьому світу.

У 2005 році М. Аргеріх разом з М. Плетньовим стала лауреатом «Grammy Award» за краще виконання камерної музики, в 2006 р. – за краще інструментальне виконання з оркестром (К. Аббадо і маєрівський камерний оркестр). Також вона була нагороджена преміями «Gramophone - Artist of the Year», «Best Piano Concerto of the Year», «Choc» від Monde de la Musique, «Künstler des Jahres Deutscher Schallplatten Kritik». За свої видатні досягнення була нагороджена в 1996 р французьким Орденом мистецтв і літератури другого ступеня, а в 2004 р. – Орденом мистецтв і літератури першого ступеня. У 1997 р. призначена почесним членом Національної академії Св. Цецилії в Римі. У 2001 р. отримала статус «Musician of the Year» журналу «Musical America». У 2005 р в Японії її нагородили Орденом Вранішнього сонця за внесок у розвиток музичного життя і за її підтримку молодих артистів, а також престижною Імператорською премією.

Сьогодні Аргеріх займає завидне місце у світі піаністів як один із найбільш затребуваних концертних артистів. Безумовно, ім'я Марти Аргеріх тісно пов'язане з іменем Варшавської Конкурсу Шопена. Марта Аргеріх є однією з найблисучіших піаністок світу, вона високо цінується за її віртуозні фортепіанні інтерпретації творів дев'ятнадцятого і двадцятого століть. Її широкий репертуар включає твори Баха, Бартока, Бетховена, Мессіана, Шумана, Ліста, Дебюссі, Равеля, Франка, Прокоф'єва, Стравінського, Шостаковича і Чайковського.

3.4. Китайські сучасні виконавиці

До початку нашого століття популярність фортепіано в Китаї досягла величезних масштабів: за останні двадцять років XX століття фортепіанна освіта стала по-справжньому масовою. Після подолання наслідків Культурної революції було відкрито велике число державних музичних освітніх установ: це консерваторії, факультети в університетах і педагогічних інститутах, незліченна безліч шкіл, в тому числі приватних. За останні роки в країні суттєво зросла і кількість фортепіанних конкурсів; сотні юних і молодих піаністів починають тут свою виконавську кар'єру, «репетируючи» майбутні міжнародні перемоги.

Під кінець першого десятиліття нового століття імена видатних китайських піаністів широко відомі у всьому музичному світі. Справжні «вундеркінди», вони починають свою блискучу кар'єру в Китаї зовсім дітьми. Наприклад, Ван Юйцзя (в українській транскрипції Юя Ванг), 1987 року народження, займаючись музикою з шести років (що досить пізно за китайськими мірками), вже в сім років активно і успішно виступала. У 2001 році вона отримала третю премію на конкурсі в Японії і спеціальний приз музикантам до 20 років, після чого переїхала вчитися в Канаду, в Mount Royal College в Калгарі. Зараз Юя Ванг постійно живе в Нью Йорку, гастролює по всьому світу. Вона з легкістю і блиском виконує твори величезної технічної складності: аранжування «Польоту джмеля» Н. А. Римського-Корсакова і штраусівської польки «Трик-трак» Д. Ціффри, парафраз «Турецького рондо» В.А. Моцарта, Варіації на тему Паганіні І. Брамса. Її віртуозність викликає подив, захоплення і навіть іронічні зауваження російських журналістів про подібну до комп'ютерної швидкості пальців. Однак вона досить переконливо грає і романтичний репертуар. Її виконання в десятирічному віці Фантазії-експромту Ф. Шопена оп. 66 і Полонезу-фантазії оп. 61 представило слухачам майбутнього тонкого і глибокого музиканта. Для дорослої Ванг характерна ніжні, задумливі інтонації «Гретхен за прядкою» Шуберта-Ліста, сіс-молл'ного Вальсу оп. 64 № 2 Ф.Шопена. Дуже проникливо й схвилювано в її виконанні звучить «Вокаліз» С. В. Рахманінова та його перекладення «Мелодії» К. Глюка. Це робить актуальним питання про вплив досвіду мовного спілкування на європейських мовах на стилістику фортепіанного виконавства.

