

Pachi and a representative of the Hungarian piano school, a student of F. Liszt B. Belai. Classes with the author of the work "Piano Technique Playing", a representative of the Czech piano school J. Gat, postgraduate classes with the performer and teacher, a representative of the Russian piano school A. Tatulyan, who indirectly her to school play their own teachers – prominent Russian pianists O. Gnesina, O. Goldenweiser, G. Neuthaus.

The significance of Zhou Guangzhen's teaching for all these these teachers and their influence on the formation of Zhou Guangzhen as a performer, musical interpreter, composer, musicologist are derived. Each of the stages of the pianist's performing and pedagogical improvement was important for gaining invaluable experience and her unique ascent to the highest form of professionalism.

It is concluded that the principles of Zhou Guangzhen's piano pedagogy were formed under the influence of awareness of each teachers achievements and under the influence of modern traditions of development of professional piano art in China.

Key words: *Chinese pianists, piano pedagogy, piano school, performer, professional musical skills.*

Стаття постуила до редакції 04.01.2020, прийнята до друку 04.02.2020.

УДК 78.27

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2020.46.311.332>

Тетяна Молчанова

ЖІНКИ–КОМПОЗИТОРКИ: ГЕНДЕРНА ПОЛІТИКА ЧАСУ

Молчанова Тетяна Олегівна – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри концертмейстерства, Львівська національна музична академія ім. М.В.Лисенка, Львів (Україна). E-mail: prof@molchanova.pro
ORCID 0000-0002-9187-0196

Жінки-композиторки: гендерна політика часу

Стаття присвячена огляду композиторської та виконавської творчості жінок-композиторок різних країн періоду XVI-XIX ст. Проаналізовано стан жіночої музичної творчості з акцентом на підвищення зацікавленості цією проблемою через високий рівень їх фахової майстерності та помітну роль їх культурно-просвітницької діяльності у музичному житті свого часу. Виявлено та обґрунтовано умови, зорієнтовані на актуалізацію мотиваційної спрямованості

вивчення їх композиторської спадщини у контексті підготовки піаністів-концертмейстерів та студентів інших виконавських факультетів з використанням всіх ресурсних можливостей процесу навчання.

Метою статті є спроба проаналізувати жіночу композиторську творчість, яка належить до найменш вивчених у музикознавстві, визначити виконавські, педагогічні та композиторські принципи кожної, історичну та практичну значущість, проблему типології їх музичного професіоналізму, алгоритм ознайомлення з жіночою композиторською творчістю та картиною їх соціального стану, окреслити причини гендерної політики того часу, що постають базовим концептом розуміння їх культурно-просвітницької діяльності та визначення вагомості ролі у музичній культурі свого часу.

Застосовано методологію системного аналізу, яка поєднала такі методи: аналітичний (реконструкція загальної картини життєвого і творчого шляху маловідомих жінок-композиторок різних країн та епох на підставі поодиноких статей, пояснювальних записок до нотних збірок та інтернет-ресурсів); порівняльний (для аналізу їх композиторської творчості з метою окреслення зацікавленості даною темою через відсутність належної уваги до цього розділу музикознавства) та обсерваційний (власний педагогічний аналіз та експеримент: керівництво творчим проектом «Маловідомі жінки-композиторки» з 2011 року, у контексті якого – впровадження у навчальний процес студентів і магістрів класу концертмейстерства Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, кафедри музики Університету ім. Я.Длугоша (курс «Warsztaty Artystyczne», предмет «zespół kameralny», Польща, Ченстохова) творів цих композиторок і виконання їх на концертній естраді¹.

Констатована необхідність перегляду ставлення до цієї проблеми. На підставі аргументації переосмислена культурно-просвітницька діяльність жінок-композиторок та визначена їх важлива роль у музичній культурі свого часу. Зроблено аналіз їх творчої спадщини, що може стати матеріалом для впровадження у навчальний курс класу концертмейстерства, також класів сольного та камерного співу, інструментальних класів музичних закладів середньої та вищої навчальної ланки з метою розширення світоглядних орієнтирів, збагачення репертуару виконавців.

¹ Нотні матеріали та тексти знаходяться в особистому архіві автора статті.

Ключові слова: маловідомі жінки-композиторки, заборона на виступи і навчання, домашнє музикування, просвітництво, пріоритетні напрями композиції.

Постановка проблеми. Фах композитора впродовж багатьох століть асоціювався лише з представниками чоловічої статі, та жінки-композиторки, які досягли вищих сходинок композиторського Олімпу та відомі широкому мистецькому загалу – явище виняткове. Дотепер не лише музикознавці, а й виконавці не виявляли зацікавленості цією темою, до певної міри свідомо обходячи досягнення композиторської творчості жінок-композиторок та їх культурно-просвітницької діяльності. Таке спотворене уявлення впродовж багатьох століть було пов'язано з гендерною політикою тих часів – відповідно з відсутністю документів, фактів біографії, видатних творів (зазвичай, вони існували у вигляді рукописів чи під авторством близьких родичів або ж знаменитих вчителів). Отож тривалий час вважалося, що жінок-композиторок не існує – тодішнє суспільство надавало чоловікам свободи самосвідомості, жінкам – лише відчуття родини та твердого переконання, що її місце – саме там. І донині у деяких представників чоловічої статі популярним залишається усталений вислів: «*Kinder, Küche, Kirche*», котрий характеризував соціальну роль жінки у німецькій консервативній системі цінностей та належить останньому німецькому імператору Вільгельму II (1859–1941).

Виникає питання – чому про них, здебільшого, не знають, через що їх проминали та не визнавали? І тут трохи історії. Незважаючи на очевидні досягнення у галузі музичної творчості, більшість жінок-композиторок, яким довелося жити і творити у період XVI–XIX ст., не отримували належного визнання. Вони не вписувалися в оточуючий їх світ – хтось через власну поведінку, яка руйнувала певні традиції, а хтось через власні твори, які не мали аналогів і викликали подив чи елементарне неприйняття. Їх імена доволі часто потрапляли у тінь їх знаменитих родичів, вчителів, або ж вони ставали заручниками ситуації, яка панувала тоді, чи були просто незаслужено забуті. Їх не допускали до публічних виступів і навчання у музичних закладах, а в епоху Середньовіччя навіть забороняли грати на музичних інструментах і співати. Лише наприкінці XVIII ст. жінкам дозволили з'являтися на оперній сцені – тоді виступи кастратів (популярних співаків доби Бароко) стали забороненими через осудження суспільством операції кастрації (з

метою збереження у юнаків високого жіночого голосу). До початку ХХ ст. інші шляхи виявити себе на ґрунті музичного мистецтва були закриті. До того ж у ті часи продовжував діяти вже сформований століттями зухвалий стереотип – жінки менш талановиті, ніж чоловіки. А деякі вважали, що жінкам не варто займатися композицією, оскільки це відволікає від її справжнього призначення – бути дружиною та матір'ю. Отож історія музичної культури не фіксувала заслуг їх творчої діяльності, та вони були приречені на забуття або ж «щасливо» потрапити до найнижчого класу музикантів-аматорів.

