

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ
УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
ІМЕНІ М. В. ЛИСЕНКА**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ДОВГА ДАРИНА ЮРІЇВНА

УДК 78.27;78.441

**НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ**

**«СКРИПКОВА ТВОРЧІСТЬ ЖІНОК-КОМПОЗИТОРОК ПОЧАТКУ
XIX – СЕРЕДИНИ XX СТОЛІТТЯ»**

Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»

Освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва

Творчий керівник: **Шутко Лідія Остапівна,**

народна артистка України,

професорка

Науковий консультант: **Андрейко Оксана Іванівна,**

докторка педагогічних наук,

докторка філософії музики,

професорка

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело. _____ Довга Дарина Юріївна

Львів – 2025

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	4
SUMMARY	8
ВСТУП	12
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧІСТЬ ЖІНОК-КОМПОЗИТОРОК: ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ ТА УТВЕРДЖЕННЯ НА СВІТОВІЙ АРЕНІ.....	14
1.1. Поняття гендерної політики у поглядах представників європейської філософії.....	15
1.2. Розвиток музичного мистецтва в країнах Європи та Америці у період початку ХІХ – середини ХХ століть	17
1.3. Характеристика творчої спадщини жінок-композиторок початку ХІХ – середини ХХ століття	28
РОЗДІЛ 2. СКРИПКОВА СПАДЩИНА ЖІНОК-КОМПОЗИТОРОК	47
2.1. ХАРАКТЕРНІ РИСИ СКРИПКОВИХ СОНАТ ТА ФОРТЕПІАННИХ ТРІО ЖІНОК-КОМПОЗИТОРОК СЕРЕДИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ	48
2.1.1 Луїза Фарранк (1804 – 1875) Тріо № 1 ор. 33 мі-бемоль мажор для скрипки, віолончел та фортепіано.....	48
2.1.2 Луїза Адольфа Ле Бо (1850 – 1927) Соната для скрипки та фортепіано № 1 Ор.10 до мінор	49
2.1.3. Аманда Майєр (1853 – 1894) соната для скрипки та фортепіано сі мінор, тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано мі-бемоль мажор	51
2.2. ОСОБЛИВОСТІ СКРИПКОВИХ СОНАТ, ФОРТЕПІАННИХ ТРІО І П'ЄС ДЛЯ СКРИПКИ ТА ФОРТЕПІАНО ЖІНОК-КОМПОЗИТОРОК ХХ СТОЛІТТЯ.....	54
2.2.1. Халіна Кшижановська (1867 – 1937) соната для скрипки та фортепіано мі мінор ор. 28	54
2.2.2. Емі Біч «Invocation» («Молитва») (1867 – 1944) для скрипки та фортепіано, тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано ля мінор ор.150.....	54
2.2.3. Ірена-Регіна Венявська(Полдовскі)(1879 – 1932) соната для скрипки та фортепіано ре мінор, п'єса для скрипки та фортепіано «Танго».....	56
2.2.4. Дора Пеячевич (1885 – 1923) Соната для скрипки та фортепіано ре мажор ор.26 «Весняна».....	57

2.2.5. Ребекка Кларк (1886 – 1979) Тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано	58
2.2.6. Паула Шаліт (1887 – 1920) «Інтермеццо» для скрипки та фортепіано	61
2.2.7. Лілі Буланже (1893 – 1918) Цикл п'єс для скрипки та фортепіано «Ноктюрн та Кортєж».....	62
2.2.8. Стефанія Туркевич (1893 – 1918) Соната для скрипки та фортепіано (1935)	63
ВИСНОВКИ	70
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	72

АНОТАЦІЯ

Довга Д. Ю. «Скрипкова творчість жінок-композиторок початку XIX – середини XX століття» – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття наукового ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України, Львів, 2025.

Зміст анотації

У науковій роботі окреслено скрипкову творчість жінок-композиторок початку XIX – середини XX століття, а саме: сонати для скрипки та фортепіано, тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано, а також п'єси для скрипки та фортепіано. У дослідженні представлено теоретико-виконавський аналіз скрипкових творів композиторської спадщини одинадцятьох мисткинь, зокрема, французенок Луїзи Фарранк (1804 – 1875) та Лілі Буланже (1893 – 1918), німкені Луїзи Адольфи Ле Бо (1850 – 1927), шведки Аманди Рьонтген-Майєр (1853 – 1894), полячок Халіни Кшижановської (1867 – 1937) та Паули Шаліт (1887 – 1920), американки Емі Біч (1867 – 1944), бельгійки Ірени-Регіни Венявської (Полдовскі) (1879 – 1932), хорватки Дори Пеячевич (1885 – 1923), англійки Ребекки Кларк (1886 – 1979) та українки Стефанії Туркевич (1898 – 1977), а також виявлено характерні риси впливу творчості жінок-композиторок початку XIX – середини XX століття на формування скрипкової майстерності. Поряд з цим, проаналізовано доцільність введення представленого у дослідженні скрипкового репертуару у навчальну практику мистецьких вищих навчальних закладів України та визначено його актуальність в контексті розвитку скрипкового виконавства.

З цією метою було опрацьовано велику кількість іноземних джерел, адже донедавна музика, представлена в дослідженні, була недоступною для виконання та недостатньо вивченою в контексті розвитку скрипкового виконавства в Україні.

Через війну росії проти України наша музична спільнота вдається до спроб розширити свій концертний та навчальний репертуар. У зв'язку з цим актуальним є звернення до творів для скрипки жінок-композиторок початку XIX – середини XX століття.

Мета дослідження полягає у здійсненні історичного, теоретичного, виконавського аналізу спадщини жінок-композиторок Л. Фарранк, Л. А. Ле Бо, А. Рьонтген-Майєр, Х. Кшижановської, Е. Біч, Полдовські, Д. Пеячевич, Р. Кларк, П. Шаліт, Л. Буланже, С. Туркевич та у популяризації маловідомих творів для скрипки даних композиторок на теренах України.

Для досягнення мети у роботі поставлені такі **завдання**:

1. Дослідити творчість Л. Фарранк, Л. А. Ле Бо, А. Рьонтген-Майєр, Х. Кшижановської, Е. Біч, Полдовські, Д. Пеячевич, Р. Кларк, П. Шаліт, Л. Буланже та С. Туркевич у композиторському мистецтві початку XIX – середини XX століття.

2. Виявити особливості впливу творчості жінок-композиторок початку XIX – середини XX століття на формування скрипкової майстерності.

3. Провести історичний і теоретико-виконавський аналіз досліджуваних музичних творів.

4. Проаналізувати доцільність введення нового скрипкового репертуару з творів жінок-композиторок у навчальну практику та визначити його актуальність в контексті скрипкового виконавства.

Структура дослідження: робота складається зі вступу, двох розділів, що включають підрозділи, висновків та списку використаних джерел.

Перший розділ дослідження присвячується передумовам виникнення жіночого мистецтва та утвердження його на світовій арені, поглядам

музикознавців на феномен жіночої творчості і проблемам талановитих мисткинь, що виникали в процесі їх творчого визнання.

Перший підрозділ розкриває поняття гендерної політики у європейській філософії, адже півтора століття тому у світі існував суворий гендерний розподіл професій та діяльності. Роль чоловіків і жінок у суспільстві жорстко регулювався соціальними та культурними нормами.

Активні зміни почали з'являться у другій половині XIX століття, коли жінки почали боротися за свої права, організовувати мітинги та рухи за рівність і право голосу. Це був період, коли жіноча освіта стала більш доступною, а жінки почали здобувати професії у галузях, таких як медицина, література та наука. Не була виключенням в цих процесах і мистецька сфера. Жінки з аристократичних родин часто отримували музичну освіту вдома, втім, за межі домашнього музикування навіть найталановитіші з них виходили вкрай рідко.

У XX столітті картина світу кардинально змінилася. Жінки стали навчатися за кордоном, відвідувати заняття в консерваторіях у найкращих викладачів, деякі з них в цей період активно будують міжнародну кар'єру, викладають у престижних навчальних закладах, займаються музичною критикою і публікуються у міжнародних виданнях.

У *другому підрозділі першого розділу* акцентовано увагу на розвитку музичного мистецтва в країнах Європи та Америці в період початку XIX – середини XX століть, адже в минулому недостатньо приділяли увагу економічному статусу музикантів, стратифікації в професії та доступу до освітніх можливостей.

Жінки у композиторському мистецтві пізно прийшли до нових форм і жанрів, адже їх здатність створювати оркестрову музику та оперу ставилася під сумнів протягом XIX – початку XX століть.

Третій підрозділ цього розділу присвячено огляду спадщини жіноч-композиторок початку XIX – середини XX століття, в якому було висвітлено багатогранність та різноманітність творчості Л. Фарранк, Л. А. Ле Бо, А.

Рьонтген-Майєр, Х. Кшижановської, Е. Біч, Полдовські, Д. Пеячевич, Р. Кларк, П. Шаліт, Л.Буланже та С. Туркевич.

У Другий розділ наукової роботи увійшов аналіз образно-стильових тенденцій тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано ор. 33 мі-бемоль мажор Луїзи Фарранк, сонати для скрипки та фортепіано ор.10 до мінор Луїзи Адольфи Ле Бо, сонати для скрипки та фортепіано сі мінор, тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано мі - бемоль мажор Аманди Рьонтген-Майєр, сонати для скрипки та фортепіано мі мінор ор. 28 Халіни Кшижановської, «Молитви» для скрипки та фортепіано, тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано ля - мінор ор.150 Емі Біч, сонати для скрипки та фортепіано ре мінор, «Танго» для скрипки та фортепіано Полдовські, сонати для скрипки та фортепіано ре мажор ор.26 «Весняної» Дори Пеячевич, тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано Ребекки Кларк, «Інтермеццо» для скрипки та фортепіано Паули Шаліт, «Ноктюрну та Кортежу» для скрипки та фортепіано Лілі Буланже, а також сонати для скрипки та фортепіано Стефанії Туркевич.

Новизна дослідження полягає у тому, що вперше у скрипковому виконавстві України досліджено гендерний напрямок композиторської творчості та здійснено історико-методологічний аналіз скрипкових творів жінок-композиторок XIX – XX ст.

Практичне значення дослідження полягає в можливості застосування матеріалів дослідження у виконавській та педагогічній практиці скрипаля.

Ключові слова: гендерна політика, жінки-композиторки, скрипкове виконавство, романтизм, соната, тріо, п'єса.

SUMMARY

Dovha D.Yu. «Violin works of women composers of the early 19th and mid – 20th centuries» Qualifying scientific work in the form of a manuscript.

Scientific justification of the creative art of the project for obtaining a scientific degree of Doctor of Arts in the specialty 025 « Musical Arts» (field of knowledge 02 «Culture and Art»). Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine, Lviv, 2025.

Content of the Annotation

The scientific work outlines the violin work of women composers of the early 19th and mid-20th centuries, namely sonatas for violin and piano, trios for violin, cello and piano, as well as pieces for violin and piano. The study presents a theoretical performance analysis of violin works by eleven female composers including Louise Farrenc (1804 – 1875) and Lili Boulanger (1893 – 1918) (France), Luise Adolpha Le Beau (1850 – 1927) (Germany), Amanda Röntgen-Maier (1853-1894) (Sweden), Halina Krzyzanowska (1867 – 1937) and Paula Szalit (1887 – 1920) (Poland), Amy Beach (1867 – 1944) (America), Irene-Regene Wieniawska (Poldowski) (1879 – 1932) (Belgium), Dora Pejačević (1885 – 1923) (Croatia), Rebecca Clarke (1886 – 1979) (Great Britain) and Stefania Turkevych (1898 – 1977) (Ukraine) and also revealed the characteristic features of the influence of the work of women composers of the early 19th and mid-20th centuries on the formation of violin mastery.

Along with this, feasibility of introducing the violin repertoire presented in the study into the educational practice of higher art institutions of Ukraine was analysed and its relevance in the context of the development of violin performance was determined. For this purpose a large number of foreign sources were studied, because until recently the music presented in the study was inaccessible for

performance and unsufficiently studied in the context of the development of violin performance in Ukraine.

Due to the war, our musical community is trying to expand its concert and educational repertoire. In this regard, it is relevant to turn to works for violin by women composers of the early 19th and mid-20th centuries.

Research Objective

The aim of the research is to carry out a historical, theoretical and performance analysis of the legacy of women composers Louise Farrenc, Luise Adolpha Le Beau, Amanda Röntgen - Maier, Halina Krzyzanowska, Dora Pejačević, Rebecca Clarke, Paula Szalit, Lili Boulanger, Stefania Turkevych, Amy Beach and Irene-Regene Wieniawska (Poldowski) as well as to popularize little-known works for violin by these composers in Ukraine.

To achieve the goal, the following tasks are set in the work:

1. To explore the work of L. Farrenc, L.A. Le Beau, A. Röntgen -Maier, H. Krzyzanowska, A. Beach, I-R. Wieniawska(Poldowska), D. Pejačević, R. Clarke, P. Szalit, L. Boulanger and S. Turkevych in the art of composition at the beginning of the 19th and the-20th centuries.
2. To identify the specifics of the influence of the work of women composers of the early 19th and mid-20th centuries on the formation of violin mastery.
3. To conduct a historical and theoretical performace analysis of the studied musical works.
4. To analyze the feasibility of introducing a new violin repertoire of works by women composers into teaching practice and to determine its relevance in the context of violin performance.

Research Structure: the work consists of an introduction, two chapters with three subsections including conclusions and a list of sources used.

The First Section of the study is devoted to the prerequisites for the emergence of women's art and its establishment on the world stage, the views of musicologists on the phenomenon of women's creativity, as well as the problems of talented female musicians that arose in the process of their creative recognition.

The first subsection reveals the concept of gender politics in European philosophy, because a century and a half ago, there was a strict gender division of professions and activities in the world. The role of men and women in the society was strictly regulated by social and cultural norms. Active changes began to appear in the second half of the 19th century when women began to fight for their rights, organizing rallies and movements for equality and voting rights. This was a period when women's education became more accessible and women began to pursue careers in the fields such as medicine, literature and science. The artistic sphere was no exception to these processes. Women from aristocratic families often received musical education at home, however, even the most talented of them rarely went beyond the confines of home music making.

In the 20th century, the picture of the world changed dramatically. Many women began to study abroad, attending classes at conservatories with the best teachers. Some women during this period actively build international careers, teach at prestigious educational institutions, and are also engaged in music criticism and publish in international publications.

The second subsection of the first section focuses on the development of musical art in Europe and America in the early 19th and mid-20th centuries, because in the past musicologists paid little attention to the sociology of music. This concerned the social class and economic status of musicians, stratification of professions and access to educational opportunities.

Women in the art of composition came late to new forms and genres, because their ability to create orchestral music and opera was questioned during the 19th and early 20th centuries.

The third subsection of this section is devoted to an overview of the heritage of women composers of the early 19th and mid-20th centuries, which highlighted the multifaceted and diverse work of L. Farrenc, L.A. Le Beau, A. Röntgen-Maier, H. Krzyżanowska, A. Beach, I-R. Wieniawska (Poldowski), D. Pejačević, R. Clarke, P. Szalit, L. Boulanger and S. Turkevych.

The second section of the scientific work includes an analysis of the figurative and stylistic trends of the trio for violin, cello and piano (opus 33 in G flat major) by Louise Farrenc, sonatas for violin and piano (opus 10 in C minor) by Luise Adolpha Le Beau, sonatas for violin and piano (in B minor), trio for violin, cello and piano (in E flat major) by Amanda Röntgen -Maier, sonatas for violin and piano (opus 28 in E minor) by Halina Krzyzanowska, «Prayers» for violin and piano, trio for violin, cello and piano (opus 150 in A minor) by Amy Beach, sonatas for violin and piano (in D minor), «Tango» for violin and piano by Poldowski, sonatas for violin and piano (opus 26 in D major), «Spring» by Dora Pejačević, trio for violin, cello and piano by Rebecca Clarke, «Intermezzo» for violin and piano by Paula Szalit, «Nocturne and Cortège» for violin and piano by Lili Boulanger and sonatas for violin and piano by Stefania Turkevych.

The novelty of the study lies in the fact that for the first time in Ukrainian violin performance, the gender of composer's creativity has been investigated and a historical and methodological analysis of violin works by women composers of the 19th and 20th centuries has been carried out.

The practical significance of the study lies in the possibility of applying the research materials in the performing and pedagogical practice of the violinist.

Key words: gender politics, women composers, violin performance, romanticism, sonata, trio and pieces for violin.