Ще одна китайська піаністка зі світовою популярністю – Чень Са (Чен Са). Вона народилася в 1979 році, з дев'яти років займалася в школі при Сі Чуанській консерваторії у професора Данина Чжао (вчителі Лі Юньді). Перша премія на китайському конкурсі в 1989 році і перше місце на Першому міжнародному китайському конкурсі в 1994 році поклали початок її успішної артистичної біографії. Посівши четверте місце в 1995 році в місті Лідс (вона була першою учасницею з Китаю на цьому престижному європейському конкурсі), вона отримала запрошення навчатися в консерваторії Лідса. У 2002 році їй було присуджено перше місце на

конкурсі ім. Бетховена, а в цьому ж році четверте місце в 14-му конкурсі ім. Шопена; в 2005 році Чень Са успішно брала участь в 12th Van Cliburn International Competition, де зайняла четверте місце. В даний час вона гастролує по всьому світу, грає з такими видатними диригентами, як сер Саймон Реттл, Джеймс Конлон, Луї Лейн, з оркестрами Бірмінгема, Кельна, Страсбурга, Варшави. Її диск, записаний компанією JVC, називається «Враження від Шопена»; її виконання переконує виразністю і глибоким проникненням в ліричну стихію одного з найважчих для східного піаніста композиторів. Постійно Чень Са проживає в Ганновері.

Успіхи китайських піаністів на міжнародній арені в значній мірі є досягненням саме китайської музичної педагогіки з її установкою на бездоганне технічне озброєння і на вивчення існуючих звукових зразків світової виконавської культури. Міжкультурна комунікація в сучасному світі відіграє величезну роль. Китайське музичне мистецтво в умовах процесів глобалізації збагачується елементами російської, європейської і північноамериканської традицій. Це особливо яскраво видно з аналізу творчого шляху китайських виконавців. Крім того, беручи участь в міжнародних конкурсах, в тому числі в журі, у великих міжнародних проектах; навчаючись в іноземних вузах, китайські музиканти несуть в академічне середовище свою картину світу, збагачуючи її китайськими музичними традиціями.

ВИСНОВКИ ДО ТРЕТЬОГО РОЗДІЛУ

Завдяки глибокому вивченню особистого та професійного рівня життя великих піаністок у мистецтві, їх внесок у історію жінок-виконавців, можна зробити висновки про еволюцію кар'єри жінок піаністів загалом. Суспільство поступово змінило своє уявлення про жінок-художниць. У XIX столітті, жінки займалися музичною кар'єрою у сольному виконанні з широким опором суспільності, але сьогодні, вони сприймаються як особистості і мають ті самі переваги, що і їх колеги-чоловіки. Однак життя жінок залишається ускладненим через їх фізіологічні особливості, унікальність та їх позиції в суспільстві. Але своєю непохитною наполегливістю та жагою до мистецтва, відомі виконавиці підтверджують свою відданість музиці та кар'єрі.

Представлений огляд творчого шляху відомих виконавиць, дає суттєві переконання у професійності цих жінок. Ці представниці займають важливе місце у світі сценічного мистецтва. Вони представляють три різні періоди в історії фортепіанного виконавства: середина XIX – початок XX століття, перша половина XX століття і сьогодення. Їх видатний талант і наполегливість приніс їм світове визнання.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Професійна кар'єра сучасних жінок-виконавиць – складний шлях, поєднаний з труднощами та випробовуваннями. Талановиті, вольові та цілеспрямовані, вони часом крізь неймовірні труднощі, йдуть до великої мети поділитись своїм розумінням світу крізь музику, яка часто стає єдиним джерелом натхнення. Так складалась доля жінок-виконавиць на протязі трьох століть, які розглядаються у дослідженні.

1. До XVIII століття діяльність жінок в музиці майже не помічалась. Їх музичні здобутки вважались лише аматорськими спробами, які не особливо схвалювались оточуючими. Лише у XX столітті тема жіночого мистецтва викликала зацікавленість науковців, які починають досліджувати діяльність жінок-виконавиць, композиторів та сприймати їх творчі досягнення нарівні з чоловіками. Сьогодення характеризується сплеском уваги до жіночої професійної творчості, в якому виконавська діяльність піаністок стає одною з актуальних тем.

2. Відомі жінки-композитори та жінки-виконавиці, зробили великий внесок у майбутнє фортепіанне мистецтво. Для сучасних виконавців постаті видатних жінок є зразком для наслідування. Виконавська діяльність артиста, потребує відданості цій справі, часом, за рахунок особистого життя. Відомі професійні виконавиці, розглядаються як революціонери, бо вони перевершили всі давні очікування і стали провідними художниками світового класу.

3. Фортепіанна творчість Клари Шуман та Сесіль Шамінад у сучасному виконавстві набуває популярності. Все частіше їх забуті твори включаються в програми та сприймаються як відкриття в репертуарі сучасних піаністів. Проаналізована в роботі соната соль мінор Клари Шуман виявляється повноцінним твором у жанрі великої форми. Побудова твору не позбавлена ваги і повністю відповідає усім традиціям сонатного циклу. Наповнена контрастними емоційними образами, перша частина являється художнім центром та визначає емоційний лад композиції в цілому. Стиль цього твору акумулює класичні та романтичні риси. Цей зразок із фортепіанної спадщини

клари Шуман, можна оцінювати нарівні з іншими видатними композиціями у фортепіанному мистецтві.