«Швидше чоловік народить дитину, аніж жінка напише хорошу музику» [3], – колись висловився німецький композитор Йоганнес Брамс. Дивно, адже він був широко закоханий у дружину Роберта Шумана – німецьку композиторку Клару–Жозефіну Вік–Шуман і, до слова, високо цінував її композиторську творчість. Ще один композитор – австрієць Густав Малер, одружившись на молодій талановитій композиторці **Альме–Марії Малер–Верфель** (нім. *Alma Maria Mahler-Werfel*, з дому Шіндлер [нім. *Schindler*], 31.01.1879, Відень – 11.12.1964, Нью-Йорк), заборонив їй писати музику, стверджуючи, що у родині має бути лише один композитор.

Жінки, які займалися композицією, виявляли талант у різних жанрах: вони писали твори великої форми (симфонії та опери), камерну вокальну та інструментальну музику. Намагалися викладати, хоча до певного часу їм це було доволі непросто – зазвичай йшлося лише про приватні заняття. Займалися культурно-просвітницькою діяльністю, часто були прекрасними виконавицями, втім лише у камерному колі.

Аналіз досліджень і публікацій. В українському музикознавстві допоки не існує ґрунтовних напрацювань, присвячених жіночій композиторській творчості. Мають місце іноземні інтернет-публікації з іноді суперечливою інформацією щодо вікових дат, імен і назв творів. Також поодинокі статті іноземних авторів, коментарі до авторських нотних збірок, які й слугували джерелами статті. У 1987 році Аароном Коеном видана Міжнародна енциклопедія про жінок-композиторок [24], яка є недоступною широкому читачьому загалу.

Метою статті є спроба проаналізувати жіночу композиторську творчість, яка належить до найменш вивчених у музикознавстві, визначити виконавські, педагогічні та композиторські принципи кожної, історичну та практичну значущість, проблему типології їх музичного професіоналізму, окреслити причини гендерної політики того часу, що

постають базовим концептом розуміння їх культурно-просвітницької діяльності та визначення вагової ролі у музичній культурі свого часу.

Виклад основного матеріалу. Для аналізу обрано творчість жінок–композиторок, твори яких вивчалися та отримали практичну апробацію у педагогічній практиці впродовж останніх 10 років (проведення концертів студентів класу у контексті творчого проекту «Маловідомі жінки–композитори», впровадження у навчальний процес студентів і магістрів кафедри концертмейстерства Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, кафедри музики Університету ім. Я.Длugoша [курс «Warsztaty Artystyczne», предмет «zespół kameralny», Польща, Ченстохова]). Галерею історичних портретів жінок–композиторок розпочнемо з грецької чорниці **Касії Константинопольської** (грец. *Κασσία*; Кассіана, Ікасія, грец. *Εικασία*, біля 805, Константинопіль – 867, там само). Ще її називають «Касія–піснетвориця», яка жила у Візантії понад тисячу років тому. Вважається, що саме вона започаткувала жіночу музичну композицію. Не ставши дружиною другого візантійського імператора з Амореїської династії Феофіла, вона подалася у чорниці і писала у монастирі церковні гімни та літургійні твори [37]. Наприкінці XI ст. ще одна композиторка – німецька монахиня **Хільдегарда Бінгенська** (нім. *Hildegard von Bingen*, 16.09. 1098, Бермерсхайм, Німеччина – 17.09. 1179, монастир Рупертсберг під Бінгеном, Рейнланд–Пфальц, Німеччина) створила збірку «Гармонічна симфонія небесних одкровень», до якої увійшли написані нею наспіви. У Середньовіччі **Бригіта (Біргіта) Шведська** (шведс. *Birgitta*, 1303, Фінстад, Швеція – 23.07. 1373, Рим, Італія) складала вірші і пісні [1].

Та дами, займаючись композицією, часом були змушені проявляти неабияку силу волі та винахідливість, щоб відстояти своє право творити. До прикладу, **Лавінія Фуджита** (*Lavinia Fudgitta*, ?), чії твори свого часу викликали справжній фурор у публіки, своє авторство вона тримала у секреті, підписуючись ім'ям свого вчителя – Антоніо Вівальді, адже була студенткою однієї з венеціанських консерваторій (*L'Ospedale della Pieta*). Та одного разу її секрет було розкрито і Лавінію засудили до повного зречення від музики, заборонивши навіть торкатися нотного паперу. Перебравшись у чоловічий костюм, вона покинула Венецію [7].

У XVI ст. італійська акторка, співачка і композиторка доби Бароко **Барбара Строцці** (італ. *Barbara Strozzi, Barbara Valle*, хрещена 6.08.1619, Венеція – 11.11. 1677, Падуя) навчалася у композитора Ф. Каваллі, писала камерні вокальні твори (понад 125) – саме так тоді називалися кантати, поліфонічні мадригали і арієти для сопрано і *basso continuo* (клавесина або лютні), з доволі розвиненою мелодією, більшість текстів яких належала її друзям. Ніколи не звертаючись до жанру опери, створювала вокальні композиції у формі невеликих спектаклів, з драматичним розвитком дії. Твори Барбари Строцці й дотепер видаються в Італії. Її батько – поет, драматург, лібретист Дж. Строцці організовував вдома музичні вечори, куди запрошували відомих композиторів і літераторів. У цих концертах брала участь і Барбара як співачка, супроводжуючи свій спів грою на різноманітних інструментах, якими досконало володіла [4].

Юна **Анна-Марія Вальбурга Ігнатія Моцарт** (*Maria Anna Walburga Ignatia Mozart*, 30.07.1751 – 29.10.1829, Зальцбург, Австрія, у родині її називали Наннерль [*Nannerl*]), старша сестра Вольфганга Амадея Моцарта, чії твори він називав «чудовими», також писала композиції. Та вони були втрачені, коли Анна-Марія зникла в обов'язковий, але небажаний нею шлюб.

Польська піаністка і композитор, попередниця Фридеріка Шопена – **Марія-Агата Шимановська** (польс. *Szymanowska*; з дому Маріанна-Агата Воловська [польс. *Wolowska*], 14.12.1789, Варшава, Польща – 25.07.1831, Санкт-Петербург, Російська імперія), яку на сьогодні високо шанують у Польщі, з дитинства виявила неабиякі музичні здібності: навчалася гри на фортепіано (у Г.Гремма та А.Лісовського) та писала композиції (навчалася у Й.Ельснера). З поч. XIX ст. розпочала виступи на вечірках салону власної родини Воловських. Її гру слухав Вольфганг Амадеус Ксавер Моцарт, зробивши захопливий запис до її альбому [10]. Та у шлюбі з поміщиком Юзефом (за іншими джерелами – Йозеф, Теофіл) Шимановським, отримала заборону від чоловіка на заняття музикою і композицією. І лише після розлучення з ним (1820) отримала можливість гастролювати містами Німеччини, Англії, Франції, Швейцарії, Росії, України (зокрема, приїжджала до Києва, Кременця, Львова), писати музику. У 1828 році оселилася у Санкт-Петербурзі, діставши статус придворної піаністки – російський цар Олександр I надав їй звання «першої піаністки їх Величності

Імператриць». Була знайома з Й. Гете, М. Глинкою, А. Міцкевичем, О. Грибоедовим, О. Пушкіним. Ось який автограф поет залишив у її альбомі: «*Изъ наслажденій жизни / Одной любви музыка уступаетъ; / Но и любовь мелодия...*» Александръ Пушкинь. С. Петербургъ, 1 марта 1828 [13, с. 297].