ВСТУП

Професія композитора здавна асоціюється з чоловіками: так було кілька сотень років тому, але ситуація поступово змінюється. Сьогодні, коли світ захоплений боротьбою за рівність статей, на музичній арені все активніше з'являються жінки-композиторки. Багаторічні дослідження довели існування близько 70 000 композиторів по всьому світу, серед яких лише 8 % – це жінки.

Представлене дослідження аналізує нове бачення, новий підхід до композиторської творчості в історичній ретроспективі розвитку гендерного мистецтва, виявляє його ціннісний вплив на формування скрипкового виконавства. Все це в підсумку відіграє фундаментальне значення у формуванні сучасної світової та української скрипкових шкіл. Донедавна музика, представлена в дослідженні, була недоступною та недостатньо вивченою, тому є майже невиконуваною в Україні.

Актуальність даного дослідження полягає у тому, що воно має на меті ознайомити українську музичну спільноту та публіку з перлинами світової камерно-інструментальної музики, що були незаслужено забутими. Великі за обсягом два розділи зібраних матеріалів містять підрозділи, в яких упорядковано інформацію з унікальних іноземних джерел.

У дослідженні розглянуто вплив творчості композиторок Л. Фарранк, Л. А. Ле Бо, А. Рьонтген-Майєр, Х. Кшижановської, Е. Біч, Ірени-Регіни Венявської (Полдовські), Д. Пеячевич, Р. Кларк, П. Шаліт, Л. Буланже та С. Туркевич на розвиток виконавського мистецтва скрипаля.

Об'єктом дослідження є процес становлення композиторської творчості жінок.

Предметом дослідження є творчий спадок жінок-композиторок початку XIX – середини XX ст. у розрізі скрипкового виконавства.

Мета дослідження полягає у здійсненні історичного, теоретичного, виконавського аналізу спадщини жінок-композиторок Л. Ле Бо, А. Рьонтген-Майєр, Л. Фарранк, Е. Біч, Д. Пеячевич, Полдовські, Л. Буланже, Р. Кларк, Г.

Кшижановської, П. Шаліт, С. Туркевич та у популяризації маловідомих творів для скрипки даних мисткинь на теренах України.

Для досягнення мети у роботі поставлені такі **завдання**:

1. Виявити особливості впливу творчості жінок-композиторок початку XIX – середини XX століття на формування скрипкової майстерності.

2. Дослідити творчість Л. Фарранк, Л. А. Ле Бо, А. Рьонтген-Майєр, Х. Кшижановської, Е. Біч, Полдовські, Д. Пеячевич, Р. Кларк, П. Шаліт, Л. Буланже та С. Туркевич у композиторському мистецтві початку XIX – середини XX століття.

3. Провести історичний і теоретико-виконавський аналіз досліджуваних музичних творів.

4. Проаналізувати доцільність введення нового скрипкового репертуару жінок-композиторок у навчальну практику та визначити його актуальність в контексті скрипкової педагогіки.

Новизна дослідження полягає у тому, що вперше у скрипковому виконавстві України досліджено гендерний напрямок композиторської творчості та здійснено історико-методологічний аналіз скрипкових творів жінок-композиторок XIX – XX ст.

Методами дослідження є методи аналізу, синтезу, порівняння та узагальнення.

Практичне значення дослідження полягає в можливості застосування матеріалів дослідження у виконавській та педагогічній практиці скрипалів.

Структура дослідження: робота складається зі вступу, двох розділів, що поділяються на підрозділи, висновків та списку використаних джерел.

РОЗДІЛ 1. ТВОРЧІСТЬ ЖІНОК-КОМПОЗИТОРОК: ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ ТА УТВЕРДЖЕННЯ НА СВІТОВІЙ АРЕНІ

У період середньовіччя (900 – 1400 pp.) музикування жінок було зосереджено в монастирях. Під час раннього Відродження (1450 – 1560 pp.) у жінок не було можливості отримати теоретичні навички, необхідні для створення своїх власних композицій в складних поліфонічних стилях того періоду.

Однак у другій половині XVI століття в Італії розпочалося навчання молодих співачок, які могли складати свої власні композиції.

У період Бароко (1600 – 1750 pp.) найуспішнішими мисткинями були Франческа Каччіні, Барбара Строцці та Ізабелла Леонарда – вони створювали переважно вокальну музику. Однак відома французька клавесиністка-композиторка Елізабет-Клод Жаке де ла Герр створила значну кількість інструментальних творів разом із кантатами, ораторіями та іншими вокальними творами.

Протягом періоду Класицизму (1750 – 1810 pp.) значна частина інструментальної музики була призначена для виконання в домашніх музичних салонах музикантами-аматорами, більша частина з яких – це жінки, тому, їх твори не користувалися великою популярністю.

У період Романтизму (1810 – 1900 pp.) можливості жінок-композиток зросли, оскільки музична освіта стала більш доступною. З відкриттям консерваторій і престижних музичних навчальних закладів, з'явилася значна частина жінок-композиторок, які отримали освіту, необхідну для написання опер, симфоній, концертів, симфонічних поем та сонат [12, с. 2].

Частина жінок-композиторок набула популярності як солістка або гастролуюча артистка і лише у XX столітті музична освіта стала можливістю для жінок середнього класу. Спочатку вони були співачками чи піаністками, які стали добре відомими своєю віртуозністю та виконавською майстерністю, презентуючи власні твори на концертах у домашніх музичних салонах.

Мисткині створювали свої композиції в жанрах, прийнятних для жінок (камерні ансамблі чи вокальні камерні твори) та покладали на музику світські тексти, віддаючи перевагу таким «жіночим сюжетам», як кохання чи оспівування природи [12, с. 2].

Жінки мали можливість навчатися за кордоном, часто відвідуючи заняття у кількох консерваторіях та беручи уроки в одного викладача, а потім переходили на навчання до іншого. Деякі з жінок навіть побудували міжнародну кар'єру. Вони займали професійні посади в консерваторіях, і все більше ставали музичними критиками [21, с. 158].

До ХХ століття представниці прекрасної статі мали народитися у сім'ї митців, вирости при королівському дворі або в сім'ї з придворними чи меценатськими зв'язками. Дівчатам доводилося працювати у жіночому середовищі, наприклад, у монастирях або жіночих венеціанських консерваторіях. Без цих переваг чи передумов небагато музиканток могли сподіватися на кар'єру композиторки [12, с. 1].

1.1. Поняття гендерної політики у поглядах представників європейської філософії

Зародження феміністичних ідей офіційно відносять до епохи Відродження. Першими науковими працями були трактати французької письменниці Кристини де Пізан та німецького гуманіста Генріха Корнеліуса Агриппи, в яких йде мова про пригноблення особистості жінки та несправедливе ставлення суспільства до неї.

У Середньовіччі філософи Тома Аквінський, Августин Блаженний та Філон Александрійський продовжили встановлення відмінності чоловічого й жіночого.

У період Просвітництва швейцарський філософ та письменник Жан-Жак Руссо вважав жінку нижчою істотою. Він пропонував жінці присвятити себе сім'ї та виключити себе із суспільного життя. Філософ Іммануїл Кант

вважав, що у жінки не вистачає абстрактного мислення і підтримував ідею про нижчі ментальні здібності.

Велика французька революція 1789 року ставила людину на перше місце і проголошувала ідеали свободи та рівності, але вони стосувалися лише чоловічої статі, а жінка знаходилася під сильним впливом традиційної системи уявлень і виступала як соціально залежна та безправна. Чим нижче був соціальний статус жінки, тим менше прав та можливостей вона мала, а сам статус визначався спочатку положенням батька, а потім – чоловіка [19, с.98].

Тому, у 1792 р. французька письменниця Олімпія де Гуж створила «Декларацію прав жінки й громадянки» з вимогою рівних громадянських і виборчих прав і прав призначатись на державні посади. Платою за боротьбу проти насилля, терору і за рівні права жінок для Олімпії де Гуж стала гільйотина. Сама правозахисниця загинула, але її ідея про рівні права жінок залишилася жити у серцях європейських письменників та філософів [31].

Теоретичну розробку фемінізму розпочала французька письменниця Симона де Бовуар. Вона у своїй книзі «Друга стаття» зауважила, що суспільство утверджує чоловіче начало як позитивну культурну норму, а жіноче – як відхилення, як так зване «Інше». Згодом, погляди Симони де Бовуар дали початок гендерній філософії [6, с.38].

Американська письменниця Кейт Міллет у своїй книзі «Сексуальна політика» пише про придушення фемінного в культурі. Дискримінація жіночого витікає не з біологічної природи, а з соціальних відносин та культурних стереотипів [3, с.112].

У 70-х роках ХХ ст. феміністами була розвінчена патріархальність західної культури, де у сфері чоловічої моралі панує індивідуалізм, рівність та незалежність а жінці приписують турботливість, самовідданість, жертвовність та м'якість.

В українській духовній культурі жінки були завжди поряд із чоловіком, виступали порадницями, подругами, здатними на героїчні вчинки. Тому, в

Україні склався стереотип поваги до жінок. Про це нам відомо зі збережених писемних пам'яток часів Княжої доби.

У мистецтві жінка була об'єктом поклоніння, який запалював іскру натхнення у чоловіка-творця, але все ж вона була соціально-репресована та відчужена від активного творчого процесу [8, с. 55].

1.2. Розвиток музичного мистецтва в країнах Європи та Америки у період початку XIX – середини XX століть

До кінця XVIII століття європейська музика була пронизана духом, який виявлявся всюди, де б не створювалася музична культура, незалежно від національних елементів.

Музика була «ласощами» вищого суспільства та вельмож. Камерну, оркестрову музику та оперу композитори створювали для обраного дворянського муніципалітету, а не для простого люду. В цей період не підтримувались місцеві митці, на роботу брали лише італійських та французьких майстрів.

Соціальна структура музичного життя в європейській традиції сформувалася наприкінці XVII початку XVIII століття із зародженням оперних театрів та концертних залів.

В цей період виокремлюються функції композитора та виконавця, відбувається професіоналізація всіх видів музичної діяльності, складається система соціально-професійних зв'язків і відносин, що становить основу функціонування музики як соціального інституту.

Діячі німецького і французького Просвітництва окреслюють важливу роль музики в житті суспільства [26, с. 5].

Порівняно з Великою Британією та Сполученими Штатами, Європа у XX столітті набагато повільніше включала в репертуар жіночу музику. Відносно менше жінок обіймали посади в симфонічних оркестрах, авторитетні музичні навчальні заклади у Німеччині та Італії не наважувалися брати жінок на навчання композиції [19, с. 187].

Слід також враховувати вплив війни, політики та інших соціальних питань на творчість європейських мисткинь.

В минулому недостатньо приділялося уваги економічному статусу музикантів, стратифікації в професії та доступу до освітніх можливостей.

Жінки пізно прийшли до нових форм і жанрів, їх здатність створювати оркестрову музику та оперу ставилася під сумнів протягом XIX – початку XX століть.

У період XIX – XX століть Сполучені Штати відрізнялася від європейських країн, оскільки вона на той час не зазнала жодного збройного конфлікту на власній території [19, с. 187].

У Сполучених Штатах музика завжди відігравала велику роль у житті суспільства. Камерна музика ще з давніх часів користувалася високою пошаною, її виконували як професійні так і аматорські колективи.

Було засновано ряд гастролуючих ансамблів, у кожному великому місті почали з'являтися свої симфонічні оркестри [19, с. 188].

Відомими консерваторіями США є Джульєрдська школа музики у Нью-Йорку, Інститут музики Кертіса у Філадельфії, Музичний коледж Маннеса в Нью-Йорку, Консерваторія Нової Англії в Бостоні, Консерваторія Пібоді в Балтиморі, Американська консерваторія в Чикаго, чиказький музичний коледж, Консерваторія Цинциннаті, та ін. До приватних університетів із музичними кафедрами належать єльський університет, бостонський коледж, Університет Луїсвілла, Північно-Західний університет та ін.

У кожному з 50-ти університетів є музичні та музично-освітні курси; також є низка приватних коледжів з музичними програмами [24, с. 97].

На шляху розвитку європейського суспільства у XX столітті часто зустрічались збройні конфлікти, ідеологічні зіткнення та цензура. Через це рішенням для деяких композиторок була еміграція, до прикладу, у Сполучені Штати Америки чи Англію [19, с. 187].



Приклад № 1. Вашингтон, округ Колумбія, площа Маркферсон. Після конгресу Національної ліги американських жінок - письменниць, 23.04.1924 р.

В Америці існувала так звана Національна ліга жінок-письменниць, яка була заснована у 1897 році. Конгрес відбувався раз на два роки з 23 по 26 квітня у готелі Шорехем.

Оскільки жінкам-журналісткам не дозволялося бути членкинями Американського прес-клубу, спочатку заснування даної ліги було способом зібратися журналісткам разом. Їх організація поступово розширилася і почала приймати до себе жінок – поетів, художників та композиторів. В той час було важко приєднатися до спілки американських композиторів, тому ліга стала альтернативою для мисткинь [43].

У 1926 році відбувався великий фестиваль творчості жінок-композиторок у Вашингтоні і ця подія дала початок створенню товариства американських жінок-композиторок, до якої входили мисткині, яких зображено на світлині (приклад № 1).

На світлині перша зліва *Філіс Фергюс* (1887–1964) – перша музикантка, яка стала президенткою національної ліги письменниць у 1936 році. До цього вона була головою музичної спілки жінок-композиторок.

У 1930-х роках вона організувала два концерти творчості жінок-композиторок. Її твори публікували досить популярні видавці.

У 1926 році було засновано товариство американських жінок – композиторок і *Етель Гієр* (1889 –1971), що зображена другою зліва була однією із його засновниць.

В центрі світлини зображено *Емі Біч* (1867–1944) – найвідомішу серед мисткинь, зображених на світлині, перша президентка товариства американських жінок-композиторок.

Другою справа зображено *Гаррієт Верр* (1878 – 1972) – засновницю власного музичного видавництва. Вчилася в різних країнах, адже в ті часи багато жінок їхали за кордон для отримання освіти, щоб розпочати свою виконавську кар'єру. Гаррієт Верр – голова ліги американських жінок - письменниць. У 1927 році загальна федерація жіночих клубів обрала її тріумфальний марш своїм гімном. Перш ніж вона заснувала свою видавничу фірму, її твори публікували відомі видавці.

Першою справа зображено *Джину Бренскомб* (1881–1977) – мисткиню, що створила свій колектив – «Хор Бренскомб», який проіснував з 1933 по 1954 рр. У 1926 р. Джина – співзасновниця американського товариства жінок-композиторок. Після Емі Біч вона стала його президенткою. Була головою федерації музичних клубів Нью-Йорку з 1930 по 1935 рр. [43].

Французькі композиторки Надія Буланже та Жермен Тайлфер у період Другої світової війни проживали в Америці; обидві повернулися на Батьківщину для відновлення своєї кар'єри.

До прикладу, польська композиторка Гражина Бацевич попри війну, вирішила залишитися на Батьківщині, незважаючи на небезпеку і труднощі, які переживала її рідна країна.

Під час війни виконавська та композиторська діяльність Г. Бацевич були обмежені, а творчі зусилля були менш масштабними, ніж це було б у випадку, якби не втрутилася війна [19, с.188].

Одночасно із Французькою революцією і розвитком буржуазних відносин у Західній Європі відбувались демократизація і комерціалізація музичного життя, посилювалися залежність композиторів і виконавців від антрепренерів та видавців, активізувались суперечності між попитом на музику певних верств буржуазної публіки і високим мистецтвом. Ці процеси починали усвідомлюватись як дослідниками так і митцями [5,с.114].

Франція має давню музичну історію.

Париж називають «меккою» музикантів. Він мав магнетичну привабливість для таких митців як Фридерік Шопен, Вольфганг Амадей Моцарт, Ференц Ліст, Пабло де Сарасате та Нікколо Паганіні.

Протягом 80-х – 90-х років XIX століття у Франції публіка із захопленням знайомилася з операми німецького композитора Ріхарда Вагнера. Культ Вагнера охопив значні верстви мистецької інтелігенції, включаючи літераторів, філософів та живописців. Однак наслідування Вагнера, прагнення перенести на французький музичний ґрунт духовну атмосферу та звуковий світ пізніх вагнерівських опер незабаром викликали різку опозицію [24, с.84].

Віддаючи належне геніальності Вагнера, деякі французькі музиканти, такі як Клод Дебюссі, Поль Дюка, Ерік Саті та інші – закликали своїх колег звільнитися від гіпнозу вагнеріанства, відмовитись від пасивного наслідування та воскресити споконвічно французькі національні традиції.

У боротьбі проти німецьких впливів починає відроджуватись інтерес до старовинних жанрів французької хорової та камерної музики. У 1892 році організується «Співацька асоціація». Її мета – пропаганда кращих творів французьких та італійських майстрів, класичних зразків григоріанського співу.