Розглянуті твори Сесіль Шамінад: арабеска №1 ор. 61, серенада ор. 29, етюд №2 «Осінь» з циклу «Шість концертних етюдів» ор. 35 та соната ор. 21 можуть бути включеними до програм з курсу фах та основний музичний інструмент з метою опанування романтичних творів композиторів початку XX століття. Але важливість вивчення творів Шамінад полягає у бездоганній професійній підготовці виконавця. Представлені зразки підтверджуватимуть високий рівень фортепіанної майстерності піаніста. Композиторська творчість видатних жінок є високо професійною та посідає визначне місце серед здобутків фортепіанного мистецтва. Проаналізована виконавська діяльність відомих піаністок XX – XXI століття. Цих прекрасних мисткинь, можна вважати справжніми майстрами у фортепіанному виконавстві. Своєю плідною працею, у мистецтві грі на фортепіано, вони заслуговують на світове визнання.

4. Вивчення та аналіз творів жінок-композиторів є важливим для розвитку виконавської творчості музикантів. Їх твори сприймаються як зразки високого рівня поряд з композиторською діяльністю чоловіків. Написані ними твори представляють високу цінність у фортепіанному мистецтві. Їх вивчення допоможе музикантам вдосконалити свій розвиток у музичній діяльності. Фортепіанні твори цих художниць можуть займати значне місце у концертному репертуарі виконавців.

В сучасному світі відбувається стрімке залучення жінок до музичного мистецтва. Жінки отримали рівні права з чоловіками. Кожна має право на мистецьку освіту. Більшість жінок залучені до мистецько-культурного розвитку. Вони можуть бути однаково професійними як у композиторській так і у виконавській діяльності. Життя видатних піаністок та композиторів, що присвячували себе музиці, дає нам певний погляд на еволюцію фортепіанного мистецтва серед жінок. Сучасне виконавство вимагає високої професійності від музикантів. Жінки-музиканти здатні відповідати усім вимогам мистецької діяльності та займати провідні позиції у музичному мистецтві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Albuquerque A. Teresa Carreño: Pianist, teacher and composer. PhD diss., University of Cincinnati. 1988. P.14.
2. Alexander J., Godard B. In The Grove's Dictionary of Music and Musicians. Vol. 2, edited by Sir George Grove, P. 191. New York: Grove's Dictionaries, 1906.
3. Benton R. Camille Marie (Denise) Moke Pleyel. New Grove dictionary of music and musicians. Vol. 15. L.–N.Y. 1980
4. Breithaupt R. M. Die Natürliche Klaviertechnik. Leipzig: C.F. Kahnt. 1912.
5. Citron M. J. Fanny Mendelsson Hensel (1805- 1847). New Historical Anthology of Music by Women. Ed. by James R. Briscoe. Indiana University Press. Bloomington and Indianapolis. 2004 by James R. Briscoe. P. 134–135.
6. Citron M. J. Cécile Chaminade: A Bio-Bibliography. New York: Greenwood. 1988.
7. Diversity patterns in S&E enrolment and degrees in United States. National science board. Science a engineering indicators. 2000 rep. Wash., 2000. P. 26.
8. Hareven T. Family Time and Historical Time. Daedalus. 1977. No. 106. P. 57-70.
9. Harold S. The Great Pianists. New York: Simon and Schuster. 1987. P. 351.
10. Hufton O. The Prospect Before Her. A History of Women in Western Europe. Vol. 1. P. 1500-1800. London, 1997. Smith Bonnie G. Changing Lives. Women in European History Since 1700. Lexington (Massachusetts). 1989.
11. HunJu K. Six Major Women Pianists: Clara Schumann, Teresa Carreño, Myra Hess, Clara Haskil, Alicia de Larrocha, and Martha Argerich. (PhD diss., Rice University, Houston, Texas, November 2000). P. 2-3.
12. Juan B. P. Was a musicologist and composer. He is best known as the editor of a 12-volume collection on Venezuela's music during colonial times. Caracas. Venezuela. 1898 – 1965.
13. Karin P. Cécile Chaminade. In Women and Music: A History, 2nd ed., edited