Її належать понад 120 творів камерно-інструментального (Фанфари для 2 валторн (або труб), Дивертисмент для скрипки і фортепіано, Серенада для віолончелі і фортепіано, Тема с варіаціями для флейти[скрипки] та фортепіано тощо) і камерно-вокального жанрів (балада «Світезянка»; П'ять історичних пісень на тексти Ю. Ємцевіча, 1816; пісні на тексти «Конрада Валленрода» А. Міцкевича, 1828). Великої популярності отримала збірка фортепіанних п'єс «*Vingt Exercices et Preludes*», де вміщено етюди, прелюди, ноктюрни, мазурки, полонези, варіації та фантазії, призначені для різнобічного розвитку техніки піаніста. Фортепіанний стиль її творів пов'язаний з музичним романтизмом, який панував у той період. У своїй творчості сприяла формуванню польського національного стилю, використовуючи ритмічно-інтонаційну основу польських народних танців.

Німеччину представляє композиторка, музикант і педагог ХІХ ст., дружина відомого німецького композитора Роберта Шумана – **Клара-Жозефіна Вік-Шуман** (нім. *Clara Josephine Schumann*, з дому Вік [нім. *Wiek*] 13.09 1819, Ляйпціг – 20.05.1896, Франкфурт-на-Майні). Вона була однією з найвидатніших піаністок романтичної епохи, творча кар'єра якої тривала понад 60 років. Прагнула змінити формат і репертуар сольних фортепіанних концертів, тим самим формуючи нові смаки аудиторії. Хоча зробити їй це було нелегко – її чоловік мріяв мати традиційну дружину – хранительку сімейного вогнища і матір дітей, і не поділяв любові дружини до концертних турне. Але саме Клара сприяла популяризації творчості свого чоловіка – завдяки їй ми знаємо саме того Роберта Шумана, яким він був.

Її батьки Фредерік і Маріана Вік розлучилися, коли дівчині було лише шість років. Клара залишилася з батьком, відомим музичним педагогом. Щоправда, з матір'ю постійно спілкувалася. У березні 1828 році (на той час їй було лише вісім років) вона виступала на концерті у будинку ляйпцігського психіатра, доктора Е. Каруса, де познайомилася з Р.Шуманом, також запрошеним на цей музичний вечір. Він був настільки захоплений грою Клари, що припинив своє

навчання юриспруденції, яка його ніколи не цікавила, і почав брати уроки музики у батька Клари – Фрідріха Віка, знявши дві кімнати у його будинку, і проживши там близько року.

З 11-річного віку Клара багато гастролювала містами Європи. Виступала і як камерна піаністка зі скрипалем Й. Йоахімом. Під час одного з таких турне їй навіть запропонував виступити разом сам Н. Паганіні, проте через спалах холери саме у цей час їх концерти були мало відвідувані. Виступи Клари проходили з великими аншлагами, публіка полюбила її, критики навперебій писали схвальні рецензії. А 15 березня 1838 року вона була вшанована найвищою музичною відзнакою Австрії – титулом «Імператорський і королівський камерний музикант».

У ранні роки її репертуар складав батько, надаючи переваги популярному і легкому жанру фортепіанних п'єс (творам Ф.-В.Калькбреннера, А. Гензельта, С.Тальберга, А.Герца, Й.-П. Піксіса, К.Черні). З часом вона почала самостійно планувати свою програму, включаючи у виступи твори таких композиторів-романтиків як Ф.Шопен, Ф.Мендельсон і, звичайно ж, Р. Шуман, а також великих композиторів минулого (Й.С.Бах, В.А.Моцарт, А.Скарлатті, Л.Бетховен, Ф.Шуберт). Окрім того, часто провадила тематичні концерти з творів одного композитора.

У 1837 році Роберт Шуман попросив руки Клари у її батька, але отримав відмову. І надалі робив усе, аби перешкодити цьому заміжжю, змусивши закоханих навіть звернутися до суду, який визнав за Кларою право вийти заміж без батьківської згоди. Саме у цей період був написаний один з найвідоміших творів Р. Шумана – вокальний цикл «Любов поета» на вірші Г.Гайне. Молодята одружилися 12 вересня 1840 року. Після заміжжя Клара продовжувала виступати і писати твори, незважаючи навіть на сімох дітей, яких вона народила у шлюбі з Р. Шуманом (восьма дитина померла в дитинстві). Вона товаришувала з Й. Брамсом, який став другом Клари на все життя, підтримуючи її під час хвороби Роберта, радячись з нею щодо своїх нових композицій, і навіть доглядав за їх маленькими дітьми, коли вона вирушала на гастролі. Незважаючи на різницю у віці в 13 років, у Йоганнеса і Клари існувала глибока довічна любов один до одного. Проте після смерті її чоловіка він так і не наважився запропонувати Кларі вийти за нього заміж, хоча завжди залишався її надійною опорою.

Після смерті чоловіка Клара присвятила себе популяризації його творчості. Відіграла важливу роль у відновленні концерту *d moll* Брамса, який не був прийнятий слухачами після прем'єри і реабілітований лише у 1870-х рр., саме завдяки її виконанню. У 1878 році її було призначено викладачем фортепіано в консерваторію Франкфурта–на–Майні. Цю посаду вона обіймала до 1892 року і внесла великий вклад у вдосконалення сучасної техніки гри на фортепіано. Клара зіграла свій останній публічний концерт 12 березня 1891 році у Франкфурті, на якому виконала «Варіації на тему Гайдна» Й.Брамса. 26 березня 1896 року у Клари Шуман стався інсульт і вона померла 20 травня того ж року у віці 77 років. Похована у Бонні разом зі своїм чоловіком [2–3, 35–36].

Довший час Клари не визнавали як композитора. Про її концерт для фортепіано з оркестром (ор.7) музичний критик К. Ф. Бекер писав, що про «серйозну критику тут не може бути й мови, оскільки маємо справу з твором дами». А Х. фон Бюлов висловився ще категоричніше: «Я не вірю в іменник жіночого роду „творець”» [4].

Водночас Клари віддавали належне як талановитій виконавиці, чия творчість вплинула на розвиток концертних форм. Вона була однією з перших піаністок, яка виконувала твори напам'ять, що на сьогодні вже є загальноприйнятим. Вміючи грати на слух і запам'ятовувати, вже в тринадцять років виступала без нот і партитур, і цей факт відзначали як щось виключне. Була жінкою з сильним характером, жінкою у найвищому розумінні цього слова: виступаючи з концертами, виховуючи сімох дітей, пишучи композиції, встигала керувати домашнім господарством і фінансовими питаннями (відомо, що Роберт Шуман мав розлади психіки – одного разу вирішив піти з життя, стрибнувши у Рейн; спроба виявилася невдалою, та після цього руйнування його особистості стало незворотнім, і він помер у психіатричній лікарні)¹. На Клари частково лежала відповідальність і за заробляння грошей. Опікувалася й онуками, коли помирали її діти. Отож її сімейне життя було трагічним – періодичні напади нервової хвороби чоловіка, смерть раніше за неї чотирьох з її восьми дітей (один з її синів, як і чоловік, закінчив своє життя у психіатричній лікарні).