Деякі французькі композитори межі XIX – XX століть продовжували тенденції «Музичного оновлення», розпочаті так званим «Національним товариством музики», очолюваним Камілем Сен-Сансом, а потім Сезаром

Франком.

Вони широко культивували великі форми симфонічної та камерної музики, прагнули до створення національно-самобутнього французького мистецтва (у ряді випадків з опорою на фольклор). В цей період у Франції все частіше дівчата вступали на навчання до консерваторій, а жінок почали призначати на викладацькі посади.

Історично назва *Бельгія* рідко з'являється в музикознавчій літературі. Натомість можна зустріти назви «Нідерланди» або «Фландрія», які описують територію та дві етнічні групи – франкомовну (валлонську) і голландськомовну (фламандську), що разом складають одну країну.

Більшість видатних композиторів, відомих як фламандська школа XV – XVI століть, жили на території сучасної Бельгії. Її музиканти здобули популярність на всіх головних центрах Європи та у Новому Світі [13, с.1].

Альберт ван дер Лінден, завідувач бібліотеки Королівської консерваторії Брюсселю стверджував, що для більшості бельгійських композиторів «знеособленість» є головною рисою. Через своє складне походження бельгійські музиканти XX століття піддалися впливу спочатку Ріхарда Вагнера і Ріхарда Штрауса, а потім Сезара Франка, пізніше Клода Дебюссі та Моріса Равеля, в середині століття – Альбана Берга, Бели Бартока, Пауля Гіндеміта та П'єра Булеза [13, с.3].

На початку XX століття бельгійський авангардний художній гурток «Libre-Esthétique», який прийшов на зміну «Групі XX» став місцем перших виконань нової музики Ісаака Альбеніса, Мануеля де Фальї, Клода Дебюссі та Моріса Равеля. Цікавим є той факт, що «Libre-Esthétique» заснував юрист, письменник та мистецтвознавець, редактор літературно-мистецького журналу «L'Art moderne» Октав Маус, якому бельгійсько-британська композиторка Полдовскі присвятила свою скрипкову сонату [13, с.7].

Німеччина в епоху романтизму була центром музичного життя. Симфонічна музика цієї країни зазнавала змін, особливо через твори Йоганнеса Брамса та Антона Брукнера. Обидва композитори відходили від традицій

Людвіга ван Бетговена, хоча їх елементи залишалися, але рухалися в різних напрямках і ця різниця ставала все більш відчутною у світі музики.

Німеччина є однією з найвеличніших музичних націй, яка подарувала нам таких видатних митців як Йоганн Себастьян Бах, Людвіг ван Бетговен, Георг Фрідріх Гендель, Йоганнес Брамс, Роберт Шуман, Пауль Гіндеміт та багато інших відомих композиторів [24, с.85].

У *Великобританії* була популярною хорова музика, і жінці було легше бути визнаною у створенні хорової музики, ніж інших музичних жанрів. Хорові твори та хорові товариства були популярні в Ірландії, де таким чином відображали давню традицію ірландської вокальної музики.

Протягом тривалого періоду в історії музики Лондон був центром європейської музичної діяльності. Це приваблювало музикантів Йоганна Крістіана Баха, Георга Фрідріха Генделя та Франческо Джемініані. Британію часто відвідували Нікколо Паганіні, Вольфганг Амадей Моцарт та Йозеф Гайдн.

Фортепіано Людвіга ван Бетговена та Фридеріка Шопена були виготовлені у домі Бродвуд. Дім Бровуд – це компанія, яка має назву «W.E. Hill and Sons», що протягом кількох поколінь була одним із найбільших магазинів музичних інструментів та видавців скрипкової літератури [24, с.87].

Історія салону-майстерні «W.E. Hill and Sons» починається з 1762 року, коли Вільям Хілл, син лондонського музичного майстра відкрив свій власний салон з виготовлення скрипок та аксесуарів для них. З часом майстерня розширилась і завдяки сімейним традиціям бренд «W.E. Hill and Sons» швидко став провідним виробником скрипок і завоював визнання музикантів по всьому світу [45].

У країнах Скандинавії все було по-іншому. До прикладу, композиторка Ельфріда Андре, мала блискучу кар'єру: вона була першою жінкою-органісткою у *Швеції*, першою, хто створив камерну та оркестрову музику, і першою жінкою, яка диригувала симфонічним оркестром.

Велика кількість шведських музиканток мали можливість навчатися за кордоном, зокрема в Лейпцизькій консерваторії. Після повернення до Швеції, вони посилили вплив німецької музики у себе на Батьківщині [21, с.85].

Хорватська музика могла звільнитися від чужорідності в мистецтві лише після перевороту в житті свого народу.

Необхідно було, щоб хорвати почали усвідомлювати свою цінність в культурному полі і мистецтві. Цей переворот стався на початку XIX століття. В жодній іншій галузі мистецтва рух не викликав стільки змін, як у музиці.

Музика звільняється від чужерідного впливу і суспільство навчається цінувати власні раніше невідомі риси, в яких воно бачило лише недосконалості. Хорвати як і всі слов'яни вже не прагнуть плекати лише іноземну музику, вони постають на сцені світової історії як новий народ, який хоче стояти поруч із своїми майстрами [26, с.7].

Ідеал народної музики того часу слов'яни шукали в тому, щоб надати музиці якомога більше своїх барв, які б виявляли особливі народні риси. Тому, слов'янська музика прагнула знайти в народних піснях якомога більше елементів, якими змогла б урізноманітнити свій художній склад.

В період змін виявляється особлива прихильність до двох напрямків народної музики: співу та гри, які є основними проявами народної вокально-інструментальної музики. В інструментальній музиці створювалися композиції, що копіювали стилі народних танців: у чехів – фур'ян, у поляків – мазурек [26, с.9].

Щоб зробити крок вперед, знадобилася нова сильна мотивація. Поява Гектора Берліоза, Ференца Ліста і Ріхарда Вагнера здійснила мистецьку революцію у світовій історії музики. Так розвивалася музика в усіх слов'янських народах, включно з хорватами [26, с.10].

Протягом багатьох років музичне життя *Польщі* оберталася навколо церков, великих маєтків і королівських дворів, але у другій половині XIX століття музичне життя було зосереджено в містах, де проводилися концерти з сольними виступами та виступами інструментальних ансамблів.

Більшої популярності набували хорові товариства. Протягом століття спостерігалось значне зростання видання нот та виробництва музичних інструментів. Зросла кількість досліджень і публікацій старовинної польської музики, що призвело до появи музичних журналів.

Ритми традиційної музики і народних танців були введені у п'єси в жанрі мазурки і полонезу, а також у сонати, симфонії, опери та інші жанри академічної музики [21, с.86].

З початку XX століття **українські** композитори почали створювати інструментальну музику, якій довгий час не приділялося достатньої уваги. Тому, плекати і підсилювати інтерес до неї поставила собі за мету «Спілка Праці Українських Музик» при Українському Центральному Комітеті у Львові [40].

Її гаслом було висловлювання: «Працюй на своїй ниві, виховуй своїх дітей, плекай і поширюй свою українську музику!» (приклад № 2).

За спостереженнями автора статті Романа Сімовича, «Спілка» періодично влаштовувала концерти сучасної української музики, а для кращого розуміння, вона намагалася доповідями та поясненнями «...улегшити сприймання новітніх творів. І треба сказати, що громадянство дуже охоче привітало цей задум Спілки» (приклад № 2).

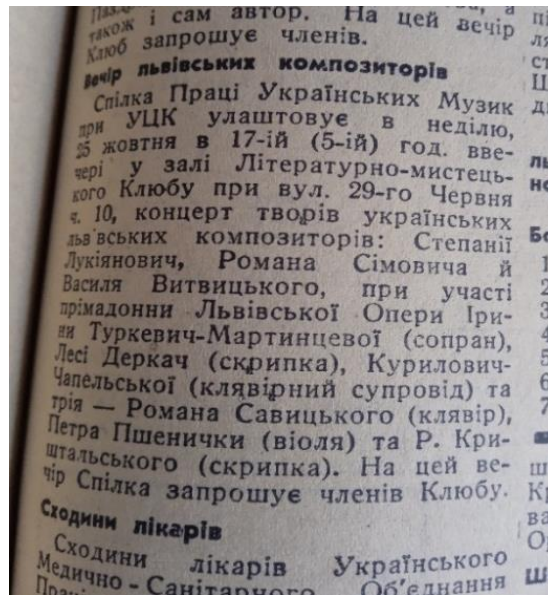


Приклад № 2. Стаття з газети «Львівські вісті. Щоденник для дистрикту Галичини» Ч. 298 (718) 1943 р.

У статті Й. Хомінського «Концерти сьогочасної української музики» було вказано, що спілка оголосила 1943 рік роком сучасної української музики і з ініціативи «Спілки Праці Українських Музик» силами Львівського оперного театру та самодіяльних хорів, згуртованих при Інституті Народної Творчості, було виконано кантату-симфонію Станіслава Людкевича «Кавказ».

Також, в статті вказується, що в залі Літературно-Мистецького Клубу проводились концерти фортепіанної музики, струнного квартету, фортепіанного тріо, маршових пісень, інструментальних мініатюр та обробок народних пісень, концерт солоспівів. Виконувались твори Станіслава Людкевича, Василя Барвінського, Левка Ревуцького, Нестора Нижанківського, Віктора Косенка, Бориса Лятошинського, Михайла Вериківського, Зіновія Лиська, Андрія Штогаренка, Миколи Колесси, Стефанії Туркевич-Лукіянович, Романа Сімовича, Василя Витвицького та ін. [41].

На місці Літературно-Мистецького Клубу наразі знаходиться Заслужена академічна капела України «Трембіта» (*приклад № 3*).



Приклад № 3. Стаття з газети «Львівські вісті. Щоденник для дистрикту Галичини» Ч. 246 1942 р.

Для того, щоб налаштувати контакт зі слухачем, виступи артистів супроводжувались цікавою інформацією ведучих про виконувані твори та композиторів, які працювали над ними [42].

На імпрезах, які організовувались у Львові «Спілкою Праці Українських Музик» часто можна було почути нову музику, написану українськими композиторами [42] (Приклад № 4).



Приклад № 4. Стаття з газети «Львівські вісті. Щоденник для дистрикту Галичини» Ч. 290 1943 р.

В Радянському Союзі українські композитори та композиторки мали досвід, який значно відрізнявся від досвіду їхніх західних колег [19, с.202].

Як зазначає газета «Львівські вісті», у 1940-х роках «...Українська музика в Галичині почала розвиватися куди пізніше, через те, що вона не встигла дати таку музичну підготовку для свого суспільства як це було поширено у Західній Європі. Тому, сучасне покоління українських галицьких композиторів, виховане на західних зразках, перегнало музичний рівень громадянства, та не завжди зустрічне розуміння у загалу» (Приклад № 2).

Від революцій у перші десятиліття ХХ століття до епохи Йосипа Сталіна та Другої світової війни, випробування поставили перед нашими митцями важкі умови для творчості.

Прихильникам було майже неможливо отримати інформацію про нову музику та композиторів, особливо про тих, яких цензурували як «формалістів» за їхні прогресивні чи авангардні твори [19, с.202].

Таку долю спіткала творчість першої української композиторки Стефанії Туркевич, яка була членкинею «Спілки Праці Українських Музик», що знаходилася у Львові. У 1944 році, у віці 46-років вона переїхала до Відня, а потім до Англії, де провела більшу частину свого життя [4, с.28].

В Радянському Союзі композиторів наполегливо закликали створювати музику для «народу» за принципами соціалістичного реалізму. Публікації та виконання усіх творів контролювалося «Спілкою радянських композиторів».

Дефіцит партитур, записів та живих виступів перешкоджало здатності радянського суспільства оцінити творчість європейських митців та мисткинь.

Лише за часів Незалежної України обмін інформацією між композиторами та виконавцями вперше дозволив міжнародній спільноті відкрити для себе музику групи країн з яскравою музичною спадщиною [19, с. 202].

1.3. Характеристика творчої спадщини жінок-композиторок початку XIX – середини XX століття

Французька композитрока *Луїза Фарранк, (справжнє ім'я Жанна – Луїза Дюмон, 1804 – 1875)* походила з роду митців.

Дослідниця її творчості Беа Фрідланд у своїй книзі «Жінки композиторки: музика крізь віки» описує мистецький родовід Фарранк як «мрія генетика», що включає шість поколінь успішних митців [12, с.122].

Сімейна лінія Луїзи Дюмон складалася з художників, скульпторів і майстрів гравюри, які працювали з королівською родиною Франції. Серед них були і професійні музиканти – це Луїза і її дочка Вікторіана, сестри мадемуазель Женом, для якої Моцарт написав свій Концерт № 9 мі-бемоль мажор; Марі Біго де Моруж, яку шанував Бетговен і вважав її найкращим інтерпретатором своїх Сонат ор. 53 і ор.57, Анна-Кароліна де Бельвіль, якою

захоплювався Шопен і надіслав їй свій неопублікований Вальс оп.70 № 2, ля-бемоль мажор, Марі-Фелісите – Моке - Плеєль, яку хвалили Гектор Берліоз, Фридерік Шопен, Роберт Шуман, Ференц Ліст і Леопольдіна Благетка, яку обожнювали у Відні, чия гра засліплювала молодого Шопена.

Луїза Фарранк понад 30 років обіймала посаду професорки кафедри спеціального фортепіано Паризької консерваторії. Вона домоглася, щоб слово "композитор" було введено у тлумачний музичний словник, займалася науковою діяльністю, працюючи над виданням антології фортепіанної музики, яка налічує 23 томи, перші сім з яких були підготовлені разом із чоловіком, марсельським флейтистом, композитором та музичним видавцем Арістідом Фарранком, який усвідомлював виняткові обдарування дружини, покинув свою музичну діяльність, ставши її імпресаріо [12, с.122].

Серед найбільших досягнень Луїзи Фарранк як композиторки її твори у жанрі симфонічної увертюри, симфонії, фортепіанного тріо та квінтету.

Використані композиторкою форми і жанри належать до класичної традиції, а її музична мова та діапазон музичної експресії вже більш романтичні.

Стиль Луїзи Фарранк та вибір жанрів свідчить про вплив творчості її вчителя Антоніна Рейхи композитора, який творив у жанрах симфонічної увертюри, фортепіанного твору і камерної музики.

Композиторську творчість Луїзи Фарранк можна розділити на конкретні десятиліття, протягом яких вона створювала свої шедеври у певних жанрах.

Твір « Нонетто» оп. 38, який Фарранк написала у віці 45- років приніс їй таку популярність, що ректор консерваторії підняв її зарплату до рівня зарплат її колег - чоловіків, професорів інструментального факультету. Фарранк двічі була лауреаткою премії Шартє за написання камерної музики. Пізніше, цю премію отримали композитори - чоловіки Едуард Лало, Сезар Франк та Габрієль Форе [22, с.1].

В історію німецької музичної культури *Луїза Адольфа ле Бо (1850-1927)* увійшла передусім як блискуча піаністка, музичний критик, педагог та плідний композитор [17, 282]. Її твори відрізняються епічністю, широтою та об'ємністю. Тематично багатий творчий спадок композиторки, який нараховує понад шістдесят шість творів різних жанрів, тридцять п'ять з яких було опубліковано – це твори для фортепіано, скрипки, альту і віолончелі.

Головними темами музичних творів Луїзи Адольфи Ле Бо були краса природи та її особисті переживання. У перших її творах помітний вплив Клари Шуман та Людвіга ван Бетговена.

Після своїх ранніх фортепіанних п'єс, Луїза Адольфа Ле Бо писала фортепіанні концерти, фантазії для фортепіано з оркестром, концертні увертюри, біблійні сцени, симфонії та хори. Ле Бо, не тільки наважилася звернутися до цих великих форм, а й мужньо долала труднощі, що виникали на той час на шляху жінок-композиторок.

Твори Луїзи характеризуються тим, що у ліричний ряд вона вносить елементи пісенності. Композиції Ле Бо звучали у Відні, Зальцбурзі, Лейпцигу, а також у Калькутті та Австралії[30, с.356].

Луїза Адольфа Ле Бо заснувала «Приватний музичний курс з фортепіано і теорії для дівчат з освітою» [18, с.269].

Луїза була визнана як піаністка та музичний критик, але сама визначала себе тільки як композитор.

Твори Ле Бо були опубліковані на Всесвітній виставці в Колумбії. Блискуча кар'єра мисткині привела її до знайомства з визначними музичними діячами кінця дев'ятнадцятого століття, серед яких Йоганнес Брамс та Ференц Ліст.