- by, P. 181. Bloomington: Indiana University Press. 2001.
14. Liang M. Music of the Billion. An introduction to Chinese Musical Culture. N-Y. 1985. P. 215.
 15. Marie-Félicité-Denise Pleyel [Электронный ресурс]. URL: [https://www.prozradit.tk/Vysvětlit/ ru/ Плейель,_Мари](https://www.prozradit.tk/Vysvětlit/ru/Плейель,_Мари) (дата обращения: 08.05.2018).
 16. Matyas M.L. Obstacles in the scientific community. Women in science: A rep. from the field. Philadelphia L. 1985. P. 98.
 17. McCaffrey J. F. Scotland in the Nineteenth Century. Basingstoke, 1998. P. 116.
 18. Moegle. S. Cécile Chaminade, Pianist and Composer. IAWM Journal: International Alliance for Women in Music 19, no. 2. December. 2013.
 19. Mohr W. Frauen in der Wissenschaft. Freiburg im Breisgau: Dreisman Verl, 1987. P. 313.
 20. Reid Marion. A Plea for Woman. Впервые: Edinburgh, 1843. Цит. по изд.: Edinburgh. 1988. P. 29.
 21. Rojo. Teresa Carreño. 75. Original quote: Una perfecta técnica, completa y deslumbrante, con la fuerza de dos pianistas, y con un sentido del ritmo fuertemente arraigado en ella; Frau Carreño une a la libertad espiritual la independencia de interpretación, que la colocan muy por encima del simple pianista en el reino del verdadero arte (author's translation).
 22. Rosario M. Teresa Carreño. Compositora y Pedagoga. Caracas: Monte Ávila Editores. 1971. P. 17.
 23. Rudolf M. Breithaupt. Die Natürliche Klaviertechnik. Leipzig: C.F. Kahnt. 1912. P. 164.
 24. Smith. R. L. Sister of Perpetual Indulgence. The Musical Times 135. December. 1994. P. 740.
 25. Stephens W. Cécile Chaminade. The Étude 17, no.6. June 1899. P. 184.
 26. Tittle O.K. Gender research and education. Amer. psychologist. Wash., 1986. Vol. 41, № 10. P. 529.

- 27.Абрамс Л. Формирование европейской женщины новой эпохи. 1789-1918. пер. с англ. Е. Незлобиной. М. 2011. 408. С. 55–56.
- 28.Айвазова С. Г. Русские женщины в лабиринте равноправия: Очерки политической теории и истории. Док. материалы. М.: Ред. изд. Комплекс Русанова, 1998.
- 29.Алексеев А. Из истории фортепианной педагогики: Руководства по игре на клавишно-струнных инструментах от эпохи Возрождения до середины XIX века: Хрестоматия. Киев, 1974. С. 163.
- 30.Алексеев А. История фортепианного искусства. М., 1967. Т. I. - С. 286.
- 31.Алексеев А. О проблеме стильного исполнения. О музыкальном исполнительстве. Сб. науч. статей. М., 1954. С. 159-170.
- 32.Антонець О. Салонне мистецтво в європейській культурі XVII – XVIII століть. 2009. 120 С. 5 - 6.
- 33.Беляева Ю. К вопросу о необходимости исследования проблем маскулинности. Социальная феминология. Самара: Изд-во Самарского университета. 1997.
- 34.Берлиоз Г. Избранные письма : пер. с фр. : в 2 книгах. сост., коммент. В. Н. Александровой, Е. Ф. Бронфин. 2-е издание. Ленинград : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1984-. Книга 1 : 1819– 1852. Ленинград : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1984. 240 с. : нот. ил.
- 35.Богачевська-Хомяк М. Білим по білому. Жінки в громадському житті України. 1884 – 1939. – К. 1995.
- 36.Брандт Г.А. Природа женщины как проблема (Концепции феминизма): Общественные науки и современность. 1998. №2.
- 37.Вардиман Е. Женщина в древнем мире. М.: Наука, 1990. С. 74.
- 38.Вебер М. Соціологія. Загальноісторичні аналізи. Політка. – К. 1998.
- 39.Виноградова Е.В. Китайская музыка. *Музыкальная энциклопедия: в 6 т.* М., 1982. Т. 2. С. 549.

40. Дацюк Г.І. Повертаючи себе: Усна жіноча історія. Повернення. Історія сільських жінок в контексті суспільно-історичних факторів радянського і перехідного періодів; Під ред. Г.І. Дацюк. К. 2003.
41. Дацюк Г.І. Повість по жіноче життя. Історія однієї фотографії: спроба само презентації. К. 2007.
42. Дюма А. Любовное приключение [Электронный ресурс]. URL: <http://www.e-reading.club/book.php?book=21171> (дата обращения: 08.05.2018).
43. Елштайн Д. Громадський чоловік, приватна жінка. Жінка в соціальній і політичній думці. К. 2002.
44. Здравомыслова Е.А., Темкина А.А. Социологи гендерных отношений и гендерный подход в социологии. *Социологические исследования*. 2000. №11.
45. Зингер Е. Из истории фортепианного искусства Франции : До середины XIX в. Москва : Музыка, 1976. С. 112. С. 56.
46. Іваненко О.В. Гендерна наукова перспектива: від світогляду до політики. Соціологія: теорія, методи, маркетинг. 1998. № 6. С. 78 – 92.
47. Іванченко М. Г. Дивосвіт прадавніх слов'ян. К. : Радянський письменник, 1991. С. 171.
48. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде; Ф. Ницше, З. Фрейд, А. Камю, Ж.П. Сартр. Сумерки богов. М. 1989. С. 222 – 319.
49. Кант И. Соч. Т. 4. Ч. 1. М. 1965.
50. Клерсон-Лич Р. Берлиоз; пер. с англ. А. А. Ивановой. Челябинск : Урал LTD, 1999. С. 152.
51. Короленко Ц.П. Мифология пола. Канн, 1994. С. 29.
52. Ллойд Женестьева. Человек рациональный. Женщины, познание и реальность : *исследование по феминистской философии*; сост. Э. Гарри, М. Пирсел; пер. с англ. М., 2005. С. 132–151.
53. Лорбер Дж., Фаррелл С. Принципы гендерного конструирования. *Хрестоматия феминистских текстов.*; Переводы. Под ред. Е.