¹ Тут відіграла роль генетична спадковість композитора: його матір була надмірно сентиментальною, батько хворобливо боявся втратити капітал, сестра померла божевільною.

По собі залишила великий композиторський доробок: понад 100 творів, більшість з яких було віднайдено та опубліковано вже після її смерті (пісні, п'єси для фортепіано, фортепіанний концерт, фортепіанне тріо, хорові твори і три романси для скрипки і фортепіано), адже більшість своїх творів видавала під ім'ям чоловіка. У своїх композиціях демонструвала прекрасне мелодичне обдарування, гармонічну сміливість, свіжість почуттів і вислову, динамічну яскраву емоційність, чітку структуровану форму.

Ще одна німецька композиторка, старша сестра Фелікса Мендельсона-Бартольдї, донька відомого німецького банкіра Авраама Мендельсона та його дружини Леї – **Фанні-Цецілія Мендельсон-Генсель** (нім. *Fanny Mendelssohn*, з дому Соломон, – 14.11.1805, Гамбург, Німеччина – 14.0.1847, Берлін, Німеччина), музична спадщина якої і дотепер практично невідома не лише пересічним слухачам, а й професійним музикантам. Дідом обох дітей був знаний Мозес (Мойсей) Мендельсон, який серед єврейських філософів вважався «батьком емансипації». Мабуть тому усі його спадкоємці зрадили іудаїзму. За кілька років після народження Фелікса сім'я Мендельсон прийняла християнство і додала до свого родинного прізвища ще одне -Бартольдї. Втім одна зі спадкоємців категорично відмовилася перехрещуватися. Це була Фанні-Цецілія.

Вона ніколи не підписувалася прізвищем Мендельсон-Бартольдї, а лише – «*Mendelssohn et nunquam Bartholdy*» (що латиною означає: Мендельсон і ніколи Бартольдї) [5].

Вчителі музики стверджували, що Фелікс талановитий, але його сестра – виняткова. Проте батько вирішив, що вона має стати хорошою дружиною, а не музикантом. І хоча Фелікс обожнював свою сестру, намагався з нею не розлучатися, водночас перешкоджав публікаціям її творів: «Фанні <...> не має до авторства ані покликання, ані тяжіння. Вона керує будинком і не здатна думати про публіку, про музичний світ, про музику як таку, доки її обов'язки не будуть виконані. Публікації Фанні лише виб'ють її з колії, тому я не можу цього дозволити <...>» [23, с. 234].

Свого часу Фанні отримала блискучу освіту, вивчала фортепіанну композицію, рано виявила неабиякі музичні здібності. Уроки гри на фортепіано отримала спершу від матері, згодом навчалася у М. Бігот і Л.Бергера. У 1820 році разом із братом

відвідувала Берлінську вокальну академію, якою на той час керував К. Ф. Цельтер і в якого навчалася музично–теоретичних дисциплін. У 1829 році вийшла заміж за берлінського художника Вільгельма Генселя, народила йому сина. І лише від нього отримала підтримку у заняттях музикою. Цей доволі прогресивний чоловік був далеким від існуючих на той час стереотипів – він відкрив музичний салон для дружини, в якому збиралася еліта Берліна, де активно музикували, читали вірші та співали. Вільгельм сказав дружині: «Ти маєш творити» [6, с. 251]. Вона багато писала, але не публікувалася, лише зрідка виконуючи свої твори у родинному оточенні. Та вони звучали у концертних залах, але ...під ім'ям Фелікса [9, с.252]. У 1839–1840 рр. Фанні з родиною подорожувала Німеччиною та Італією, виступаючи з недільними концертами та виконуючи твори Баха, Моцарта, Бетховена, а також твори свого брата і, цілком можливо, свої власні композиції. Під час одного з таких виступів померла від апоплексичного удару. Про Фанні надовго забули. Та нещодавно у Німеччині було віднайдено велику кількість її рукописів – прекрасної музики та анітрохи не гіршої, ніж музика її знаменитого брата, під ім'ям якого часом видавала свої твори. На сьогодні музичні критики активно доводять, що і знаменитий Весільний марш Фелікса належить Фанні [9]. У Німеччині вже побачили світ її листи і щоденники, також їй присвячено декілька романів–біографій.

У творчому доробку Ф.–Ц.Мендельсон–Генсель: романс до дня народження батька (один з перших творів композиторки), вокальні твори на тексти Й. Гете, Г. Гайне та інших поетів–романтиків, три органні прелюдії (1829), драматична п'єса для сопрано та оркестру «Геро і Леандр» (1832), фортепіанний і струнний квартети, декілька кантат, ліричні п'єси для фортепіано, серед яких – 5 концертштюків, 2 багателі, цикл з 12 мініатюр «Пори року» (1841). У її творах втілені нескінченна контрастність і мінливість життєвих вражень, картин природи і людських почуттів; вони мають цілісну і довершену форму, демонструючи яскравий композиторський талант.

Жіночу музичну композицію Франції представляє композиторка доби Бароко, клавесиністка **Елізабет–Клод де ля Герр** (франц. *Élisabeth de La Guerre*, з дому Жаке [франц. *Jacquet*]), 17.03.1665, Париж – 27. 06. 1729, там само), творчість якої довгий

час не визнавали. Народилася у родині музикантів. Вже у п'ятирічному віці грала на клавесині перед самим Людовиком XIV. У 19-річному – вийшла заміж за органіста Марена де ля Герра і залишила двір. Щоправда, після заміжжя давала концерти вдома. Тодішні газети писали про неї: «<...> дивовижна легкість у грі експромтом прелюдій і фантазій. Іноді вона імпровізує ту чи іншу півгодини поспіль з різноманітністю гармоній і мелодій, з чудовим смаком, зачаровуючи своїх слухачів <...>» [21].

Окрім виконавської діяльності, писала композиції. Її перу належать найбільш ранні сонати у Франції. Щоправда тоді цей жанр відрізнявся від сучасних уявлень про сонату і нагадував, швидше, сюїту, оскільки кількість частин, темп і характер ще не були чітко регламентовані. У 1687 році побачила світ її перша збірка «П'єси для клавесину». Окрім того, вона була автором тріо, кантат, музичних трагедій, пасторалей, балету для театру, а також першої опери «Кефал і Прокрила» (1684), написаної жінкою-композитором у Франції. Вона померла у 1729 році, у Парижі. Останні роки її життя були затьмарені загибеллю майже усіх рідних: єдиного сина, батька, чоловіка, брата.