На прикладі німецької композиторки Луїзи Адольфи Ле Бо, чоловіки вперше побачили, що жінки здатні до музичного винаходу, концептуалізації та контролю основних композиційних прийомів, необхідних для успішного написання великих вокальних та інструментальних творів. Німецький композитор Карл Рейнеке, був дуже здивований тим фактом, що твір, який

отримав нагороду на конкурсі, написала жінка. Цей факт був зафіксований в автобіографії Луїзи, в якій вона наголошувала на труднощах і перешкодах, з якими стикалася як композитор через свою стать.

До творчого доробку піаністки та композиторки Луїзи Адольфи Ле Бо увійшли скрипкові твори: соната для скрипки Op.10 до мінор, мазурка для скрипки та фортепіано, ор. 13/1, гавот для скрипки та фортепіано, ор. 13/2, романс для скрипки та фортепіано, ор. 13/3, колискова для скрипки та фортепіано, ор. 13/4, прелюдія для скрипки та фортепіано, ор. 13/5, романс ор.35 соль мажор для скрипки та фортепіано, елегія ор.44 соль мінор для скрипки та фортепіано, соната для скрипки мі мінор, ор. 46, «Перший поцілунок» для скрипки та фортепіано, ор. 58/2, «Гондола» для скрипки та фортепіано ор. 58/3, « П'ять п'єс» для скрипки та фортепіано ор. 65, «Колискова» для скрипки та фортепіано фа мажор , « Полька » ля мажор , дует мі мажор, «Болеро» ля мінор, що представляють різностронність та багатогранність композиторського репертуару Ле Бо [30, с.356].

Аманда Рьонтген - Майєр (уроджена Кароліна Аманда Еріка Майєр) (1853 – 1894) – шведська скрипалька, віолончелістка, органістка та композиторка.

Сьогодні популярність Майєр повертається, адже дослідники та виконавці, переважно у Швеції та Нідерландах захопилися її творчістю, що призвело до нових публікацій та виконань музики, а також до відновлення зусиль з пошуку її втрачених рукописів.

Перші уроки гри на скрипці та фортепіано Аманди проходило під керівництвом її батька. Згодом, вона навчалася у Стокгольмській консерваторії по класу скрипки, органа , віолончелі та композиції. Після закінчення консерваторії вона продовжила навчання в Лейпцизькій консерваторії по класу скрипки, а також вивчала композицію в класі Карла Рейнеке [35].

Будинок Майєр в Амстердамі був місцем зустрічі кількох відомих музикантів. Серед гостей вітальні були Йозеф Йоахім, Клара Шуман, Едвард і Ніна Гріґи та Йоганнес Брамс.

Дружба між Едвардом і Ніною Гріґами та Амандою Майєр тривала все життя.

Музика Едварда Гріґа та Йоганнеса Брамса надихали Аманду на створення своїх шедеврів. Її елегічні, пісенні, ліричні теми близькі до вокальних творів Брамса. Під впливом його угорських танців Аманда створила свої «Шведські мелодії і танці».

Аманда Маєр була однією із композиторів, які були відомими за життя і забутими після смерті. Така доля була звичайна, хоча й несправедлива серед жінок, яких музикознавці ігнорували протягом більшої частини ХХ століття[31].

Аманда була досить плідним композитором. Її спадщина включає велику кількість цікавих та різноманітних творів для скрипки, більшість з яких досі залишається в рукописах, а саме: струнний квартет, 1877, три п'єси для скрипки та фортепіано, 1879, фортепіанний квартет мі мінор.

Твори, які були опубліковані: тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано (1874), концерт ре мінор в одній частині для скрипки з оркестром (1875), соната сі мінор для скрипки та фортепіано "Дорогому батькові"(1873), шість п'єс для скрипки та фортепіано (1879), «Шведські пісні і танці» для скрипки pf фортепіано, квартет мі мінор для фортепіано, скрипки, альту і віолончелі (1891). Деякі твори були втрачені, а саме: «Романс» для скрипки та фортепіано (1870), фантазія для скрипки та фортепіано (1872), тріо для фортепіано і двох скрипок (1873), соната для альту і фортепіано (1877), «Ахасвер» для голосу та фортепіано (1878), тема з варіаціями для скрипки, альту і фортепіано (1877), сюїта до мажор для скрипки та фортепіано, «Інтермеццо» для фортепіано [34].

Халіна Кшижановська (справжнє ім'я Марія – Людвіка - Гелена Кшижановська) (1867 – 1937) – польська піаністка та композиторка,

народилася і працювала у Франції. Вивчала фортепіано в Антуана Франсуа Мармонтеля в Паризькій консерваторії та композицію у Ернеста Гіро (1837–1892). Отримавши диплом з відзнакою, мисткиня у 1880 році почала займатися виконавською діяльністю. У 1889 році вона брала участь у курсах фортепіано в консерваторії в місті Ренн, де пропрацювала до кінця свого життя [21, с.147].

Вона виступала по всій Європі, але більшість її виступів відбувалися у Франції та Польщі.

У 1900 році композиторка отримала звання професорки кафедри фортепіано консерваторії Ренна. Перебуваючи під великим впливом творчості Каміля Сен-Санса, Кжижановська створила симфонію, «Героїчний марш» для оркестру, «Фантазію» для фортепіано з оркестром, струнний квартет та інші камерні твори, багато сольних фортепіанних творів (включаючи дві сонати, програмні твори та п'єси).

Вона створила понад 60 вокальних творів, перші з яких були опубліковані в Парижі та Лондоні у 1887 – 1888 роках.

Халіна Кжижановська є авторкою опери «Маргарита» на лібрето Іпполіта Свейковського, неопублікованої Симфонії та Фантазії для фортепіано з оркестром, а також кількох камерних композицій, опублікованих переважно французькими видавництвами, зокрема двох скрипкових сонат (ор. 28 і 43), сонати для віолончелі (ор. 47), струнного квартету ля мажор (ор. 44).

Варто згадати декілька вокально-інструментальних композицій Кжижановської на релігійну тематику (ораторія «Sancta Radegunga» та пісні для голосу та органу: «Ave Maria», «O salutaris», «Panis Angelicu»), невеликі інструментальні п'єси з фортепіанним супроводом [36].

Халіна Кжижановська створила музику до п'єси С. Духинської «Ясир» («Татарський полон»), одноактну оперу «Магдуса» (на лібрето Х. Свійковського, написане до 1894) та ораторію. Її твори, які нині є забутими, публікувалися переважно в Парижі та Лондоні. Свого часу вони були високо оцінені критиками та глядачами [18 с.255].

Твори Кшижановської внаслідок її подвійної культурної ідентичності не знайшли місця в європейському концертному репертуарі. Для французів – з таким непростим прізвищем – вона точно не вважається французькою композиторкою, для поляків – Халіна є невідомою мисткинею, яка все життя провела у Франції. Варто ввести твори Кшижановської в програму популяризації репертуару, адже творчість композитрки є ідеальним доповненням до історії польської музики [36].

Емі Біч (уроджена Емі Марсі Чейні Біч) (1867–1944) – найбільш виконувана композиторка свого покоління, була першою американкою, яка досягла успіху як творець академічної музики [12,147].

Її «Гельська» симфонія, прем'єра якої відбулася у 1896 році –перший твір американської жінки - композитора, виконаний симфонічним оркестром. Майже всі з понад трьохсот її творів були опубліковані незабаром після того, як були написані та виконані, і сьогодні її музика знаходить нових прихильників і слухачів завдяки своїй енергії, інтенсивності та красі.

Талант Емі був визнаний рано. Вона почала складати свої перші мелодії у віці чотирьох років.

Емі часто порівнювали з Моцартом, вона була дитиною-вундеркіндом.

Пізніше вона навчалася у найкращих викладачів фортепіано в Бостоні. Її першим вчителем фортепіано був учнем Карла Райнеке в Лейпцигу.

Емі сама навчилася контрапункту та фуги, записуючи напам'ять більшу частину «Добре темперованого клавіру» та порівнюючи свою версію з версією Баха [12, с.149].

Емі Біч надавала перевагу таким композиторам як Ріхард Вагнер та Йоганнес Брамс. Її ранній стиль нагадує стиль німецьких композиторів кінця дев'ятнадцятого століття. Вона підписувала свої твори як Mrs. H. N. A. Beach [12, с.150].

Чоловік Емі забороняв їй концертувати і тільки після його смерті, у 43-річному віці вона змогла відправилась у чотирирічне турне Європою, де виконувала свої власні твори.

У 1928 році, у віці 61 року, Емі Біч отримала ступінь почесного магістра мистецтв від Університету Нью-Гемпшира [12, с.152].

Її музичний стиль є еkleктичним, він відображає аспекти Брамса, Вагнера і Дебюссі. Типові для періоду пізнього романтизму, її твори, зокрема її «Гельська» симфонія демонструють багато альтерованих акордів та складні гармонії. Творчий доробок Емі Біч нараховує невелику кількість творів для скрипки. Їх перелік складається з:

Ор.23 – «Романсу» для скрипки та фортепіано.

Ор.34 – Сонати для скрипки ля мінор.

Ор.40 – Циклу п'єс «Три композиції» для скрипки та фортепіано:

1. La Captive

2. Колискова

3. Мазурка

Ор.55 – «Invocation» для скрипки та фортепіано,

Ор.125 – «Lento espressivo» для скрипки та фортепіано

Ор.149– «Cabildo» для соліста, хору, читця, скрипки, віолончелі та фортепіано

«Прелюдії» для скрипки, віолончелі та фортепіано [12, с.153].

Достатньо довгий час жінки не могли досягти успіху та визнання в професії композитора. Тож, їм доводилося вдаватися до різних хитрощів, для того, щоб ділитися своєю творчістю з шанувальниками.

Найчастішим випадком було обрання мисткинями чоловічого псевдоніму. І таким прикладом є наймолодша дочка відомого польського скрипаля та композитора Генрика Венявського, британсько-бельгійська композиторка **Ірена - Регіна Венявська (1879 –1932)**, за чоловіком – леді Дін Пол, відома публіці як **Полдовскі або Пол Полдовскі** [29, с.30].

Народилася в Брюсселі в сім'ї Генрика Венявського та племінниці піаніста і композитора Джорджа А. Осборна Ізабелли Гемптон.

Полдовскі була єдиною з чотирьох нащадків відомого скрипаля, яка продовжила музичну кар'єру.

Генрик Венявський пішов з життя, коли майбутній композиторці не виповнилося й року. Вона почала виконувати власні твори у віці чотирнадцяти років, вивчала фортепіано в музичних академіях Брюсселя, Лондона та Парижу.

У 17 років дівчина переїхала до Лондона, де продовжила навчання у композитора та диригента Персі Пітта і піаніста Майкла Гамбурга [15, с.58].

Полдовскі створила близько 30 пісень на тексти Вільяма Блейка, Жана Домініка, Жана Мореаса, Альбера Самана, Анатолія Ле Бра та Адольфа Ретте та ін. Найкращими і найцікавішими є 16 пісень на тексти Поля Верлена (1915 – 1920) у стилі, близькому до сучасних французьких композиторів [29, с.33].

У творчому доробку мисткині також були оперетта «Сміх», симфонічна драма «Мовчання», твори для оркестру, сюїта для духових інструментів, одинадцять п'єс для фортепіано, п'єси для скрипки та фортепіано і соната для скрипки та фортепіано ре мінор, яку було присвячено Октву Маусу, засновнику «Libre-Esthétique», юристу, письменнику та мистецтвознавцю, редактору літературно-мистецького журналу «L'Art moderne».

Полдовскі була однією з композиторок, чия естетична еволюція йшла за природними тенденціями її статі, а не за бажанням наслідувати чоловіче начало, яке так часто робить жіноче мистецтво невдалим. Оригінальність концепції, її природний смак до форми і тематичного матеріалу виявляють вроджену схильність до свободи самовираження.

У творчості Полдовскі відчутний вплив французької школи. Її твори просякнуті індивідуальністю та надзвичайною силою. У музичному сенсі, Полдовскі можна вважати дочкою Клода Дебюссі, вона поділяла вибагливий смак цього композитора [15, с.58].

В останні роки свого життя Ірена - Регіна Венявська опинилася у скрутному фінансовому становищі. Леді Дін Пол через свою бідність і борги була змушена брати участь у комерційних проектах, в яких вона не мала успіху. Її гонорари фактично належали її кредиторам. Композиторка померла в злиднях. Сімейні документи, було втрачено. Діти Ірени - Регіни розпродали найцінніші документи і не зберегли материнську спадщину та сімейну історію.

«Дбайте про мою музику!». Ці слова були сказані Полдовскі незадовго до її смерті у 1932 році і лише у другій половині ХХ ст. музика Пола Полдовскі знову стала популярною [29, с.39].

Дора Пеячевич (справжнє ім'я Марія Теодора Пауліна Софія фон Лумбе) (1885 –1923) – хорватська скрипалька та композиторка, засновниця сучасної хорватської академічної музики. Народилася в Будапешті, в сім'ї графа Теодора Пеячевича і співачки, піаністки та акторки, угорської баронеси Лілли Вай де Вайя (1860 –1942).

Лілла організовувала численні аматорські вистави та брала активну участь у культурному житті Хорватії. Вона була патроном Хорватського музичного інституту з 1904 по 1918 рік.

Родина Пеячевичів походила з боснійської аристократії. Дора виросла в атмосфері культури і традицій, батьки визнали її талант і заохочували до творчості. Дора отримувала музичні настанови від композитора Кароля Нозеди (1863 – 1944), який був концертмейстером її матері. Дора була неймаовірно освіченою людиною, знала англійську, німецьку, угорську, французьку та італійську мови, була начитаною, цікавилася творами Вагнера, багато подорожувала, відвідала Будапешт, Прагу, Відень, Мюнхен, Дрезден, Єгипет і Рим. Вона часто зупинялася у багатьох своїх друзів-художників і поетів, серед яких також були Райнер Марія Рільке та Карл Краус.

У віці 17–ти років Пеячевич переїхала з родиною до Загреба, де продовжувала свої заняття. Теорію музики вивчала у професора Чирила Юнека, оркестровку у віденського професора Драгутіна Кайзера та гру на скрипці в учня відомого чеського скрипаля, композитора та педагога Отакара Шевчика Вацлава Гумла (1880 –1953) [22, с. 431].

У віці 22 - х років Дора поїхала до Дрездена, де навчалася контрапункту та композиції у Персі Шервуда та гри на скрипці у Анрі Петрі. У Мюнхені вона вивчала композицію у Вальтера Курвуазьє (1875 –1931).

У творчості Дори Пеячевич відчутний вплив Роберта Шумана, Йоганнеса Брамса та Едварда Гріга. Творча спадщина композиторки налічує

близько шістдесяти творів, які частіше виконувалися за кордоном, ніж на Батьківщині авторки.

Пеячевич написала багато творів для фортепіано, починаючи з 1897 року. Її камерна музика включає фортепіанні сонати та багато фортепіанних п'єс, твори для скрипки та фортепіано, 2 сонати для скрипки та фортепіано ре мажор, ор. 26 «Весняна» і «Слов'янська соната» сі мінор, ор. 43, сонату для віолончелі та фортепіано, фортепіанне тріо, струнний та фортепіанний квартети, фортепіанний квінтет. Серед творів Дори Пеячевич – симфонія, оркестрові і вокальні твори.

Концерт соль мінор для фортепіано з оркестром, ор. 33, створений у 1913 році та вперше виконаний у 1916 році, був першим оркестровим твором Дори Пеячевич. Його вважають першим фортепіанним концертом в історії хорватської музики.

З 1870 року до кінця Першої світової війни був важливим періодом у розвитку хорватської академічної музики. Пеячевич навчався в Хорватському музичному інституті (заснований 1829 р.), який тоді очолив композитор та диригент Іван Зайц (1832 – 1914). Починаючи з 1851 року, інститут розширився і у 1916 році отримав статус консерваторії.

Пеячевич побудувала основи сучасної хорватської камерної та симфонічної музики, тоді як інші композитори більше цікавилися вокальною та камерною музикою. Вона та інші композитори перехідного періоду відкрили нові можливості для майбутніх хорватських композиторів і встановили високі стандарти професіоналізму[22, с. 432].

Незважаючи на те, що Дора Пеячевич була головною фігурою в хорватській музиці, її творчістю донедавна нехтували, оскільки більша частина її творів не була опублікованою. У 1972 році родина Пеячевичів передала всю колекцію її рукописів хорватському музичному інституту в Загребі. Архіви включають біографічні матеріали, листи, щоденники, нотатки до програм і фотографії.