- Здравомысловой и А. Темкиной. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. С.187 – 192.
- 54.Майерс Д. Социальная психология. СПб. 1997.
- 55.Мак К. Карьера женщин в науке, научных исследованиях и разработках: Высшее образование в Европе. М., 1992. Т. 17, №2. С. 14-15.
- 56.Манхейм К. Диагноз нашего времени. М.: Юрист, 1994.
- 57.Милль Дж. Подчиненность женщин. СПб. 1871. С. 304 С. 51.
- 58.Мілль Дж. Поневолення жінок; пер. с англ. Про свободу : Есе. К. 2001. С. 451.
- 59.Музыкальная библиография русской периодической печати XIX века. сост. Т. Ливанова ; Академия наук СССР, Институт истории искусств. Москва : Музгиз. 1960–1979. С. 122–123.
- 60.Одоевский В. Ф. Письмо к редактору: Музыкально-литературное наследие; общ. ред., вступ. статья и примеч. Г. Б. Бернандта. Москва. Музгиз. 1956. С. 174–177.
- 61.Передирій В.А., Сидоренко Н.М., Старченко Т.В. Жіноча доля на тлі доби: Літопис жіночого руху у світлі українських видань. К.: Дослідницький центр історії української преси. 1999.
- 62.Рубанцова Т.А. Философия феминизма и культура. *Вестник Омского университета*. 1998. №4.
- 63.Смоляр Л.О., Шарова Т.П., Житкова Т.В. Жінка та суспільство: історичний аспект, сучасні проблеми. Одеса. 1991.
- 64.Таран Л. Жінка і чоловік: Долаючи стереотипи. К. 2002.
- 65.Хохловкина А. А. Берлиоз. Москва : Музгиз, 1960. 548 с.
- 66.Шаберт Ина. Гендер как категория новой истории литературы: Пол. Гендер. Культура : немецкие и русские исследования; пер. с нем. М. 1999. С. 115-116.
- 67.Шаберт Ина. Гендер как категория новой истории литературы: Пол. Гендер. Культура : немецкие и русские исследования; пер. с нем. М. 1999. С. 117.

- 68.Шнеерсон Г.М. Музыкальная культура Китая. М. 1952. С. 251.
- 69.Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. М.: Мисль, 1998. Т. 2.
- 70.Шуман Р. Камилла Плейель. О музыке и музыкантах : собрание статей в 2 томах (трех книгах). Москва : Музыка. 1978. Том II-А. С. 195.

ДОДАТКИ



Фанні Мендельсон



Камілла Плейель



Клара Шуман

Sonate für Klavier g-moll

Clara Schumann
herausgegeben von Gerd Nauhaus

1. Allegro

6 *Mittlerer Empfindung*

10 *f* *dim.*

14 *p* *f* *p*

19

Edition Breitkopf Nr. 7445

Клара Шуман, соната соль мінор (перша частина)

25

p

27

31

p

35

animato.

40

mf

ff

44

Um vieles schneller

48

52

p

56

59

rit.

p

im - mer -

cresc.

63

schnel - - ler

67

un poco ritenuto

Tranquillo

p

71



75



80

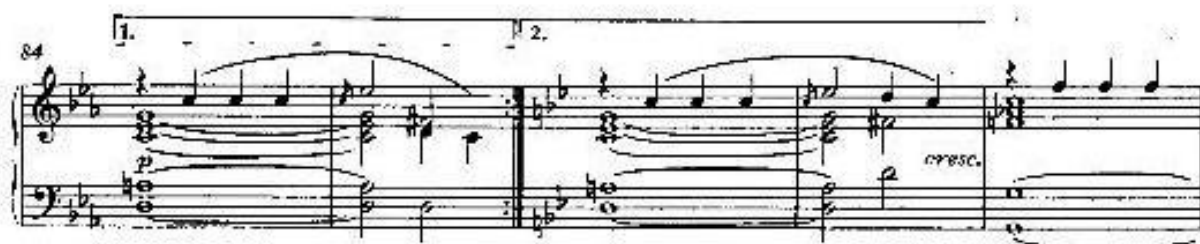
(1. Mallo)
ritardando



84

1. 2.

cresc.