У Франції про неї забули надовго та згадали лише у ХХ ст., коли віднайшли її твори та Паризька Королівська Академія словесності виготовила медаль з її портретом, на якій із запізненням було зроблене гравіювання вірша–захоплення цією талановитою жінкою: «*Суперникам не здасться Терпсихора – / Париж зачарували арії ля Герр, / І навіть бронза тут заговорила, / Що гідна слави ця Елізабет*» [7, пер. укр. О.Молчанової].

Наступна французька композиторка, піаністка і викладач – **Жанна-Луїза Фарранк** (франц. *Louise Farrenc*, з дому Дюмон [франц. *Dumont*], 31.05.1804, Париж – 15.09.1875, там само). Народилася у родині Жака-Едмо Дюмона, відомого скульптора у четвертому поколінні (скульптором став і її брат Огюст Дюмон). Доволі рано виявила неабиякі художні здібності: добре малювала, з шести років займалася музикою. Брала уроки гри на фортепіано у А.С.Сор'я (учениці М. Клементі). У професора Паризької консерваторії А. Рейхи – приватні уроки композиції, оскільки на той час жінкам заборонялося навчатися у консерваторії. Згодом займалася у І.Мошелеса і Й. Гуммеля. У 1821 році вийшла заміж за флейтиста А.Фарранка, в особі якого знайшла не лише коханого чоловіка, а й соратника, який підтримував музичні уподобання своєї

дружини, концертувала разом з ним. Він став імпресаріо піаністки, видавцем її творів. Творчість Л. Фарранк цінували Р.Шуман і Г.Берліоз, Ф.Шопен і Ф.Лист. Два рази поспіль (1861 і 1869 рр.) Фарранк отримувала премію Художньої Академії. У 1842–1872 рр. навіть викладала фортепіано в Паризькій консерваторії. Окрім викладання, важливою справою для неї стала підготовка багатотомної антології фортепіанної музики під назвою «Скарбниці піаністів», що виходила у музичному видавництві, яке заснував її чоловік (23 томи). [6, с. 254; 12, 26].

У своїй композиторській творчості прагнула охопити серйозні жанри: симфонії, концерту, квартету, а не писати твори малих форм та пісні для домашнього музикування, що відповідало соціально схваленій ролі жінки-композитора того часу. Її спадщина охоплює 49 нумерованих творів, серед яких: фортепіанні п'єси, фортепіанний концерт, камерні ансамблі, Варіації на російську тему, симфонії, увертюри. В основі цих творів – образна конкретність з індивідуалізацією мелодики і впровадженням різноманітних мовних інтонацій, розширення тембрової й гармонічної палітри музики з рахунок барвистих зіставлень мажору та мінору, індивідуалізація драматургії. Після смерті Л. Фарранк її твори довгий час перебували в забутті, але в останні десятиліття її фортепіанні та камерні композиції почали виконувати. У 2005 році ретроспектива її творів була представлена у концертній аудиторії Лувру.

Ще одна представниця французької жіночої композиції – **Джюльєтта-Марія-Ольга Буланже** (франц. *Juliette-Marie Olga Bulanger*, 21.08.1893, Париж – 15.03.1918, Мезі-сьюр-Сен, департамент Івелін) – більш відома як **Лілі Буланже**. Зростала у музичній родині: батько Ернест Буланже – композитор, викладач вокалу у Паризькій консерваторії, мати – співачка Раїса Мишецька, народжена у Санкт-Петербурзі, старша сестра – відома диригентка, піаністка і композитор Наді Буланже (припинила займатися композицією після смерті улюбленої сестри). Отож Лілі навчилася читати ноти раніше за абетку. Та навчалася вдома, оскільки була хворобливою. Перші уроки гри на фортепіано їй надавав друг родини – композитор Г. Форє. У 1909 році вступила до Паризької консерваторії, вже на четвертому курсі (1913) ставши першою жінкою, яка отримала Римську премію (за кантату «Фауст та Єлена»). Кантата мала великий успіх та юна композиторка була прийнята президентом Франції Р. Пуанкаре у Єлісейському палаці. Та Лілі

рано пішла з життя – їй було 25 років, коли померла від туберкульозу кишечнику (так тоді називали хворобу Крона). Похована на цвинтарі Монмартр. Є авторкою інструментальних, вокальних і хорових творів, духовної музики. Залишила незавершеною оперу «Принцеса Мален» [12]. Її музика – не по-дитячому глибока, індивідуалізована, чуттєва, з віддзеркаленням глибини почуттів та емоцій.

Завершуємо огляд французької жіночої композиції аналізом життя і творчості **Сесіль Шамінад** (франц.*Cécile Chaminade*, 8.08.1857, Париж – 13.04.1944, Монте-Карло, Монако, Франція). З раннього дитинства виявила неабиякі музичні здібності. Ж. Бізе, який мешкав по сусідству, був настільки захоплений талантом дівчинки, що називав її не інакше, як «мій маленький Моцарт». У 1888 році вона представила публіці трійку своїх творів, що дали поштовх її популярності – це були: балет «Калліроя», Концертштюк для фортепіано і оркестру та драматична симфонія з хорами «Амазонки». Вершиною її виконавської та композиторської кар'єри стало останнє десятиліття XIX і перше – XX століття. Об'їздила з гастрольями майже усю Європу, побувала в Туреччині, Канаді і США. Була шанована на батьківщині і у Великобританії (саме її музика звучала на похованні королеви Вікторії у 1901 році). Стала першою жінкою-композитором, нагородженою Орденом Почесного легіону (1913), першою піаністкою, записаною на грамофон (1901) [22, 36]. А прізвище Сесіль Шамінад постало своєрідним символом концентрації найвищих ідеалів композиторки:

C – *Concentrater and Concerted Effort* (концентровані та узгоджені зусилля)

H – *Harmony of Spirit and Work* (гармонія духу та праці)

A – *Artistic Ideals* (художні ідеали)

M – *Musical Merit Maintained* (відстоювання музичної гідності)

I – *Inspiration* (натхнення)

N – *Notes* (every kind except Promissory) (ноти, найрізноманітніші, окрім банальних)

A – *Ardor and Aspiration* (пристрасть і цілеспрямованість)

D – *Devotion to Duty* (віддане служіння обов'язку) [15].

Є авторкою Сюїти для оркестру, комічної опери «Севільянка», Тріо № 2 для скрипки, віолончелі і фортепіано, численних фортепіанних творів, пісень і романсів у дусі романтизму на вірші Ронсара, Гюго, Мюссе, Гот'є, Ж.Верна, Рішпена, Сюллі-Прюдона та ін. Найбільш відомим є Концертіно для флейти і оркестру (існує

переклад для флейти та фортепіано), написане у традиціях легкої салонної музики XIX ст. Сесіль була глибока занурена у світ музики – у її творах присутні яскравий мелодизм, чиста любов, щирість натхнення та почуттів.

Доволі талановитою композиторкою і піаністкою була і представниця пізнього романтизму в американській академічній музиці **Емі-Марсі Чейні-Біч** (англ. *Amy Beach*, з дому *Емі Марсі Чейні* [англ. *Amy Marcu Cheney*], 5.09. 1867 Нью-Гемпшир, Великобританія – 27.12. 1944, Нью-Йорк, США). Більшість її виступів відбулися під ім'ям місіс ННА Beach. Разом з Е. Мак-Доуллем, Дж. Х. Пейном, А. Футом, Дж. Чедуїком і Г. Паркером складала так зв. «Бостонську шістку» – групу композиторів, які зробили вагомий внесок у становлення американської академічної музики.