Професіоналізм Дори Пеячевич і високий рівень її композицій допомогли змінити упередження щодо жінок-композиторок та аристократії. Вона отримала визнання за кордоном і про її виступи повідомлялося в хорватських газетах.

На початку ХХ ст. жінки все більше стають частиною професійного музичного життя в багатьох країнах. Але зміни відбувалися повільно і часом здавалися незначними в контексті професійного життя чоловіків-композиторів. Але з часом з'явилося більше можливостей для освіти жінок-композиторок.

Виступи з професійними оркестрами залишалися серйозною перешкодою для жінок протягом майже цілого століття.

Диригент, сер Генрі Вуд, був першим диригентом, який допустив жінок до свого оркестру [21, с.160].

Композиторка та альтистка Ребекка Кларк була однією з перших жінок, які були повноправними членами професійного лондонського оркестру «Wood's New Queen's Hall Orchestra» сера Генрі Вуда у період з 1912 по 1914 рр. [20, с.13].

Як концертуюча альтистка, Ребекка Кларк гастролювала по світу, виконуючи камерну музику з такими видатними виконавцями, як віолончеліст Пабло Казальс (1876 –1973), скрипаль Жак Тібо (1880 – 1953), піаніст Артур Рубінштейн (1886 – 1982), скрипаль Яша Хейфец (1901 – 1987), піаніст Артур Шнабель (1882 – 1951) та її чоловік , композитор та піаніст Джеймс Фріскін (1887–1967).

У 1919 році соната для альту і фортепіано Ребекки Кларк отримала однакову кількість балів з сюїтою для альту і фортепіано композитора Ернеста Блоха (1880 – 1959) на конкурсі композиторів камерної музики, заснованому американською меценаткою Елізабет Спрег Кулідж на Беркширському фестивалі в Массачусетсі. Усі заявки на конкурс були анонімними, і коли шановне журі попросило місіс Кулідж віддати фінальний голос для визначення переможця, перший приз у розмірі 1000 доларів отримав Ернест Блох. Проте, коли оголосили лауреата другої премії, усі були здивовані, побачивши, що

композитор – жінка. Два роки потому Ребекка Кларк отримала другу премію на тому ж конкурсі за своє Фортепіанне тріо (1921) [12, с.158].

Музичне навчання Ребекки Кларк почалося з гри на скрипці у Королівській академії музики, але за порадою композитора і педагога Сера Чарльза Вільєрса Стенфорда, який переконав її, що композитору гра саме на альті у колективі дозволяє краще зрозуміти структуру оркестрового твору, змінила скрипку на альт [20, с.11].

Серед відомих вчителів Ребекки Кларк з композиції був сер Фридерік Брідж (1844–1924), органіст і композитор, який створив велику кількість хорових творів. Її вчитель зі спеціальності «альт» Лайонел Тертіс заохочував Ребекку Кларк не лише виступати та гастролювати, а й писати для свого інструменту різноманітні твори.

Батько Ребекки не схвалював композиторської кар'єри своєї доньки, тому вона була змушена залишити навчальний заклад у 1910 році. Таким чином вона стала більше приділяти увагу виконавській діяльності.

У 1916 році Ребекка Кларк вперше відвідала Сполучені Штати Америки, виступаючи як солістка, презентувавши свій твір «Морфей» у Карнегі-Холі та у 1918 році здійснила два турне з віолончелісткою Мей Мукле, в пам'ять про яку згодом започаткувала конкурс молодих віолончелістів [20, с.13].

Крім виконавської діяльності та композиції Ребекка Кларк займалася музичною критикою і з її наукових праць можна перелічити кілька важливих статей для музичних журналів та енциклопедій, які вона публікувала протягом 1920-х років. Серед них статті про квартети Бетговена, про історію альту, опубліковані в англійському журналі «Music and Letters» та про діяльність композитора Ернеста Блоха для «Cyclopedic Survey of Chamber Music» В. В. Коббетта.

У мисткині не було проблем із пошуком видавців для її музики в Англії та Сполучених Штатах. Її головними видавцями в Лондоні були Вінтроп Роджерс і «Oxford University Press»; у США Г. Ширмер, яке опублікувало значну частину камерної музики композиторки [12, с.159].

Ребекка Кларк відома здебільшого своєю камерною музикою, але вона написала ще понад п'ятдесят вісім вокальних творів. Вони були першими композиціями мисткині, які датувалися 1903–1907 рр., до того, як вона вступила до Королівського музичного коледжу. Ранні вокальні твори Ребекки на тексти Генріха Гете, Моріса Метерлінка, Редьярда Кіплінга та Ріхарда Демеля забезпечили їй місце першої студентки в класі композиції сера Чарльза Стенфорда, вчителя відомого англійського композитора Ральфа Воан - Вільямса (1872 – 1958). Кларк під час студентських років у Королівському коледжі музики, при створенні своїх вокальних шедеврів віддавала перевагу творам Вільяма Шекспіра, Вільяма Батлера Єйтса та Вільяма Блейка.

Через деякий час після написання своєї альтової сонати Ребекка Кларк взяла собі чоловічий псевдонім. В Англії композиторка була відома як *Ентоні Трент*, але в Сполучених Штатах вона була все ще *Ребеккою Кларк*).

У 1976 році в інтерв'ю з нагоди свого 90-річчя композиторка зізналася, що твори, видані нею під чоловічим псевдонімом отримали більше уваги та визнання, ніж ті, що були подані нею видавцям під її справжнім прізвищем.

Однією з причин цієї прикрої обставини може бути те, що з 1923 року Ребекка Кларк була відомою як концертуєча альтистка. Видавці реагували інакше, коли вважали композитора чоловіком, а не жінкою [12, с.159].

Протягом двох десятиліть з 1923 року до свого одруження в 1944 році Ребекка Кларк створила понад двадцять камерно-інструментальних творів. У серпні 1942 року вона була єдиною жінкою серед більш ніж тридцяти композиторів, членів Міжнародного товариства сучасної музики (ISCM) у Сан-Франциско, її твір «Прелюдія, алегро та пастораль» для кларнета і альту був із захопленням прийнятий та рецензований, але композиторська кар'єра Ребекки Кларк була майже повністю припинена після її одруження з композитором та піаністом Джеймсом Фріскіном [20, с.11].

Пауліна Шалітувна, більш відома як **Паула Шалім (1887–1920)** – польська піаністка і композиторка кінця XIX століття. Була винятковою постаттю в історії піанізму і несправедливо обійдена увагою через її велику

чутливість, яка в певний момент змусила мисткиню відійти від мистецького життя.

Паула Шаліт народилася в сім'ї бухгалтера Симона Шаліта у Бродах (сучасна Україна) [27, с.219].

До 8 років музичному мистецтву її навчав дядько Генрік. В 1893 році він забрав 7-річну Пауліну до Відня, де вона стала професійно навчатися у класі фортепіано.

Вже у 9-річному віці дівчинка дала свій перший сольний концерт, який одразу здобув публічне визнання. Кульмінацією її музичної освіти у Відні стало навчання під керівництвом видатного польського композитора, професора Теодора Лешетицького (1830 – 1915), який був відомий як Федір Йосипович Лешетицький[9, с. 683].

Пауліна виступала з концертами в Лейпцигу, Відні, Вроцлаві та Берліні. Польська публіка мала змогу почути Паулу Шаліт у варшавській філармонії, де вона виступала як солістка з концертом мі мінор Фридерика Шопена під керівництвом диригента Еміля Млинарського.

У 1906 році 20-річна Пауліна Шаліт зникла з публічної арени, адже стала обіймати посаду керівника вищого фортепіанного класу Лембергської (нині – Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка).

У 1918 році Паула спробувала знову заявити про себе на віденській сцені. 27 березня 1921 року вона повторила цю спробу. Її останній концерт відбувся у Кракові, разом з видатним польським скрипалем Павлом Коханським.

Цю надзвичайно чутливу артистку називали «найобдарованішим вундеркіндом світового піанізму» та «найтоншим талантом того часу». Едуард Ганслік описав її у 1896 році як «найрідкісніше з музичних явищ» (Neue freie Presse, 13 лютого).

Показовим є її європейське визнання у 1896 та 1897 роках: «... Наш сезон, що вже розпочався, познайомив нас із диво-дитиною, десятирічною піаністкою Паулою Шаліт. [...] Вона вже встигла зробити великий фурор у кількох містах, таких як Відень і Берлін. Тут, у Лейпцигу, вона також викликала

сенсацію і зарекомендувала себе як справжній феномен, завдяки вражаючому рівню своїх досягнень, як у дивовижному для такої юної особи технічному розвитку, так і в ясності та надійній точності виконання, а також завдяки вродженій музичності маленької дівчинки [...] ("Signale für die musikalische Welt"), 9 листопада 1897 р.».

Багатий репертуар піаністки включав твори Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Д. Скарлатті, Р. Шумана, Ф. Ліста, Ф. Шопена, а також власні композиції – невеликі мініатюри (мазурки, ноктюрни, прелюдії, каприси).

Паула Шаліт померла у львівській лікарні для душевнохворих, де провела останні роки свого життя. Похована була на Кульпаркові у Львові на єврейському кладовищі, яке наразі зруйноване [9, с. 683].

Лілі Буланже (1893 – 1918) – французька піаністка та композиторка.

Більшу частину свого життя Лілі мучила хвороба Крона, через яку дівчина померла у віці 25-ти років. Лілі Буланже за роки своєї творчої активності написала понад п'ятдесят творів. Вона працювала над духовною і світською вокальною музикою, творами для хору з оркестром та камерно-інструментальними творами.

Популярність Лілі Буланже принесла кантата «Фауст та Олена», за яку 5 липня 111 років тому 20-ти річна Лілі отримала Римську премію, а через місяць підписала контракт із престижним італійським видавництвом «Ricordi». Її композиції почали з'являтися в програмах як в Європі, так і в США.

Ця нагорода дозволяла французьким артистам залишатися в Римі від трьох до п'яти років, щоб відточити свою майстерність та навчатися у метрів музики в італійській столиці. Серед інших переможців протягом 110-річної історії конкурсу були Гектор Берліоз (1803 – 1869), Жорж Бізе (1818 – 1893), Жюль Массне (1842 – 1912), Клод Дебюссі (1862 – 1918), Гюстав Шарпантьє (1860 – 1956) і батько Лілі, Ернест Буланже (1815 – 1900), який отримав премію в 1835 році.

Лілі Буланже росла в найвишуканіших музичних і мистецьких колах. Серед друзів її родини протягом першого десятиліття XX століття були відомі

скрипалі Ежен Ізаї (1858 – 1931) і Жак Тібо (1880 – 1953), композитори Шарль Гуно та Жюль Массне, а також органіст і композитор Теодор Дюбуа (1837–1924), голландський диригент Вільгельм Менгельберг (1871-1951), педагог і композитор Поль Відаль (1863 – 1931), італійський прозаїк і поет Габріеле д'Аннунціо (1863 – 1938), піаніст і колекціонер мистецтва Рауль Пуньо (1852 – 1914). Дійсно, друзі та знайомі родини Буланже, які представляли еліту французького мистецького та інтелектуального суспільства тієї епохи. Це була дуже стимулююча атмосфера для двох сестер Надії та Лілі Буланже.

Лілі Буланже створювала свої композиції у стилі, подібному до стилю музики Клода Дебюссі, Габріеля Форе, Марселя Дюпре або Шарля-Марі Відора.

Ранні композиції Буланже схильні підкреслювати хроматизм і контрапунктичні фактури, більш характерні для романтизму, ніж для імпресіонізму.

Беручи до уваги її довічну боротьбу з хворобою та депресією, творчість Буланже справді вражає. Незважаючи на те, що на момент смерті Буланже в 1918 році Франція перебувала у проваллі війни, паризька преса звернула увагу на її смерть. Видавці Дюран і Рікорді опублікували багато її творів посмертно[44].

Степанія Лукіяновичева (Стефанія Туркевич, Стефанія Туркевич-Лукіянович-Лісовська) (1898–1977) – композиторка, піаністка, музикознавиця. Визнана першою професійною українською композиторкою. Навчалася у Вищому музичному інституті імені Лисенка в класі композиції Василя Барвінського, Львівському університеті (за спеціальністю – музикологія у Адольфа Хибінського), Віденському університеті (за спеціальністю «музикологія» у Гвідо Адлера). З 1927 по 1930 рр. навчалася в Берліні у авангардиста Арнольда Шенберга та експресіоніста Франца Шрекера, у Школі Вищої Майстерності в Празі вивчала композицію в класі представника неоромантизму Вітезслава Новака [11, с.318].

Після цього вдосконалювала свої знання Празькій консерваторії в класі теоретика Отакара Шіна , а у 1934 році в Карловому університеті отримала науковий ступінь доктора музикознавства, захистивши докторську дисертацію з музикології (науковий керівник – Зденек Неєдлий).

В період з 1935 по 1939 рр. Туркевич викладала гармонію і фортепіано у Вищому музичному інституті імені М.В. Лисенка у Львові (нині Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка), у 1940 – 1944 рр. була викладачем вже Львівської консерваторії, концертмейстеркою Львівського Національного театру опери та балету імені С. Крушельницької та піаністкою Львівського радіо [11, с.318].

Довгий час творчість Стефанії Туркевич була заборонена. Вона емігрувала до Англії, де провела останні роки свого життя [11, с.318]. Але за сприяння оперного співака Павла Гуньки та його дружини, творчий спадок Стефанії Туркевич було оцифровано та 2 березня 2017 року передано до Львівської Національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Серед оцифрованих творів було знайдено рукопис сонати для скрипки та фортепіано.

Ознайомившись з музикою сонати Стефанії Туркевич, слід зробити висновок, що на творчість композиторки в період написання твору вплинули композиції її викладачів Арнольда Шенберга, Франца Шрекера, а також основоположника неокласицизму Пауля Гіндеміта.

Арнольд Шенберг як засновник атональної музики, оголосив емансипацію дисонансу. Він вважав, що людський слух також еволюціонує. В його музиці майже зникають консонанси.

Естетика музики Шрекера об'єднує несумісне: романтизм і модернізм, натуралізм і символізм. У свою музику Шрекер вводить акорди , які постійно відволікають слухача від загального гармонійного мелодичного руху. Виконавиця та авторка науково-творчого проєкту відмічає, що подібні відчуття також виникають після прослуховування творів Стефанії Туркевич. Вчитель Стефанії Туркевич був шанувальником діяльності Зигмунда Фрейда , тому, у його творах відчувається вплив австрійського психолога. Музика Шрекера

довгий час вважалася "дегенеративною музикою" – так нациська Німеччина називала музику епохи модернізму [38].

Пауль Гіндеміт перш за все виконавець, він був блискучим альтистом і композитором. Рання творчість Гіндеміта була збагачена пізньоромантичними та експресіоністичними рисами, але у 20-ті роки XX ст. композитор занурився у хвилю авангарду та конструктивізму. Неокласицизм полягав у поєднанні саме бахівської логіки при побудові музичної форми. Гіндеміт вважав, що якщо у творах сучасних композиторів відсутній Й. С. Бах, то твір взагалі не є твором. Гіндеміта називали «Бахом XX століття». Він у своїй творчості звертався до поліфонії.

За дослідженням музикознавиці Стефанії Павлишин, композиторка Стефанія Туркевич відчувала спорідненість з основними неокласичними тенденціями в музиці. Ці риси дозволяють зарахувати її до покоління європейських композиторів, які в 20-ті – 30-ті роки XX ст. свідомо обрали неокласичну позицію [7, с.281].

Саме в цей період формувався зрілий композиторський стиль Стефанії Туркевич.

РОЗДІЛ 2. СКРИПКОВА СПАДЩИНА ЖІНОК-КОМПОЗИТОРОК

Мистецтво гри на скрипці протягом XVII століття досягнуло завдяки таким віртуозам, як Іоан Шоп, Томас Бальцар, Йоган Якоб Вальтер і Генріх Ігнац Франц фон Бібер «...унікального технічного розвитку, з ретельним використанням позицій і неймовірної майстерності» [10, с. 3].

В цей період можна спостерігати значний прогрес у досягненнях композиторів. Велике значення в розвитку скрипкової техніки мало видання посібників і скрипкових етюдів.

Послідовники Джованні Баттіста Віотті, а саме: П'єр Роде, Родольф Крейцер, і П'єр Марі Франсуа де Саль Байо вплинули на композиторів-романтиків, що працювали в жанрі скрипкової музики і сформулювали фундаментальні принципи сучасної гри на скрипці.

З вдосконаленням конструкції скрипкового смичка, до кінця XVIII століття розвиток штрихової техніки значно пришвидшився. З того часу мистецтво штрихів досягло надзвичайного прогресу, кульмінацією якого стала неперевершена майстерність Нікколо Паганіні, Йозефа Йоахіма та Пабло де Сарасате.