87

dim.

f



91



This image shows a page of a musical score for 'The Rose Tree' by Franz Schubert, measures 94 through 109. The score is written for piano and voice. The piano part is in the lower register, featuring complex arpeggiated figures and chords. The voice part is in the upper register, with a melody that is mostly eighth and sixteenth notes. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The measures are numbered 94, 97, 100, 103, 106, and 109. The page is numbered 94 in the top left corner.

PH 7445

112 *dolce* *ben legato*

115 *CRISO.*

118 *dim.* *poco a*

121 *poco* *rit.* (Tempo I)

124

128 *ben legato*

EB 7445

132

136

141

145

150

pioggiero

154

mf

158

animato

162

sfz

166

schneller

170

173

176

sfz

cresc.

The image shows a page of a musical score for piano, spanning measures 158 to 176. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six systems of two staves each. The first system (measures 158-159) features a melodic line in the right hand with slurs and a bass line with chords. The second system (measures 160-161) is marked 'animato' and includes a 'sfz' (sforzando) dynamic marking. The third system (measures 162-163) is marked 'schneller' (faster) and also includes a 'sfz' marking. The fourth system (measures 164-165) continues the melodic development. The fifth system (measures 166-167) features a 'p' (piano) dynamic marking. The sixth system (measures 168-169) includes a 'cresc.' (crescendo) marking. The final system (measures 170-171) shows a continuation of the melodic and harmonic material. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

ED 7445

180 *rit.*

183 *cresc.*

186 *poco*

189 *rit.*

193 *Animato*

196

200

peso.

peso.

203

f

f

ff

206

poco ritenuto

p

sf

sf

p

210

Andante

p

p

p

p

214

a tempo

pesante

pesante

pesante

pesante

p

f

sf

f



Сесіль Шамінад

ARABESQUE.

Revised and Fingered by
W. Scharfberg.

C. CHAMINADE. Op. 61.

Allegro risoluto. (♩ = 122.)

Piano.

11231r

Copyright, 1922, by G. Schirmer, Inc.
Printed in the U. S. A.

Сесіль Шамінад Арабеска №1 op.61

This page contains five systems of musical notation for piano. The notation is written on grand staves (treble and bass clefs). The first system shows a complex melodic line in the right hand with many beamed sixteenth notes and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The second system continues this pattern with some dynamic markings like *p* and *f*. The third system features a *cresc.* marking and continues the melodic development. The fourth system has a *ff* marking, indicating a fortissimo section. The fifth system includes tempo changes: *poco rit.* (ritardando), *a tempo* (return to tempo), and *poco cresc.* (crescendo). It also features *pp dolcissimo* (pianissimo, very soft and sweetly) and *p* (piano) markings. The page number 11221 is printed in the bottom left corner.

leggiero.

dolce.

pp

p

dolce.

11982



This page contains five systems of musical notation for piano. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

The first system shows a complex melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

The second system begins with the instruction *sempre ff* (sempre fortissimo).

The third system includes the instructions *poco rit.* (poco ritardando), *a tempo.* (a tempo), and *p dolcissimo.* (pianissimo dolcissimo).

The fourth system includes the instruction *poco cresc.* (poco crescendo).

The fifth system includes the instruction *f. A.* (forzando).

The musical score consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. Performance instructions are written above or below the staves, including *rit.*, *p dolce.*, *a tempo.*, *poco cresc.*, and *marcatissimo.* Dynamics like *ff* (fortissimo) are also present. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation is dense, with many beamed notes and complex rhythmic patterns.



Серенада, Op. 29 (1884)



Етюд № 2 «Осінь» з циклу Шість концертів етюдів ор. 35.

The musical score consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** Starts with a *dim.* marking. The first staff has a *Ped.* marking. The second staff has a ** Ped.* marking. The third staff has a *mf* marking and a *more appassion.* marking.
- System 2:** Starts with a *cresc.* marking. The first staff has a *Ped.* marking. The second staff has a ** Ped.* marking. The third staff has a *ff* marking.
- System 3:** Starts with a *Con fuoco* marking. The first staff has a *Ped.* marking. The second staff has a ** Ped.* marking.
- System 4:** Starts with a *Ped.* marking. The first staff has a ** Ped.* marking. The second staff has a ** Ped.* marking.
- System 5:** Starts with a *Ped.* marking. The first staff has a *ff* marking. The second staff has a ** Ped.* marking. The third staff has a ** Ped.* marking. The fourth staff has a ** Ped.* marking.
- System 6:** Starts with a *Tranquillo.* marking. The first staff has a *mp* marking and a *morendo.* marking. The second staff has a ** Ped.* marking. The third staff has a ** Ped.* marking. The fourth staff has a ** Ped.* marking.