Біч доволі рано виявила неабиякі музичні здібності. В однорічному віці вже виконувала прості мелодії на фортепіано. Першу п'єсу написала у три роки, а у чотири – кілька вальсів. Зрозумівши, що дитина обдарована, батьки зробили акцент на заняттях музикою. Перші уроки гри на фортепіано вона отримала від матері. Вже у п'ятирічному віці грала складні твори Л.Бетховена, Й.Гайдна, Ф.Шопена, а також власні композиції. У 1875 році разом з родиною переїхала до США (Бостон), де почала вивчати гармонію, контрапункт і композицію. У 1883 році відбувся її перший концерт, який дав поштовх популярності. Та у 1885 році вона несподівано вийшла заміж за чоловіка, набагато старшого від неї. Генрі Гарріс Обрі Біч був відомим хірургом. Піклуючись про статус своєї родини і керуючись тодішніми уявленнями про роль жінки у світському суспільстві, він заборонив дружині займатися музикою, обмеживши її виступи як піаністки одним концертом на рік. Для Емі, яка мріяла про великі концертні зали, це стало трагедією. Та обмеження у виступах дозволило їй зосередитися на композиції – наприкінці XIX ст. вона стала доволі популярним композитором у США. Концертні виступи відновила лише у 1910 році (після смерті чоловіка). Виступала у Європі впродовж чотирьох років, повернувшись до США лише у 1914. Останні роки вона провела у Нью-Йорку, де померла у 1944 році (від хвороби серця)[12, 17–18].

У колі її композиторських зацікавлень була камерна і оркестрова музика, а також пісні (150) і меси, Гельська симфонія і фортепіанний концерт. Також у доробку композиторки: Меса, соната

для скрипки, фортепіанний концерт, ряд хоральних, камерних творів, опера «Кабільдо», біля 150 пісень. Твори Е.Біч – напрочуд мелодійні, з чіткою структурою форми, у них немає місця містечковості та провінційності.

Завершує огляд жіночої творчості представниця старовинного хорватського роду Пеячевічей – **Дора Пеячевіч** (хорв. *Dora Pejačević*; 10.09.1885, Будапешт, Угорщина – 5.03.1923, Мюнхен, Німеччина), яка народилася в сім'ї хорватського бана (губернатора), графа Теодора Пеячевіча та угорської аристократки Лілії Вай де Вайя. Її мати була непоганою піаністкою і з раннього дитинства займалася з донькою музикою. З 12 років Дора почала сама писати музичні твори та навіть брала уроки теорії, композиції та оркестровки. Дівчинка зростала під найсуворішим наглядом англійських гувернанток, майже не спілкувалася з однолітками і виховувалася батьками з прицілом на подальший вдалий для родини шлюб, аніж на щасливе дитинство. Та щось пішло не так: Дора спалахнула ідеями соціалізму, стала постійно конфліктувати з родиною і, як наслідок, в двадцять років відірвалася від неї. У 1914 році вона знайомиться з австрійським письменником Карлом Клаусом. Дора поклала на музику його вірші, була відданою читачкою його журналу, під його впливом захопилася лівою публіцистикою в діапазоні від Олександра Герцена до Карла Каутського. З початком Першої світової війни несподівано закрилася у родинному маєтку в Нашице, присвятивши себе турботі про поранених. У 1921 році вийшла заміж за Оттомара фон Лумбе, а за два роки померла в Мюнхені від ускладнень після важких пологів. Похована у родинному маєтку Пеячевічей в Нашице. Біографії Дори Пеячевіч присвячений останній фільм відомого хорватського режисера Звоніміра Берковича «Графиня Дора» (1993 рік) [31, 33–34].

Дора Пеячевіч є авторкою 58 творів, написаних, здебільшого, у пізньоромантичному стилі. У її творах, натхненних музикою Й.Брамса, Р.Шумана і Р.Штрауса, відчувається яскрава творча індивідуальність, виразний мелодизм, наповнений ароматом романтичної пісенності, наскрізний тематичний розвиток, ретельна структурна завершеність кожного твору. Центральна композиція у спадщині Пеячевіч – Симфонія *fis moll* (1916–1917) вважається першою сучасною симфонією в хорватській музиці. Їй належать також концерт і концертна фантазія для фортепіано з оркестром, ряд камерних ансамблів (фортепіанні квінтет, квартет і тріо, два струнні

квартети), дві скрипкові та одна віолончельна сонати, Елегія (ор. 34) та Романс (ор.22) для скрипки та фортепіано, фортепіанні п'єси, пісні (на слова Ф.Ніцше, Р.М.Рільке, Р. Хух, К. Крауса).

Висновки. Вище проаналізовано життя і творчість маловідомих жінок-композиторок різних країн періоду XVI-XIX ст., окреслено проблему гендерної політики того часу, типології їх музичного професіоналізму в історії композиції та виконавства. Їх творча спадщина може постати матеріалом для впровадження у навчальний курс класу концертмейстерства, класів сольного та камерного співу, інструментальних класів музичних закладів середньої та вищої навчальної ланки з метою розширення світоглядних орієнтирів, збагачення репертуару виконавців і, ширше – загальної картини розвитку світової музичної культури та виконавства.

Література

1. *Album per pianoforte*. Kraków: PWM. 1990. S. 76–82 (pro M.Szymanowski).
2. Бэлза И. Ф. *Мария Шумановская* / под ред. О. Е. Левашевой. М.: изд-во Академии Наук СССР. 1956. 186 с.
3. *Женщины-композиторы: от Клары Шуман до Валентины...* URL: <https://weekend.rambler.ru/read/38912964-zhenschiny-kompozitory-ot-...>
4. *Женщины-композиторы*. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki>
5. Журбин Александр. Семь искусств. URL: <https://7iskusstv.com/Nomer2>Zhurbin1>
6. Иванова С.В. *Неизвестные зарубежные женщины-композиторы XIX века* // Известия научного Самарского центра Национальной академии наук: Искусствоведение. Т.12. №5, 2010. С.251–254. URL: <https://cyberleninka.ru/article/neizvestnye-zarubezhnye-zhenschiny-kompozitory-xix-veka>
7. Колпакова Татьяна. «Дамская музыка» при французском дворе ... URL: <https://www.docsity.com>
8. Ланди Элизабет. *Тайная жизнь великих композиторов: Правдивые истории об убийствах, бунтах и разбитых сердцах* /пер. В.Григорьева. М.: Книжный клуб 36.6, 2013.
9. *Марш Фанни Мендельсон: Персональный блог Маргариты Горских*. URL: <https://www.mgorskikh.com/14-culture/16253-marsh-fanni-mendelson>
10. Мельникова Л. *Пушкин и «царица звуков»*. Царскосельская газета. Вторник, 27 ноября. 2001. № 135 (9309).
11. Морозова Д. *Lingua ignota Хильдегарди Бингенської. Дух і літера*, 2004. №13–14. С.446–463.
12. *Незаслуженно забытые: 7 выдающихся женщин ...* URL: <https://www.wonderzine.com/music/224250-women-composers>
13. Пушкин А. *Каменный гость* // Собр.соч.: т. 4. М.: Худож. лит-ра, 1975. С. 289–319.