Період між 1860-ми та 1885-ми роками характеризувався серією важливих політичних, наукових та промислових змін, які впливали на життя Європи.

Стало помітним, що композитори в цей період значно мінімізували віртуозні тенденції, які були помітні в багатьох творах для скрипки попередньої епохи, і прагнули досягти вираження на іншому музичному рівні. Їх концепції, в цілому, були більш піаністичними, ніж скрипковими; їх супровід став більш важливим; їх ритміка – більш різноманітною; їх техніка – більш концентрованою та менш однорідною [10, с. 3].

Авторкою творчого мистецького проєкту розглядаються скрипкові мініатюри, сонати для скрипки та фортепіано і тріо для скрипки, віолончелі та

фортепіано у контексті творчості Л. Фарранк, Л. А. Ле Бо, А. Рьонтген-Майєр, Х. Кшижановської, Е. Біч , Полдовські, Д. Пеячевич , Р. Кларк, П. Шаліт, Л. Буланже та С. Туркевич.

2.1. ХАРАКТЕРНІ РИСИ СКРИПКОВИХ СОНАТ ТА ФОРТЕПІАННИХ ТРІО ЖІНОК-КОМПОЗИТОРОК СЕРЕДИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

2.1.1 *Луїза Фарранк (1804 – 1875) Тріо № 1 ор. 33 мі-бемоль мажор для скрипки, віолончел та фортепіано*

Як вказується на обкладинці партії фортепіано, твір було створено у 1843 році, присвячений він мадам Дельфіні Бонар і виданий у компанії викладача, композитора та флейтиста Альфонса Ледью у 1844 році.

Тріо було написано під впливом творчості Людвіга ван Бетговена, Роберта Шумана та Фелікса Мендельсона. Це можна відчувати через ритм і побудову форми твору .

Перша частина (Allegro) має сонатну форму і починається гучним «бетговенським» акордом, після якого йде перша тема. «Привид» Л. Бетговена з'являється протягом усієї частини. Слухач може почути жваву, бадьору тему, яка трансформується у ліричну. Частина поєднує в собі енергію та мелодійність.

У другій частині твору (**Adagio sostenuto**) особливо відчутно вплив раннього романтизму. Починається з мелодії у віолончелі, яка переходить потім у партію скрипки. Після цього тема стає більш хвилюючою, переплітаючись через мінорні тональності, розвиваючи ідеї. Відбувається повернення до мелодії з початку частини.

Третя частина – Менует. У цьому старовинному танці композиторка передає ліризм, грацію і одночасно ми можемо відчувати динамічні елементи, які мають скерцозний характер. Ритм імітує підстрибування і тупотіння. Контрастом служать драматичні фрагменти. Більш м'яка, витончена частина

Менуету змінює скерцозну тему, в середині. Струнні ніби «обмінюються» мелодією, а фортепіано імітує хвилі.

Четверта частина – фінал починається діалогом струнних, який підхоплює фортепіано. Частина має веселий, жартівливий характер, сформована з коротких мотивів.

Ця частина також схожа на танець, і три інструменти сліднують один за одним. У творі присутні пунктирний ритм, арпеджіо та ліризм. Музика продовжує розвиватися до кінця твору. Закінчується гучними акордами tutti як на початку першої частини.

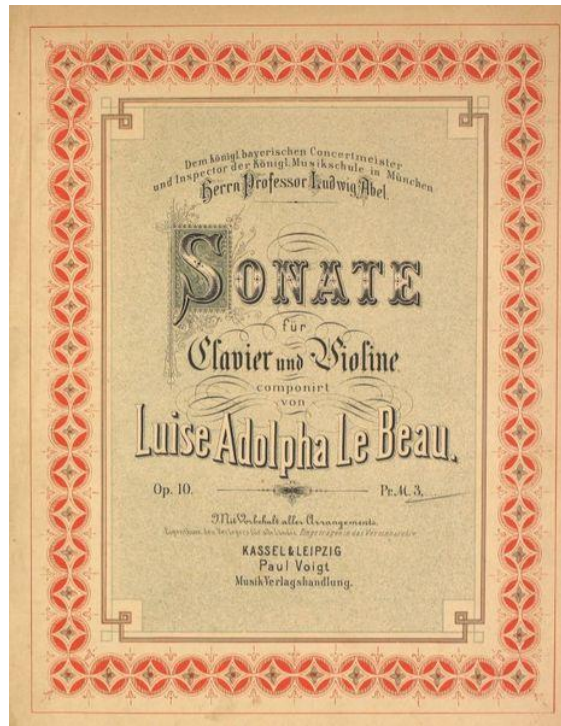
2.1.2 Луїза Адольфа Ле Бо (1850 – 1927) Соната для скрипки та фортепіано № 1 Ор.10 до мінор

На початку свого життя **Луїза Адольфа Ле Бо** навчалася у Клари Шуман, а німецький диригент Ганс фон Бюлов називав її «похвальним винятком серед жінок». Вражений її талантом Бюлов надав Луїзі рекомендаційні листи до композитора Йозефа Рейнбергера, який жив і творив у Мюнхені [18, с. 269].

Послухавши її скрипкову сонату, ор. 10, яку він вважав «мужньою, що не звучить так, ніби її написала жінка», Рейнбергер зробив виняток зі свого правила не навчати жінок і прийняв Ле Бо до свого класу.

Соната написана у 1875 році у віці 25 років яка була опублікована у 1882 році та присвячена професору Людвігу Абелю.

Особливою рисою сонати є те, що фортепіано домінує над скрипкою по викладу музичного матеріалу. Композиторка трактувала свій твір саме як сонату для фортепіано і скрипки. На це також вказує титульна сторінка сонати, видана редакцією музично-видавничої компанії «Ries&Erler». Вона була заснована 1 липня 1881 року Францом Рисом – скрипалем, композитором, організатором концертів і видавцем Королівської Саксонії. Збереглася титульна сторінка видання сонати Луїзи Адольфи Ле Бо «Kassel & Leipzig: Paul Voigt» n.d.[1882]. Plate 151 (приклад № 5).



Приклад № 5. Обгортка друкованого видання сонати Луїзи Ле Бо компонією «Kassel & Leipzig: Paul Voigt» n.d.[1882]. Plate 151.

Твір має три частини.

Перша частина (Allegro) Головна партія починається пристрасною енергійною темою у скрипки, яка потім проводиться у партії фортепіано, а скрипка у цей час виконує роль акомпануючого інструменту. Контраст – основа і одна з головних рушійних сил у сонатній формі. Типи контрасту дуже важливі.

Драматична тема головної партії сонати співставлена зі спокійною, м'якою побічною. Інтенсивна, бурхлива тема головної партії змінюється на побічну, наспівну, в мі-бемоль мажорі, яка знову повторюється у партії фортепіано. Гармонія в епоху романтизму відрізнялася від епохи класицизму своїми плавними переходами завдяки широкому використанню хроматизмів як у Шумана і Брамса. Заклучна партія першої частини сонати різко перериває побічну і повертає слухача на початок, де фортепіано проводить головну тему. Перша частина завершується проведенням побічної партії у до мажорі.

Друга частина (Andante cantabile) написана в тональності фа мінор.

У цій частині сонати можна відчувати ліричні і стримані риси стилю Бетговена. Починається темою у фортепіано, яка потім звучить у скрипки. Після цього слухач може відчувати орнаментальне варіювання мелодії. Далі введення нових відхилень та прискорення ритмічного руху підвищує рівень напруги, тема звучить у до-дієз мінорі. Ступінь напруги підвищується за рахунок акомпанементу. Закінчується частина у фа мажорі.

Третя частина (*Allegro con fuoco*) – фінал сонати. В ньому ритмічне варіювання поєднується з мелодичним та фактурним варіюванням, що призводить до масивного звучання фіналу сонати. У цій частині повертається основна тональність сонати – до-мінор. За рахунок пунктирного ритму в головній темі, яку виконує скрипка, поступово наростає напруження.

2.1.3. Аманда Майєр (1853 – 1894) соната для скрипки та фортепіано сі мінор, тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано мі-бемоль мажор

Одним з найвідоміших творів *Аманди Майєр* є *соната для скрипки та фортепіано сі мінор*. Майєр написала її у 1873 році, а саме у віці 20 років, яку присвятила своєму батькові і надіслала її до Шведського музичного товариства, де серед рецензентів був композитор Нільс В. Гаде.

Товариство прийняло сонату, але рецензенти запропонували Аманді внести зміни до повільної частини. У відповідь у листі Маєр написала: "[Я настільки перейнялася нею в тому вигляді, в якому вона є, що мені, безумовно, було б важко вносити будь-які зміни [...]. Тому, я воліла б, щоб сонату залишили без змін". Цей лист свідчить про її впевненість як композитора. Соната була надрукована без жодних змін і опублікована у 1878 році [32].

Твір складається з трьох частин:

Перша частина (*Allegro*) побудована в сонатній формі і починається тривожною темою. Ритм цієї теми став важливим елементом у передачі експресії.

Віртуозний блиск у фортепіанному акомпанементі, справляв великий вплив на ритмічні структури партії скрипки.

Друга частина (Andantino) має наспівну тему та енергійну середню частину, яка викладена у строгому двоголосному каноні між скрипкою та фортепіано, за якою слідує повторення першої теми. Зовні друга частина сонати характеризується вишуканою простотою.

Фінал (Allegro molto vivace) – це рондо, що містить кілька влучних винахідливих тем та драйвовий пунктирний ритм [14, с.132].

Фортепіанне тріо Аманди Майєр було створене 20-річною композиторкою під час навчання в Лейпцигу під керівництвом теоретика і кантора Ернста Фрідріха Ріхтера. Твір вперше було виконано на концерті музичного салону Енгельберта Рьонтгена 20 травня 1874 року. Партію скрипки виконувала авторка, фортепіано – Юліус Рьонтген, віолончелі – двоюрідний брат Ю. Рьонтгена Юліус Кленгель [23, с.16].

Рукопис тріо знайдений праонуком композиторки, скрипалем Рентьєром Тіаденсом у Франції 2016 року в старій шафі, де він порався, шукаючи скрипкові твори для себе. Світова прем'єра тріо Аманди Майєр відбулася 2018 року, а рукопис партитури було оцифровано його братом та викладено у вільний доступ на сайті IMSLP [23, с.17].

Твір складається з чотирьох частин Allegro, Scherzo-Trio, Andante і Allegro con fuoco та містить як класично збалансовані, так і романтично експресивні елементи.

Перша частина тріо написана в за класичними бетговенськими та романтичними мендельсонівськими традиціями, які композиторка засвоїла, навчаючись в Лейпцигу. Слухачу у цій частині авторка демонструє ясність, лаконічність та неймовірну майстерність ансамблевого письма.

У цій частині твору композиторка використовує елементи двох шведських народних пісень «Belfomft» і «Guftav Bilhelm Blom» [23, с.21] .

Другу частину тріо «Скерцо» написано в складній тричастинній формі da saro, де середня частина має пісенний характер, а крайні частини викладено у танцювальній жанровій стилістиці.

2.2. ОСОБЛИВОСТІ СКРИПКОВИХ СОНАТ, ФОРТЕПІАННИХ ТРІО І П'ЄС ДЛЯ СКРИПКИ ТА ФОРТЕПІАНО ЖІНОК-КОМПОЗИТОРОК ХХ СТОЛІТТЯ

2.2.1. *Халіна Кжижановська (1867 – 1937) соната для скрипки та фортепіано мі мінор оп. 28*

Твір створений у 1912 році 45-річною композиторкою. Інформація про прем'єрне виконання сонати відсутня, однак аналіз нотного видання вказує на те, що видання сонати відбулося французькою видавничою компанією Жюльєна Емабля Амеля, бізнес якого базувався в Парижі з 1882 року і вона публікувала твори знайомих композиторів, серед яких Йоганнес Брамс, Габрієль Форе, Едуар Лало, Каміль Сен-Санс, Сезар Франка.

Соната Халіни Кжижановської створена у трьох частинах у пізньоромантичному стилі та є дуже пристрасною.

Перша частина (Allegro con fuoco) починається хвилююче. Її насиченість поєднується з яскраво вираженим ліричним ядром.

Друга частина (Andante) плавна, ніжна. Написана під впливом творчості Габрієля Форе. Усі фрази, ведені скрипкою, виразні та відверті.

Третя частина, фінал (Allegro non troppo), жвава, має пульсуючий ритм, сміливо окреслений, химерно розкиданий фортепіанними репліками.

Скрипкова соната Емі Біч, створена під впливом творів Йоганнеса Брамса та Роберта Шумана, але все ж зберігає свій індивідуальний стиль. Талант неперевершеного ліризму Емі Біч використано не лише в сонаті, але й у двох її вишуканих скрипкових мініатюрах – «Романсі», оп. 23, і «Молитві», оп. 55, яку вона написала у 1904 році у 37 років в Бостоні [18, с.44].

2.2.2. *Емі Біч «Invocation» («Молитва») (1867 – 1944) для скрипки та фортепіано, тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано ля мінор оп.150*

П'єсу було створено авторкою у тональності ля-бемоль мажор, в куплетній формі (романс), в темпі Adagio con elevazione (повільно, піднесено).

Перше проведення теми (перший куплет) починається зі вступу фортепіано. Після нього вступає скрипка під заколисуючий фортепіанний акомпанемент.

Друге проведення – розвинена тема, з більш розгорнутою фортепіанною фактурою, яка звучить октавою вище у партії скрипки, ніж у першому проведенні. Композитор подає її у видозміненому вигляді.

Кульмінаційним моментом п'єси є мелодійне мереживо, яке має феноменальну силу впливу на слухача – тема досягає *ff* у такті 45. Кода починається з *più tranquillo* у такті 49, в якому початкова тема твору повертається і звучить на октаву нижче у скрипці, а фортепіано акомпанує їй на тонічній педалі. Твір тихо закінчується у високому регістрі [16, с.22].

Тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано ля мінор op.150 – це останній шедевр композиторки в жанрі камерної музики, написаний у віці семидесяти років. Тріо представляє зрілий стиль Емі Біч, більш вільний і тонально неоднозначніший ніж її ранні композиції.

Перша частина тріо написана під впливом композицій Сезара Франка, Клода Дебюссі та Моріса Равеля. В ній слухач поринається у відчуття неосяжного простору. Милуючись величчю Ніагарського водоспаду, композиторка перенесла свої почуття на нотні рядки.

В наступних частинах фортепіанного тріо Емі Біч чітко простежуються ритми та мелодії з культури американських корінних жителів, яка надихала композиторів епохи імпресіонізму.

Друга частина твору починається з повільної наспівної теми, яка потім переходить у рухливу. Швидка, рухлива тема другої частини тріо є алюзією на традиційні пісні аборигенів Аляски. Ця тема повністю цитує твір Емі Біч «Eskimos» Op. 64, який входив до збірки з чотирьох п'єс, опублікованої у 1907 році. На ній і закінчується друга частина фортепіанного тріо.

У головній темі останньої третьої частини твору слухач може відчутти синкопований ритм регтайму, який використовувався в так званому кек-уоці –

танці, який виник на плантаціях чорношкірих рабів; Дебюссі використовує цей танок у своїй фортеп'яній п'єсі «Дитячий куток –ляльковий кек-уок».

2.2.3. Ірена-Регіна Венявська(Полдовскі)(1879 – 1932) соната для скрипки та фортеп'яно ре мінор, п'єса для скрипки та фортеп'яно «Танго»

Соната присвячена Октаву Маусу, бельгійському мистецтвознавцю, письменнику та юристу, засновнику художнього гуртка «Група ХХ», яку виконав угорський скрипаль Тівадар Начез під фортеп'яний супровід авторки.

Прем'єра сонати відбулась в Парижі та Брюсселі, де авторка акомпонувала скрипалю Емілю Шомону.

Твір містить глибокий за змістом та різноманітний тематичний матеріал. Зміна відтінків, різнобарвність динамічних контрастів, цінність кожної ноти в партії скрипки і фортеп'яно надають особливої витонченності звучання в **першій частині** сонати (***Andante Languido***) паралельно з різноманітними темповими градаціями в скерцозній **другій частині** (***Vivace – Andante semplice***).

На фоні звучання фортеп'яно, "зітхання скрипки" напружує атмосферу у **третьій частині** сонати (***Finale: Presto con fuoco / molto agitato – Andante***)

Кожний інструмент виходить на перший план, звучить жвавий діалог між виконавцями.