The musical score consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs. Dynamics and performance instructions are written throughout the piece.

- System 1:** The first staff has the instruction *marcato.* above it. The second staff has *marcato.* above it and *tr. marc.* below it.
- System 2:** The first staff has *f* and *mg.* below it. The second staff has *mg.* and *dim.* below it. Pedal markings *Ped.* are present under both staves.
- System 3:** The first staff has *p* and *dolce.* below it. The second staff has *Ped.* and *** below it.
- System 4:** The first staff has *strenuendo* below it. The second staff has *peru rit.* above it.

H. A. L. 3025

6.4.1.2010

The musical score consists of five systems of staves. The first system includes a dynamic marking of *marcalissimo*. The second system has a *Ped.* marking. The third system has a *Ped.* marking. The fourth system has a *Ped.* marking. The fifth system includes a *Pesante* marking, a *marcalissimo* marking, and a *Ped.* marking. The score is written in a key signature of two flats and a 2/4 time signature.

* *marcalissimo*.

Ped. *

Ped.

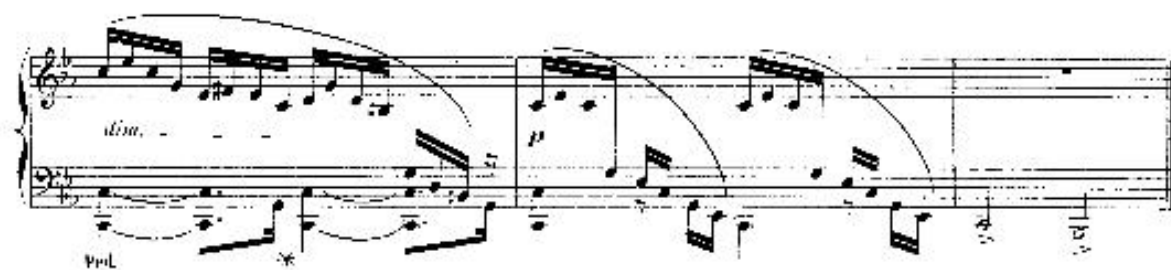
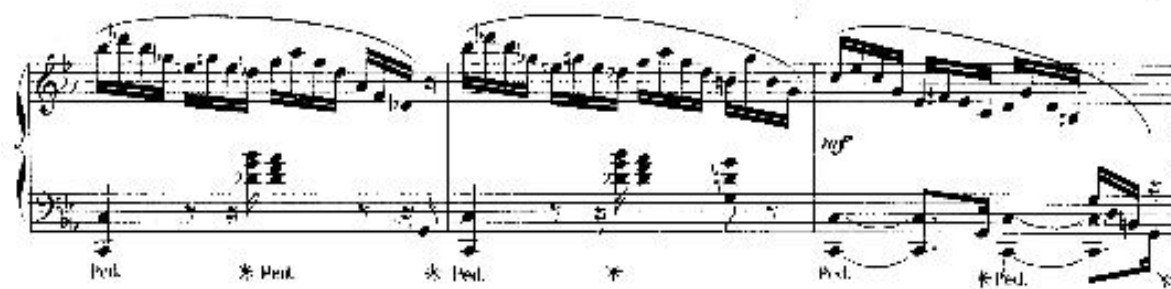
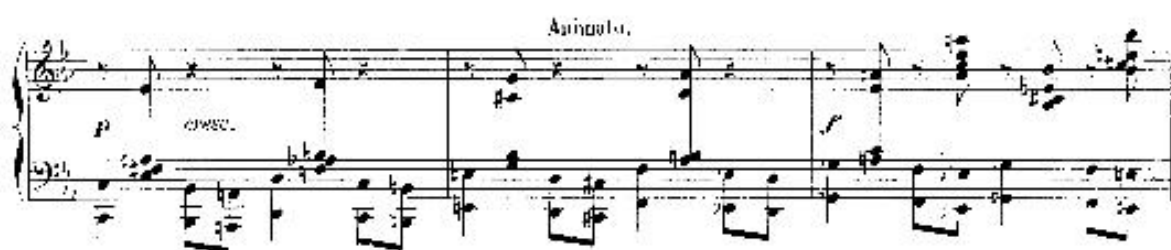
Ped.