14. *Русско-польские музыкальные связи*. Статьи и материалы/под ред. И.Бэлзы. М.: Музгиз, 1963. 454 с.
15. *Сесиль Шаминад*. URL: <https://sagittario.livejournal.com>
16. *Фанни Мендельсон и ее мечта*. URL: <https://iskusstvo-zvuka.livejournal.com>
17. Adrienne Fried Block. *Amy Beach, Passionate Victorian: The Life and Work of an American Composer, 1867–1944*. Oxford University Press, 1998.
18. Block Adrienne Fried. *Amy Beach*. Grove Music Online ed. L. Macy, 2006.
19. Brown, Jeanell Wise. *Amy Beach and Her Chamber Music: Biography, Documents, Style* Metuchen, NJ: The Scarecrow Press, 1994.
20. Boroff E. *An introduction to Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre*. Brooklyn: Institute of Mediæval Music, 1966.
21. Cessac C. *Elisabeth Jacquet de La Guerre: Une Femme Compositeur Sous le Règne de Louis XIV*. Paris, Arles: Actes SudPrint, 1995.
22. Citron M. *Cécile Chaminade: a Bio-Bibliography*. Connecticut: Greenwood Press, 1988.
23. Citron M. J. Women and the Lied, 1775-1850 // Women making music: The western art tradition, 1150–1950 / Ed. by Jane Bowers and Judith Tick. Urbana, Chicago, 1986. P. 234–242.
24. Cohen A.I. International Encyclopedia of Women Composers/ 2end ed. rev. and enl. New York: Books & Music USA, 1987.
25. Cyr M. *Representing Jacquet de La Guerre on Disc: Scoring and basse continue: Practices, and a New Painting of the Composer*. Early Music 32, no. 4. 2004. L. 549–567.
26. Friedland B. *Louise Farrenc, 1804–1875: composer, performer, scholar*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1980.
27. Hensel Fanny. *Ausgewählte Lieder für Singstimme und Klavier* / herausgegeben von Annette Maurer. Wiersbaden-Leipzig-Paris: Breitkopf & Härtel, 1993. Band 1. 60 s.
28. Hensel-Mendelssohn F. *Das Jahr: 12 Charakterstücke für das Forte-Piano/ herausgegeben von Liana Gavrila Serbescu und Barbara Heller*. Kassel: Eurore Edition, 1990. 52 s.
29. Hensel-Mendelssohn F. *Klavierquartet As-dur: Erstveröffentlichung*. Kassel: Eurore Edition, 1990. 56 s.
30. Kerr L. *Scarf dance: the story of Cecile Chaminade*. New York: Abelard Press, 1953. *Klavierstücke* / herausgegeben von Renate Hellwig-Unruh. by Robert Lienau Musikverlag. 1997. 47 s.
31. Kos Koraljka. *Dora Pejacevic*. Zagreb: The Croatian Music Information Centre, 2008.
32. Legras C. *Louise Farrenc, compositrice du XIX-e siècle. Musique au féminin*. Paris: Éditions de l'Harmattan, 2003.
33. Pejačević Dora. *Slavenska sonata za violinu i clasovir op.43 /uvod Radovan Lorković*. Zagreb: Gazothyliacium Musicae Croaticae, 2007. 42 s.

34. Pejačević Dora. *Sonata za violinu i klavir*, D dur, op.26 / predgovor Koralika Kos; uvodne napomene priredivača Maja Dešpalj-Begović. Zagreb: Gazothylacium Musicae Croaticaе, 1995. 30 s.
35. Schumann Clara. *Sämtliche Lieder* / herausgegeben von Joachim Drheim & Brigitte Höft. Weisbaden: Breitkopf & Härtel, 1991. 52 s.
36. Schumann Clara. *Concerto for Piano and Orchestra: Two Piano Score*. Philadelphia: Hildegard Publishing Company, 1993. 60 p.
37. Tardif C. *Portrait de Cécile Chaminade*. Montreal: Louise Courteau, 1993.
38. *The Life and Struggles of Our Mother Among the Saints*, Cassiane of Constantinople, Whose Memory the Holy Church Celebrates on the Seventh of September // *The Lives of the Spiritual Mothers: An Orthodox Materikon of Women Monastics and Ascetics* / trans. And compiled from the Greek of the Great Synaxaristes of the Orthodox Church and other sources. Buena Vista, CO. 1991. P. 371–381.

References

1. *Album per pianoforte* (1990). Kraków: PWM. S. 76–82 (pro M.Szymanowsku).
2. Belza, I. F.(1956). *Maria Szymanowskaia* / pod. red O.E. Levaszovoj. M.: izd-vo Akademii nauk SSSR, 186 s.
3. *Zhenshchinu-kompozitoru: ot Klaru Szuman do Valentinu...* URL: <https://weekend.rambler.ru/read/38912964-zhenshchiny-kompozitory-ot-...>
4. *Zhenshchinu-kompozitoru*. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki>
5. Zhurbin, Aleksandr. *Sem iskusstv*. URL: <https://7iskusstv.com/Nomer2/Zhurbin1>
6. Ivanova, S.V. *Neizvestnue zarubezhnue zhenshchinu-kompozitoru XIX veka* // *Izvestia Nauchnogo Samarskogo tcentra Natsionalnoi Akademii nauk : Iskusstvovedenie*. T.12. №5, 2010. S. 251–254. URL: <https://cyberleninka.ru/article/neizvestnye-zarubezhnye-zhenshchiny-kompozitory-xix-veka>
7. Kolkakova, Tatiana. «*Damskaja muzyka*» *pri frantsuzskom dvore ...* URL: <https://www.docsity.com>
8. Landi, Elizabet (2013) *Tajnaia zhuzn velikikh kompozitorov: Pravdivue istorii ob ubijstvakh, buntakh i razbitukh serdtcakh* / perev. V.Grigorieva. M.: Kniznuzj klub 36.6.
9. *Marsh Fanni Mendelson*: Personalnuzj blog Margaritu Gorskich. URL: <https://www.mgorskikh.com/14-culture/16253-marsh-fanni-mendelson>
10. Melnikova I. (2001) *Pushkin i «tcaritca zvukov»* // *Tcarskoselskaja gazeta*. Vtornik. 27 noiabria. № 135 (9309).
11. Morozova, D. (2004) *Lingua ignota Childegardu Bingenskoi* // *Duch I litera*. №13–14. S.446–463.
12. *Nezasluzhenoz zabutue: 7 vudaiushchikhsia zhenshchin...* URL: <https://www.wonderzine.com/music/224250-women-composers>
13. Pushkin, A. (1975) *Kamennui gost* // *Sobr.soch.:* т.4. M.: Khud.lit-ra. S. 289–319.