Для драматичного розвитку всіх частин сонати, композиторка використовує техніку музичних мотивів для передачі особливої експресії і пафосу, завдяки звучанню триолей , подвійних нот, акордів і різноманітної скрипкової штрихової техніки на фоні арпеджованих пасажів у фортеп'яно. Багатофактурне викладання акомпануючої партії, показує досконале володіння композиторкою інструментальними можливостями фортеп'яно. В скрипковій партії Полдовскі використовує спікато, пунктирний ритм, безліч акцентів, італійські позначення, різнобарвну різку зміну динаміки від *pp* до *fff*, для відтворення душевних переживань, хвилювань і тривоги. Партії скрипки та фортеп'яно взаємодіють на рівних, втілюючи задуми геніальної авторки.

П'єса для скрипки та фортепіано «Танго» – твір Полдовскі, створений у стилі танцю. Він був написаний для польського скрипаля-віртуоза Павла Коханьського (1887–1934).

Цей твір – визначне явище світової скрипкової музичної культури початку ХХ століття.

Унікальність і новаторство стилю Полдовскі, її композиторський талант яскраво проявився у віртуозній скрипковій п'єсі.

У танго переважає лірична стихія, хоча у ньому простежується крім пісенності також епічна лінія. Композиторка у цьому творі тяжіла до ритмічної пружності.

Використовуючи нові можливості гармонії, прийоми гри скрипкового *glissando*, віртуозного чергування *pizzicato* та *arco*, акордів та подвійних нот, композиторка синтезує різні танцювально-інтонаційні стилі, танговий надриг, мелодійно-ритмічні малюнки, в яких неповторні скрипкові прийоми надають танго особливого характерного звучання.

2.2.4. Дора Пеячевич (1885 – 1923) Соната для скрипки та фортепіано *ре мажор* оп.26 «Весняна»

Дора Пеячевич з 1897 року починає цікавитися камерною музикою. В ній вона досягла високого рівня технічної майстерності.

Вирішальним кроком у подальшому розвитку мистецької особистості композиторки стало її навчання за кордоном. В період навчання у Дрездені у 1909 році 24-річна Дора створила свою *сонату для скрипки та фортепіано ре мажор оп.26 «Весняну»*. Цей твір написаний композиторкою в романтичній традиції. В сонаті до кульмінації приводить принцип просочення тематичного і мотивного матеріалу гармонією, в якій усі ланки рівномірно залучені до подачі й опрацювання музичного матеріалу.

Соната відкривається вступом скрипки і фортепіано, які виконують просту, але досить теплу і мелодійну головну тему, яка стрімко розвивається. В *першій частині* переважає ліричний шарм та пісенність.

У *другій частині* тональність зміщується з ля мажору на соль-мажор мажор. Це структурно нескладне Анданте, спокійне та витончене.

Скерцозний характер у *третій частині* створює приємний баланс між стрімкою першою частиною та ліричною другою частиною сонати.

Співочий ліризм присутній майже протягом всього твору і він поєднується з поліфонічними фактурами, що забезпечують багату, повну звукову картину; жартівливе, дотепне та іноді гротескне скерцо підкреслює пишність інших трьох частин.

2.2.5. Ребекка Кларк (1886 – 1979) Тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано

Фортепіанне тріо Ребекки Кларк – один з найвідоміших творів композиторки. Прем'єра відбулася 3 листопада 1922 року у Вігмор-Холі у виконанні артистів Майрою Гесс (фортепіано) Марджері Гейворд (скрипка) і Мей Мукле (віолончель) [20, с.79].

Твір було опубліковано через шість років після прем'єри видавництвом «Вінтроп-Роджерс Лондон».

Основою композиційного методу у цьому творі є повторення та трансформація мотивів.

У своїх багаточастинних творах Кларк не лише створює єдність кожної частини, постійно пов'язуючи матеріал із темами, які були представлені, але й асоціює різні частини, циклічно повторюючи певні теми.

У деяких випадках мотиви з одного твору композиторки з'являються в іншому: це відбувається у творі «Морфей» (1917–1918), сонаті для альту і фортепіано (1919), «Тріо» (1921), «Рапсодії» (1923), а також у кількох вокальних творах Ребекки Кларк [20, с.80].

Фортепіанне тріо композиторки складається з трьох частин: «Moderato ma appassionato», «Andante molto semplice» та «Allegro vigoroso» [20, с.81].

Перша частина тріо розкриває перед слухачесм образ *кельтського воїна* і починається драматичною темою. Перший мотив твору грає важливу роль у побудові багатьох наступних тем як у цій частині, так і у творі в цілому.

Композиторка використовує у тріо форму, в якій перед початком викладу теми з'являється короткий вступ, а після репризи кожна частина завершується кодою. Вступ перед викладом теми першої частини містить матеріал, з якого надалі буде запозичено багато повторюваних мотивів.

Друга тема першої частини тріо контрастує з драматичною темою вступу. Тепер настрій заспокоюється під *pianissimo misterioso*, і мелодія з'являється в кожному інструменті, беручи за основу перші два такти початкового фортепіанного виступу. У такий спосіб Кларк продовжує використовувати короткі мотиви як основу для побудови більших фрагментів у творі [20 с.83].

Спочатку струнні грають в унісон на повторюваній ноті. Характерні риси вступу збережено, але вміло замасковано.

Кларк грає з музичним матеріалом, поєднуючи, змінюючи та повторюючи теми, часто використовуючи характерні риси одного мотиву як відправну точку для іншого, і це відбувається в кожній частині твору.

Початкова мелодія «Містеріозо» у *другій частині* перед слухачем відкривається образ *альпійської природи*. Краса скель, густих лісів та квітучих полів зачаровують з перших нот. Тема проводиться скрипкою під акомпанемент повторюваної педалі « G » у фортепіано, яка використовується як основа для наступної фігури фортепіано.

Однак, у фортепіанній мелодії беруться за основу лише перші шість нот початкової мелодії скрипки. Інші теми, які показані у другій частині, розкривають мелодію, яка повністю трансформується, коли з'являється знову.

Використовуючи хвилеподібний акомпанемент у струнних, авторка створює цікавий ефект потойбіччя навколо транспозиції оригінальної мелодії[20, с.88].

Третя частина не тільки трансформує нові мотиви, але й поєднує їх з темами з першої та другої частин, тим самим об'єднуючи весь твір [20, с.86].

У фіналі Кларк використовує теми *англійського танцю в стилі кантрі* разом із трансформаціями теми , яка імітує *заклик войовничого кельтського горну з першої частини*. Слухач може помітити, що у творі в кожній з частин присутній лейтмотив. Використовуючи ідею повторюваних нот із початку твору, Кларк створює імітацію заклику горну.

Важливість тем першої частини для третьої частини стає зрозумілою лише в кінці твору, коли згадується посилення на попередній матеріал та іде кульмінація твору у масштабному фортепіанному соло. Тут під хвилястими фігурами арпеджіато лунає тема заклику кельтського горну, а музика наростає на крещендо до *sfz* та унісону у струнних [20, с.90].

Після цього фортепіанного соло композиторка нагадує слухачу про вступ та експозицію з першої частини: використання Ребеккою Кларк циклічної форми таким чином відображає її попередній задум, використаний у сонаті для альту і фортепіано, хоча для того, щоб завершити тріо, вона використовує більш широке повторення матеріалу з першої частини. Повторна поява раніше почутого матеріалу в третій частині тріо супроводжується поверненням до початкових тем першої частини для останніх одинадцяти тактів [20, с.91].

Особливо вражає важливість імітацій войовничих закликів кельтського горну у тріо, і варто зазначити, що твір був написаний незабаром після закінчення Першої світової війни. Оскільки мати Р.Кларк була німкенню, а батько американцем, реакція композиторки на міжнародний конфлікт була особливо гострою[20, с.98].

Творчість Ребекки Кларк варто порівняти з творчістю її співвітчизників, а саме Ральфом Воаном Вільямсом (1872 – 1958) та Густавом Голстом (1874 – 1934). Безперечно, більша частина вокальної музики Ребекки Кларк звучить англійською мовою через часте використання англійських

народних мелодій разом із модальною гармонічною структурою, у якій створюються мелодії [20, с.160].

На початку двадцятого століття англійський націоналізм був у моді серед композиторів, які навчалися в Королівському коледжі музики. Однак інструментальні твори Ребекки Кларк 1920-х – початку 1930-х років можуть демонструвати спорідненість із музичним стилем Моріса Равеля (1875 – 1937) та Ернеста Блоха (1880 – 1959), обох яких вона добре знала, з якими працювала та творчістю яких захоплювався [20, с. 83].

2.2.6. Паула Шаліт (1887 – 1920) «Інтермеццо» для скрипки та фортепіано

«Інтермеццо» – це частина інструментального циклу або самостійна інструментальна п'єса, жанр якої започаткований композитором Робертом Шуманом і який займає чільне місце у творчому доробку Йоганнеса Брамса. Твір «Інтермеццо» Паули Шаліт є транскрипцією власного твору композиторки, який був частиною циклу її другої книги п'єс для фортепіано, опублікований у 1910 році.

На першій стрінці клавіру та партії вказано, що скрипковий варіант твору є присвятою Миколі Георгійовичу Соколову, американському скрипалю та диригенту українського походження.

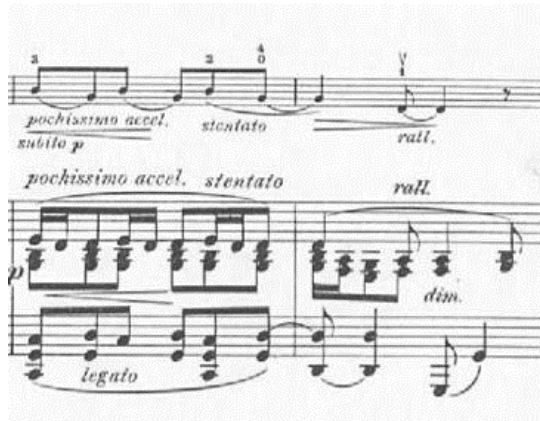
Композиція починається невеликим октавним урочистим вступом фортепіано, який задуманий авторкою, для того, щоб підготувати скрипаля до вступу і налаштувати слухача. В оригінальному виданні вступ відсутній.

«Інтермеццо» Паули Шаліт створене зі вказаним напочатку характером виконання – *moderato tranquillo*, що означає – неспішучи, умиростворено.

Скрипка вступає з мелодією у піднесеному характері і транслює слухачу багатство почуттів та образів.

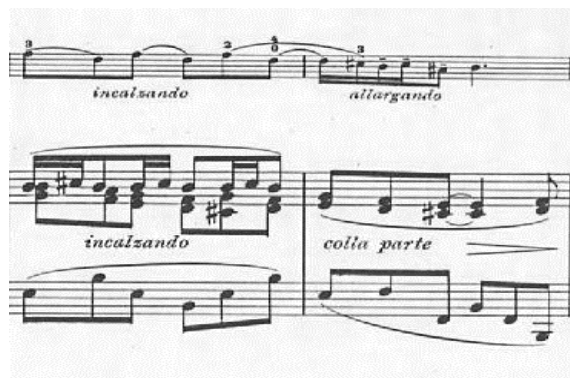
Твір містить *геміолу* – ритмічний прийом, який змінює тридольний розмір у такті на дводольний за допомогою перенесення акцентів. В даному

випадку, геміола створена на основі повторення двох акордів – S7 і T53 (Приклад № 7),



Приклад № 7. «Інтермецо» Паули Шалім, зразок ритмічного прийому геміоли

а також після модуляції на основі IV9 і T53 (Приклад № 8).



Приклад № 8. «Інтермецо» Паули Шалім, зразок ритмічного прийому геміоли під час модуляції

Можна помітити, що у творі наявні різноманітні побічні акорди, які надають композиції блюзовості. Можна почути T6, T42, II 7, V 97.

Скрипка веде плавну мелодію, яка доходить до яскравої кульмінації, що повільно згасає. Твір ніжно завершується на нюансі *p*.

2.2.7. Лілі Буланже (1893 – 1918) Цикл п'єс для скрипки та фортепіано «Ноктюри та Кортеж»

Цикл п'єс для скрипки та фортепіано «Ноктюри та Кортеж» був спочатку задуманий Лілі Буланже як фортепіанний. Але незабаром з'явилася

альтернативна версія для скрипки та фортепіано, присвячена скрипальці Сарі Аструк.

Прем'єра твору для скрипки відбулася в Малому палаці Єлисейських полів 17 грудня 1915 року у виконанні скрипаля Еміля Мендельса під акомпанемент авторки.

Ноктюрн написаний Лілі Буланже під впливом творчості композиторів-імпресіоністів Габрієля Форе та Клода Дебюссі.

Бадьорі фрази, синкопований ритм та весела мелодія «Кортеду» легко запам'ятовується слухачем.

Виконуваний у циклі разом з мрійливим та імпресіоністичним «Ноктюрном» (1911), радісний та енергійний «Кортеж» (1914) ,виділяється серед усіх творів своїм радісним та безтурботним характером.

Нічна тиша «Ноктюрну» передається в заколисуючому ритмі його повільних гармоній, підкріплених педалями у басі, для того, щоб огорнути задумливу, атмосферу композиції теплим гармонійним сяйвом.

У другій п'єсі «Кортеж» композиторка описує процесію в сільській місцевості яка рухається невпинним темпом і поступово набирає швидкість.

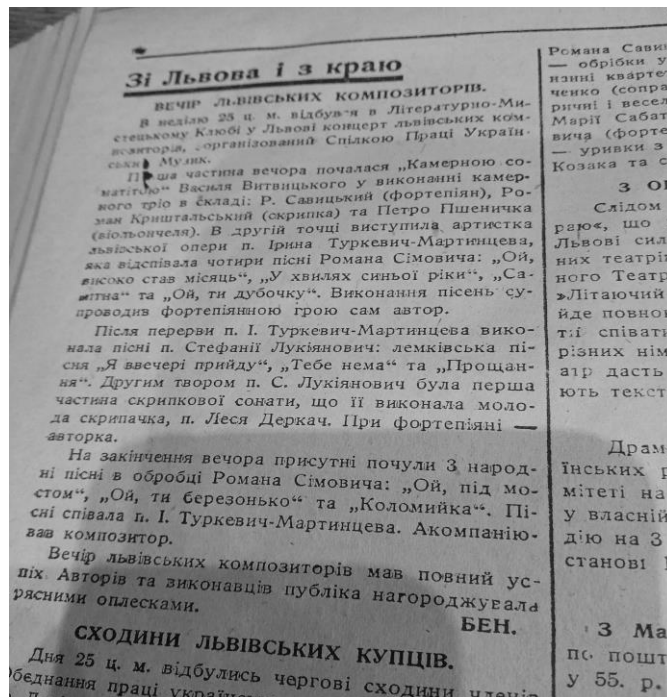
2.2.8. Стефанія Туркевич (1893 – 1918) Соната для скрипки та фортепіано (1935)

Сонату для скрипки та фортепіано Стефанія Туркевич створила у віці 37 - ми років в період роботи у Вищому музичному інституті у Львові.

Український композитор, музикознавець і фольклорист Зіновій Лисько у своїй статті « Концерт львівських композиторів» в газеті «Львівські вісті. Щоденник для дистрикту Галичини» випуск 246 № 2 за 29 жовтня 1942 року пише, що перше виконання сонати для скрипки та фортепіано Стефанії Туркевич відбулося 25 жовтня 1942 року львівською скрипалькою Лесею Деркач у Літературно-мистецькому Клубі на імпрезі «Спілки Праці Українських Музик» під акомпанемент авторки, яка була членкинею цієї спілки.

Зіновій Лисько наголошує, що скрипкова соната «... широко заложена і виявляє особливо в так званій «розрібці» значний замах і композиторську інвенцію»[2].

Але в газеті «Краківські вісті», випуск 242 (689) III Ч. за 30 жовтня 1942 року у статті «Зі Львова і з краю: вечір львівських композиторів» авторства БЕН вказано, що «...Другим твором п. С. Лукіянович була перша частина скрипкової сонати, що її виконала молода скрипачка, п. Леся Деркач. При фортепіані – авторка» [1] (Приклад № 9).



Приклад № 9. Газета «Краківські вісті», випуск 242 (689) III Ч. за 30 жовтня 1942 року

Таким чином, можна вважати, що прем'єра повного твору відбудеться вперше у виконанні авторки творчого мистецького проєкту, адже у Львові не збереглася інформація про повне виконання сонати.

Необхідно зазначити, що у рукописі третьої частини сонати для скрипки та фортепіано Стефанії Туркевич можна побачити, що композиторка звертається до стилю нотного письма Й. С. Баха і у скрипковій партії сонати використовує так зване «факсиміле» (Приклад № 10).