Pesante. *marcalissimo*. *Ped.* * *Ped.*

E. C. C. 2119

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass staff joined by a brace. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** Starts with a treble staff containing a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *sempre ff* and *lento forza*. Pedal markings are present at the beginning and end of the system.
- System 2:** Continues the melodic and rhythmic patterns. Dynamics include *sempre ff* and *dim.*. Pedal markings are present at the beginning and end of the system.
- System 3:** Features a melodic line with a crescendo. Dynamics include *p* and *decrescendo*. Pedal markings are present at the beginning and end of the system.
- System 4:** Continues the melodic and rhythmic patterns. Dynamics include *cresc.*. Pedal markings are present at the beginning and end of the system.
- System 5:** Features a melodic line with a crescendo. Dynamics include *pp* and *cresc.*. Pedal markings are present at the beginning and end of the system.



2. 18 C. 2410

Meno mosso. a Tempo 1/2

mf *p leggiero.*

Ped.

Meno mosso. Tempo 1/2

p leggiero.

Ped.

Meno mosso. a Tempo 1/2

mf *p leggiero.*

Ped. * Ped.

marcato rit. p

Ped. * Ped. * Ped.

ff *f* *f* *mf*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

The image displays five systems of musical notation for piano, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Pedal markings are indicated by 'Ped.' and asterisks (*). The systems are as follows:

- System 1:** Features a complex melodic line in the right hand with many beamed sixteenth notes. Dynamics include *crissc.*, *ff*, and *mf*. Pedal markings include 'Ped.', '* Ped.', 'x Ped.', and '* Ped.'.
- System 2:** Continues the melodic development. Dynamics include *fff*, *dim.*, and *p*. Pedal markings include 'Ped.', '* Ped.', and 'Ped.'.
- System 3:** Shows a change in texture with more sustained chords in the right hand. Dynamics include *mf* and *crissc.*. Pedal markings include 'Ped.' and '* Ped.'.
- System 4:** Features a more rhythmic, chordal texture. Dynamics include *mf* and *crissc.*. Pedal markings include 'Ped.', '* Ped.', and 'x Ped.'.
- System 5:** Concludes with a final melodic flourish. Dynamics include *ff*. Pedal markings include 'Ped.', '* Ped.', and 'x Ped.'.

F. 16-1513

First system of musical notation. The right hand features a series of eighth-note chords with a descending melodic line. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Pedal markings are indicated below the staff: Ped., * Ped., * Ped., * Ped., * Ped., < Ped., * Ped., and a final asterisk.

Second system of musical notation. The right hand continues with eighth-note chords. The left hand has a more active role with some sixteenth-note passages. Pedal markings include Ped., * Ped., * Ped., and a final asterisk. A *dim.* (diminuendo) marking is present above the right hand, and a *molto* marking is above the left hand. The system concludes with the instruction *molto*.

Third system of musical notation. The right hand plays a continuous eighth-note chordal texture. The left hand provides a rhythmic accompaniment. A *meno* (meno mosso) marking is placed above the right hand. The system ends with a *ff* (fortissimo) dynamic marking.

Fourth system of musical notation. The right hand features a rapid sixteenth-note passage. The left hand continues with eighth-note accompaniment. A *Con forza.* (with force) marking is above the right hand. A *Ped.* marking is below the left hand, followed by a final asterisk.

Fifth system of musical notation. The right hand plays a rapid sixteenth-note passage. The left hand has a more active role with some sixteenth-note passages. Pedal markings include Ped., * Ped., and a final asterisk.

The musical score consists of five systems of piano notation. The first system begins with a treble and bass staff, featuring a melodic line in the treble and a supporting bass line. It includes a forte (*ff*) dynamic and a pedaling instruction (*Ped.*) with asterisks indicating pedal changes. The second system is marked *Andante* and includes a piano (*p*) dynamic, followed by a tempo change to *a Tempo 1°*. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system is marked *ff Con fuoco* and includes a *rit.* (ritardando) instruction. The fifth system concludes the page with further melodic and harmonic material, including a final *Ped.* instruction.

ff

Ped. * *Ped.* * *Ped.* × *Ped.* * *Ped.* *

Andante. *a Tempo 1°*

ff *p* *pp* *ff*

Ped. * *Ped.* × *Ped.* *

ff *rit.*

ff Con fuoco. *Ped.* *

Ped. * *Ped.* * *Ped.* *

E. B. C. 2610



Тереза Каренъо



Клара Хаскіль



DECCA

ALICIA DE LARROCHA

GRIEG

NOCTURNE, OP. 54, NO. 4
SONATA IN E MINOR, OP. 7

MENDELSSOHN

CAPRICCIO, OP. 33, NO. 1
VARIATIONS SÉRIEUSES, OP. 54

Алісія де Ларочка



Марта Аргеріх



Юя Ванг