14. *Russko-polskie sviazi (1963)* Stati I materialu / pod.red. I.Belzu. M: Muzgiz. 454 s.
15. *Sesil Chaminad*. URL: <https://sagittario.livejournal.com>
16. *Fanni Mendelson i ee mehta*. URL: <https://iskusstvo-zvuka.livejournal.com>
17. Adrienne Fried Block (1998) *Amy Beach, Passionate Victorian: The Life and Work of an American Composer, 1867–1944*. Oxford University Press.
18. Block, Adrienne Fried (2006) *Amy Beach*. Grove Music Online ed. L. Macy
19. Brown, Jeanell Wise (1994) *Amy Beach and Her Chamber Music: Biography, Documents, Style* Metuchen, NJ: The Scarecrow Press.
20. Boroff, E.(1966) *An introduction to Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre*. Brooklyn: Institute of Mediæval Music.
21. Cessac, C. (1995) *Elisabeth Jacquet de La Guerre: Une Femme Compositeur Sous le Règne de Louis XIV*. Paris, Arles: Actes SudPrint.
22. Citron, M. (1988) *Cécile Chaminade: a Bio-Bibliography*. Connecticut: Greenwood Press.
23. Citron, M. J. (1986) *Women and the Lied, 1775-1850 // Women making music: The western art tradition, 1150–1950 / Ed. by Jane Bowers and Judith Tick*. Urbana, Chicago. P. 234–242.
24. Cohen, A.I. (1987) *International Encyclopedia of Women Composers /2end ed. rev. and enel*. New York: Books & Music USA.
25. Cyr, M. (2004) *Representing Jacquet de La Guerre on Disc: Scoring and basse continue: Practices, and a New Painting of the Composer*. *Early Music* 32, no. 4. L. 549–567.
26. Friedland, B. (1980) *Louise Farrenc, 1804–1875: composer, performer, scholar*. Ann Arbor: UMI Research Press.
27. Hensel, Fanny (1993) *Ausgewählte Lieder für Singstimme und Klavier / herausgegeben von Annette Maurer*. Wiersbaden-Leipzig-Paris: Breitkopf & Härtel, Band 1. 60 s.
28. Hensel-Mendelssohn, F. (1990) *Das Jahr: 12 Charakterstücke für das Forte-Piano/ herausgegeben von Liana Gavrilă Serbescu und Barbara Heller*. Kassel: Eurore Edition. 52 s.
29. Hensel-Mendelssohn, F. (1990) *Klavierquartet As-dur: Erstveröffentlichung*. Kassel: Eurore Edition. 56 s.
30. Kerr, L. (1997) *Scarf dance: the story of Cecile Chaminade*. New York: Abelard Press, 1953. *Klavierstücke/ herausgegeben von Renate Hellwig-Unruh*. by Robert Lienau Musikverlag. 47 s.
31. Kos, Koraljka (2008) *Dora Pejacevic*. Zagreb: The Croatian Music Information Centre.
32. Legras, C. (2003) *Louise Farrenc, compositrice du XIX-e siècle. Musique au féminin*. Paris: Éditions de l'Harmattan.
33. Pejačević, Dora (2007) *Slavenska sonata za violinu i clasovir op.43 /uvod Radovan Lorković*. Zagreb: Gazothyliacium Musicae Croaticae. 42 s.

34. Pejačević, Dora (1995) *Sonata za violinu i klavir*, D dur, op.26 / predgovor Koralika Kos; uvodne napomene priredivača Maja Dešpalj-Begović. Zagreb: Gazothylacium Musicae Croaticaе. 30 s.
35. Schumann, Clara (1991) *Sämtliche Lieder* / herausgegeben von Joachim Drheim & Brigitte Höft. Weisbaden: Breitkopf & Härtel, 52 s.
36. Schumann, Clara (1993) *Concerto for Piano and Orchestra: Two Piano Score*. Philadelphia: Hildegard Publishing Company, 60 p.
37. Tardif, C. (1993) *Portrait de Cécile Chaminade*. Montreal: Louise Courteau.
38. *The Life and Struggles of Our Mother Among the Saints*, Cassiane of Constantinople, Whose Memory the Holy Church Celebrates on the Seventh of September (1991) *The Lives of the Spiritual Mothers: An Orthodox Materikon of Women Monastics and Ascetics* / trans. and compiled from the Greek of the Great Synaxaristes of the Orthodox Church and other sources. Buena Vista, CO. P. 371–381.

Molchanova Tetiana – Doctor of Art Criticism, Professor, Head of the Concertmaster's Department, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine). E-mail: prof@molchanova.pro
ORCID 0000-0002-9187-0196

Women-composers: the gender politics of the time

The article is devoted to an overview of the composing and performing art of women composers of the different countries and epochs. The state of female musical creativity of XVI-XIX centuries is analyzed with an emphasis on raising interest in this issue because of their high level of professional skills and the prominent role of cultural and educational activities in the musical life of their time. The conditions, oriented on actualization of motivational orientation of studying their composer heritage in the context of preparation of concert pianists and students of other performing faculties using all the resources of the learning process, are identified and substantiated.

The purpose of the article is an attempt to analyze women's composer creativity, which is one of the least studied in musicology, to determine the performing, pedagogical and compositional principles of each, historical and practical significance, the problem of typology of their musical professionalism, the algorithm of acquaintance with the status of women and gender politics of that time, which are the basic concept of understanding their cultural and educational activities and determining a significant role in music culture at their time.

The methodology of system analysis was applied, which combined the following methods: analytical (reconstruction of general picture of vital and creative way of not popular women-composers of different countries and

epochs on the basis of articles, explanatory messages to musical collections and resources of the internet); comparative (for the analysis of their composer's work with the aim of lineation of the personal interest by this theme for lack of the proper attention to this division of musicology), observation and self-observation method (own pedagogical analysis and experiment : guidance of the creative project «The not-popular women-composers» from 2011, in the context of which – introduction in the educational process of students and master's degrees in the concertmaster class of the Lviv Mykola Lysenko National Music Academy, the Department of Music of the J.Dlugosza University (course «Warsztaty Artystyczne», studt «zespół kameralny», Poland, Częstochowa) of work of these composers and implementation them on the stage.

The need to review the attitude to this problem was stated. Based on the argumentation, the cultural and educational activities of women composers have been rethought and their important role in the musical culture of their time has been identified. An analysis of their creative heritage is made, which can be a material for introducing into the training course of the concertmaster class, as well as solo and chamber singing classes, instrumental classes of music institutions of secondary and higher education with the purpose of expanding worldviews, enriching the repertoire of performers.

Key words: *not-popular women-composers, prohibition for performances and studies, home musical carrying out, education, priority directions of composition.*

Стаття поступила до редакції 12.12.2020, прийнята до друку 12.01.2020.

УДК 78.27

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2020.46.332.343>

Марія Герєга

ДИДАКТИЧНА ТВОРЧИСТЬ ОКСАНИ БІРЕЦЬКОЇ В КОНТЕКСТІ ЇЇ КУЛЬТУРНО-ОРГАНІЗАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Герєга Марія Михайлівна – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів (Україна). E-mail: mariaherega@ukr.net
ORCID 0000-0002-9895-259X