Приклад № 10. Скрипкова соната Стефанії Туркевич-Лукіянович, III ч., фрагмент рукопису

Стефанія Туркевич творила у складній музичній мові, яка, найбільше споріднюється із творчістю яскравого представника українського пізнього романтизму Бориса Лятошинського, а друга частина сонати дещо нагадує твори Валентина Сильвестрова.

Роман Стельмащук у своїй статті вказує, що у сонаті використовується фольклорний матеріал, що є рідкісним явищем у творчості композиторки періоду 30-х років [7, с.281].

Хочеться зазначити, що основний елемент, який відчувається у сонаті для скрипки та фортепіано Стефанії Туркевич – танцювальний. У творі семіотично зображені імітації так би мовити «присідань та стрибків». Можливо, є послання до гопака.

Композиторка у сонаті активно використовує синкопи, що також може імітувати деякі специфічні «притопи» у танцях.

За стилістикою соната для скрипки та фортепіано Стефанії Туркевич є складною, адже авторка була відкрита до всього модерного.

У творі поєднується атональність із сонористикою. Композиторка увібрала в себе багато матеріалу, який черпала від своїх вчителів – Арнольда Шенберга, Вітєзслава Новака, Франца Шрекера і представників галицької школи.

Також, у творчості Стефанії Туркевич можна відчути вплив таких композиторів як Ігор Стравинський та Бела Барток. У скрипковій сонаті Стефанії Туркевич наявні певні технічні закономірності. Вони відображаються

в методі побудови фраз. Композиторка у своїй творчості використовувала більше серійну техніку, а ніж додекафонію.

Аналізуючи нотний текст сонати для скрипки та фортепіано Стефанії Туркевич-Лукіянович, можна помітити в ньому наявність порожніх квінт, переходів та пульсуючих остінатних площин. Елементи серійної техніки помітні перш за все в інтонаційній будові тематичних структур.

У творі присутня деяка колористичність, це відбувається за допомогою паралелізмів та акордових накладень. Але при виконанні, ця колористичність та яскравість фортепіанної фактури, на думку авторки творчого мистецького проєкту, дещо затушовується мелодичним викладенням скрипкової партії.

Як відмічається в статті «Забутий львівський композитор - неокласик...», в сонаті можна помітити не завжди переконливу логіку розгортання мелодичної лінії, не до кінця виважену гармонію, деяку штучність [7, с.279].

Підсумовуючи вищезазначене, варто порівняти творчість Стефанії Туркевич із творчістю українського композитора, піаніста та диригента Антіна Рудницького, який на початку 1930-х років був одним із засновників «Союзу Українських Професійних Музик». У своїй сонаті для фортепіано Рудницький дотримується принципів шенбергівського письма і таким чином створює на тему пісні «Гей, видно село» варіацію у додекафонній техніці. А Стефанія Туркевич дотримується принципів серіалізму, яка є більш вільною системою, ніж додекафонна.

На думку авторки творчого мистецького проєкту, соната передає образ народних гулянь ще дохристиянської епохи і так до третьої частини композиторка поступово підводить слухача до музики, яка характеризує сільське свято, де народ танцює та веселиться.

Рукопис скрипкової партії та клавіру містить в собі велику кількість правок, пропусків тактового розміру та подвійних варіантів, що допускають різночитання музичного тексту. Можна припустити, що рукопис твору є чернеткою.

На думку авторки творчого мистецького проєкту, соната для скрипки та фортепіано Стефанії Туркевич є складним для сприйняття твором, адже нашому слухові немає за що зачепитись. У творі постійно виникають зміни, слухач не може передбачити рух думки композитора. Цей принцип атональності Стефанія Туркевич перейняла в Арнольда Шенберга, який вважав, що створювати «передбачувану» музику – це шлях до деградації.

Стефанія Туркевич працювала у поміркованому модерністському стилі, поєднуючи традиційну тональну музику з елементами неокласицизму, неоромантизму, експресіонізму та інколи сюрреалізму і для більш яскравого сприйняття сонати для скрипки та фортепіано при виконанні було б доречно залучити митців, які у своїх роботах використовують психоделічні ефекти або графіку.

У статті Анастасії Сисенко в українському інтернет-журналі «Музика» вказується, що «... Мисткиня прагнула неодмінного синтезу візуального і хореографічного мистецтва з музичним», тож, можна сказати, що Стефанія Туркевич-Лукіянович зробила великий внесок в українську творчість, об'єднуючи інші види мистецтва з музичним і таким чином урізноманітнила сприйняття слухачів, привернувши їх увагу [46].

Соната Стефанії Туркевич не входить до педагогічного репертуару і являє собою музику концертного плану. Вона має опосередкований зв'язок з народнопісенними джерелами. У творі можна відчутти присутність фольклорно-танцювальних епізодів.

У творі використовується стилізовано-фольклорний матеріал. Риси стилю сонати, які б ми могли віднести до неокласичних, виявляються не в найбільшій мірі [7, с.280].

Твір написано у трьох частинах, а саме: сонатне *allegro*, "пасторальну" другу частину і жанровий фінал (*Allegro-Rondo*).

Перша частина твору написана у сонатній формі з дзеркальною репризою, в якій головна та побічна партії змінюються місцями. Містить атональне стрічкове голосоведення та поліфонізацію.

Музичний розвиток у творі відбувається в постійних модуляціях, тому тональний план твору є умовним. Твір має складний тематизм [4, с. 123].

Тема головної партії першої частини починається у фортепіано і повторюється у скрипки. На органному пункті з'являється спокійна, урочиста, емоційно виразна мелодія, яка дещо може нагадувати слов'янські язичницькі піснеспіви, в якій переважає вісімковий рух триолями. Мелодію супроводжує контрапункт, хід якого добре поєднується з темою «піснеспіву», який з кожним разом стає дедалі більш насиченим як гармонічно так і фактурно.

В наступній фазі розвитку мелодичного матеріалу головної партії хроматика замінюється повною "неокласичною" діатонікою.

Побічна партія у фортепіанному викладі має опосередкований зв'язок з народнопісенними джерелами. На це вказують терцеві паралелізми, що посилюють враження, з'явившись у третьому такті.

На початку розробки мотиви головної і побічної партій проходять одночасно, тим самим підкреслюючи поліфонічний спосіб мислення композиторки.

У співвідношенні голосів переважає імітаційна поліфонія, тому тема поступово віддаляється від свого фольклорного прообразу. Тема ще більше поліфонізується і насичується хроматизмами у викладі скрипки і фортепіано. Весь наступний розвиток тематизму першої частини сонати проходить у цих двох інтонаційно-ритмічних сферах.

Ліричний центр твору – це **друга частина сонати**, яка має назву «Ноктюрн» і створена у складній тричастинній формі. В «Ноктюрні» композиторка передає слухачу картину мальовничої природи, світанок, яка контрастує з фольклорно-танцювальним епізодом, що містить в собі невігадливі інструментальні наспіви та опоетизовані жанрово-побутові сцени.

Спокійна, неокласична імпровізаційна мелодія оповідального характеру у скрипки підтримується м'якими, напівджазовими переважно консонуючими гармоніями партії фортепіано. Модуляції у частині не зникають, хоча ритм їх змін значно сповільнився, і тривалість розвитку

тематизму в діатонічних зонах триває по кілька тактів, створюючи враження затишшя. Після середнього фольклорно-танцювального епізоду «ноктюрновий» настрій другої частини сонати відновлюється і на цьому частина завершується.

Фінал сонати – рондо зі схемою *ABA1CA2DA3*. У цій частині слухач поринається в образи жанрово-побутової замальовки селянського танцю, який має задиркуватий, жартівливий характер з гострим синкопованим ритмом та з яскравим народно-ладовим ритмічним колоритом. Рефрен у частині поступово скорочується. Дотепний, жартівливий ефект коди фіналу досягається суто конструктивними засобами [7, с.281].

ВИСНОВКИ

Відсутність жінки у світовому мистецтві стала предметом дослідження з початку 70-х років XX століття. Тому, ми за допомогою цієї теми прагнули ознайомити мистецьку спільноту України з новим скрипковим репертуаром та залучити твори маловідомих жінок-композиторок до педагогічної та виконавської практики.

У процесі дослідження нами було виявлено особливості впливу творчості жінок-композиторок початку XIX – середини XX століття на формування скрипкової майстерності, проведено огляд історичних подій епохи романтизму і теоретико-виконавський аналіз досліджуваних музичних творів.

В ході роботи нами було проаналізовано доцільність введення нового скрипкового репертуару у навчальну практику та визначено його актуальність в контексті скрипкового виконавства.

Було ґрунтовно досліджено творчість одинадцятьох мисткинь, зокрема, французенок Луїзи Фарранк (1804 – 1875) та Лілі Буланже (1893 – 1918), німкені Луїзи Адольфи Ле Бо (1850 – 1927) , шведки Аманди Рьонтген-Майєр (1853 – 1894), полячок Халіни Кшижановської (1867 – 1937) та Паули Шаліт (1887 – 1920) , американки Емі Біч (1867 – 1944), бельгійки Ірени - Регіни Венявської (Полдовскі) (1879 – 1932), хорватки Дори Пеячевич (1885 – 1923), англійки Ребекки Кларк (1886 – 1979) та українки Стефанії Туркевич (1898 – 1977) у композиторському мистецтві початку XIX – середини XX століття. Презентовано цикл з п'яти концертів-історій під назвою «Хто Ви, місіс «X»?», опубліковано дві статті «Особливості камерно-інструментальної творчості жінок-композиторок на прикладі скрипкових сонат Луїзи Адольфи Ле Бо та Аманди Рьонтген-Майєр», « Остання квітка «поета скрипки»: творча особистість леді Дін Пол та її погляд на скрипкову музику».

В опублікованих тезах двох міжнародних конференцій було висвітлено образний світ камерно-інструментальної музики творчості Емі Біч та Стефанії Туркевич, а також підготовлено методичну розробку спеціального курсу за

темою творчого мистецького проєкту, технічні поради з якого зможуть допомогти молодим скрипалям вдосконалити свої вміння і розкрити перед слухачем весь спектр емоцій, задуманий композиторками.

У підсумку варто зазначити, що у науковій роботі було докладно розкрито причину упереджень, через які жінки-композиторки могли стикатись із постійними труднощами в мистецькому світі, визначено основні віхи творчості жінок-композиторок, представлених у даному відрізку часу. У роботі виявлено характерні риси та особливості скрипкових творів різних жанрів даної плеяди мисткинь. Обґрунтовано їх значимість для подальшого розвитку як композиторського так і скрипкового мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вечір львівських композиторів // Краківські вісті. – 1942. – Ч.242 (689). – 30.10. – С. 4. – Підпис: БЕН.
2. Лисько З. Концерт Львівських композиторів // Львівські вісті. – 1942. – Ч.246. – 29.10. – С. 5.
3. Мілет, Кейт. Сексуальна політика / Пер. з англ. — К.: Основи, 1998. — 619 с.
4. Павлишин Стефанія. Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукіянович. Львів: БаК, 2004. 160 с.
5. Семашко О. М. Соціологія мистецтва: Навчальний посібник. - 2-ге вид., випр. і доповн. - Львів: "Магнолія плюс", видавець СПД ФО В. М. Піча, 2006. – 244 с.
6. Сімона де Бовуар. Друга стаття / Перекл. з французької Н. Воробйової, П. Воробйова, Я. Собко: В 2 т. Том 1.-К.: Основи, 1994. — 390 с.
7. Стельмашук Р. Забутий львівський композитор – неокласик (штрихи до творчого портрета Стефанії Туркевич) / Роман Стельмашук // Музика Галичини Musica Galiciana. – Т. 2 / Ред.-упоряд. Ю. Ясіновський. – Львів : Сполом, 1999. – С. 276–281.
8. Чмир Володимир стаття «Європейці без Європи» // Політика і час. Менталітет українського народу в історичному контексті. – 1998. – № 2, С.55-65.
9. Aaron I. Cohen International encyclopedia of women composers - New York, 1987. - 1151 p.

10. Benjamin Franklin Swalin *The Violin Concerto: A Study in German Romanticism* University of North Carolina Press, Hardcover 172 p.
11. Danylo Husar - *Struk Encyclopedia of Ukraine: Volume V: St-Z* - University of Toronto Press Incorporated 1993. – 901 p.
12. Diane Jezic *Women Composers: The Lost Tradition Found* - Feminist Press at CUNY, 1988, 1994. – 250 p.
13. Elaine Brody *The music guide to Belgium, Luxembourg, Holland, and Switzerland* / Elaine Brody, Claire Brook New York : Dodd, Mead 1977. – 184 p.
14. Friedrich Blume; translated by M.D. Herter Norton. *Classic and Romantic music: a comprehensive survey* – London : Faber, 1972. –213 p.
15. Gdal Saleski *Famous musicians of a wandering race : biographical sketches of outstanding figures of Jewish origin in the musical world* New York, New York : Bloch Publishing Company, 1927 – 468 p.
16. Hung, Yu-Hsien Judy, "The Violin Sonata of Amy Beach" (2005). LSU Doctoral Dissertations., 864 p.
17. Jane M. Bowers, Judith Tick *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950* –University of Illinois Press; Reprint edition, 1987. – 409 p.
18. Julie Anne Sadie, Rhian Samuel *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers* – New York: W.W. Norton & Co., 1995. – 548 p.
19. Karin Pendle *Women and Music: A History* Indiana University Press, Bloomington, ©1991 358 p.
20. Liane Curtis, A Rebecca Clarke Reader - Waltham, MA: Rebecca Clarke Society, 2005. - 241 p.
21. Mary Frech McVicker *Women Composers of Classical Music: 369 Biographies from 1550 into the 20th Century* McFarland, Jefferson, N.C., 2011. – 260 p.
22. Martha Furman Schleifer, Sylvia Glickman *Women Composers: Music Through the Ages: volume eight*, G.K. Hall, New York, 2006, 616 p.

23. Mathis, Christina and Mathis, Christina, "Finding Home: The Correlation between Amanda Maier's Piano Trio in E-flat Major and Swedish Folk Music" (2023).
24. Pedigo, Alan (1995). International Encyclopedia of Violin-Keyboards Sonatas and Composer Biographies (2nd ed.). Booneville, Ark: Arriaga Publ. p. 254
25. Rose M. Johnson Violin Music by Women Composers: A Bio- Bibliographical Guide; Hardcover – November, 1989. – 280 p.
26. Širola, Božidar Pregled povijesti hrvatske muzike / Božidar Širola. - Zagreb : Edition Rirop, 1922. - 351 str.
27. Słownik muzyków polskich. T. 2, M-Z / [red. Józef Chomiński] ; Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Kraków : Polskie Wydaw. Muzyczne, [1967]
28. Sylvia Glickman Women Composers: Music Through the Ages New York : G.K. Hall , 1996 . – 602 p.
29. Trochimczyk Maja A Romantic Century in Polish Music – Los Angeles, 2009. – 264 p.
30. William S. Newman The Sonata since Beethoven Chapel Hill: New York, W. W. Norton , 1972 . – 858 p.
31. [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: https://genderindetail.org.ua/spetsialni-rubriki/vplyvovi_svit/avtorka-deklaratsii-prav-zhinki-i-gromadyanki-134982.html
32. [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.skbl.se/sv/artikel/AmandaMaierRontgen>
33. [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.juliusrontgen.nl/en/family/first-marriage/amanda-maier/>
34. [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: https://www.researchgate.net/publication/343817183_Chamber_music_works_by_Amanda_Maier_in_the_context_of_European_Romanticism
35. [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.editionsilvertrust.com/maier-string-quartet.htm>

- 36.[Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу:
<https://polskiekompozytorki.pl/project/krzyzanowska-halina/>
- 37.[Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: <https://frankfurter-personenlexikon.de/node/5336>
- 38.[Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу:
<https://musiksalon.universaledition.com/en/article/franz-schreker-discovering-a-distant-sound>
- 39.[Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу:
<https://forbiddenmusic.org/2014/07/02/music-from-the-end-of-time-franz-schreker-1878-1934/>
- 40.[Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу:
<https://lia.lvivcenter.org/uk/themes/reherit/uck>
- 41.[Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу:
<https://esu.com.ua/article-55805>
- 42.[Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу:
<https://map.lviv.ua/statti/luckij5.html>
- 43.[Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу:
<https://www.loc.gov/pictures/item/2016848922/>
- 44.[Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу:
<https://www.classicfm.com/discover-music/lili-boulangier-composer-died-young/>
- 45.[Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу:
<https://www.wehillandsons.com/>
- 46.[Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу:
<https://mus.art.co.ua/svitova-prem-iera-baletu-ruky-stefanii-turkevych-na-festyvali-ii-imeni/>