Львівська національна музична академія іменіМ.В.Лисенка
Факультет оркестрових інструментів
Кафедра скрипки

Дипломна робота на здобуття ступеня «Магістр»
на тему:

"ВАРІАЦІЇ «BONNY SWEET ROBIN» ЕТЕЛЬ СМІТ У КОНТЕКСТІ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ СПАДЩИНИ МИСТКИНІ"

Виконавець: студентка 2 курсу
Денної форми навчання
Профілізації «Скрипка»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
ступеня вищої освіти «Магістр»
ВАСИЛЮК Ірина Андріївна

Науковий керівник:
Кандидатка мистецтвознавства,
старша викладачка
кафедри камерного ансамблю та квартету
АСТАЛОШ Габріела Ласлівна

Рецензент:
проректор з науково-педагогічної
діяльності та інноваційного розвитку
ЛНМА ім. М. Лисенка,
Заслужений діяч мистецтв України,
доктор філософії, профессор
СОКОЛОВСЬКИЙ Юрій Анатолійович

Львів–2022

ЗМІСТ

Вступ……..…….....…….....3

Розділ 1.Музична культура Англії другої пол. XIX ст. –
першої пол. XX ст.....6

Розділ 2. Життя та творчість Етель Сміт в історичній ретроспективі.....13

Розділ 3."Варіації «Bonny Sweet Robin» Етель Сміт у контексті камерно-інструментальної спадщини мисткині".....32

3.1Камерно-інструментальний жанр у творчості композиторки….....32

3.2 Історія написання Варіацій «Bonny Sweet Robin» (Пісня Офелії) 36

3.3 Проблеми виконавської інтерпретації Варіацій «Bonny Sweet Robin»…..41

Висновки …..…….....47

Список використаних джерел……...……..…….....50

ВСТУП

Актуальність теми дослідження зумовлена зацікавленістю сучасних камерних виконавців у розширенні власного репертуару. На сучасному етапі концертні виконавці зацікавлені в віднайденні нових, раніше невідомих і не виконуваних творів, тому актуальним є звернути увагу не тільки на композиторів, які внаслідок певних соціальних чи політичних умов раніше не були частим об'єктом дослідження, а й на контекст написання певного музичного твору.

Також, важливим фактором є те, що камерна музика набуває все більшої популярності серед українських виконавців, тому актуальним є досліджувати творчу спадщину тих композиторів, творчість яких раніше не була так широко представлена на наших сценах та в наших музикознавчих роботах. З метою обміну досвідом та інтеграції світової культури в українську, цікавим є висвітлення музичного життя та музичної культури інших країн, а оскільки можна прослідкувати те, що музика англійських композиторів в нас досі не настільки досліджувана, як музика композиторів материкової Європи, в своїй роботі було вирішено зайнятись дослідженням творчості англійської композиторки Етель Сміт. Те, що її ім'я не настільки відоме широкому загалу, як імена її сучасників Едуарда Елгара чи Х'юберта Паррі, пов'язане не тільки з порівняно нижчим рівнем досліджуваності англійської музики, а й, на думку автора, з гендерними переконаннями. Лише у 1980-х роках почався феміністичний рух у музикознавстві, коли вчені почали досліджувати життя та музику Етель Сміт. Таким чином, до 1980 року в Етель Сміт майже не існувало місця в музичній історії, а її романтичний стиль музики вважався консервативним і навіть застарілим, оскільки дві світові війни відвернули слухачів від пишності і виразності музики австро-німецького романтизму, під впливом якого частково перебувала Етель Сміт.

Мета роботи – дослідження Варіацій «Bonny Sweet Robin» для скрипки (або гобоя), флейти і фортепіано в контексті камерно-інструментальної спадщини Етель Сміт.

Відповідно до мети було поставлено наступні **завдання**:

1) ознайомитись з загальною ситуацією в культурі і музиці Англії другої половини XIX – першої половини XX століть;
2) розглянути фактори впливу на творчість Етель Сміт, та шляхи становлення її, як мисткині;
3) систематизувати жанри творчості Етель Сміт та визначити особливості її музичного стилю;
4) дослідити історію написання твору, провести комплексний музикознавчий та виконавський аналіз твору.

Об'єкт дослідження – процес становлення композиторки Етель Сміт, як однієї з перших професійних жінок-композиторок в Англії.

Предмет дослідження – Варіації «Bonny Sweet Robin» для скрипки (або гобоя), флейти і фортепіано.

Хронологічні межі праці – кінець XIX початок XX століття.

Теоретична база дослідження складається з опрацювання низки друкованої літератури, книг, рецензій, опублікованих щоденників, мемуарів, опублікованого листування та окремих статей, нотних матеріалів.

Методи дослідження: 1) пошуковий - у вивченні музикознавчих праць, в яких висвітлюється творчий і життєвий шлях Етель Сміт, вплив численних факторів на її творчість, а також нотної літератури; 2) джерелознавчий – для пізнання життєдіяльності композиторки; 3) історичний — для розкриття впливу історичних чинників на становлення Етель Сміт, як мисткині; 4) музично-теоретичний – для комплексного музикознавчого та виконавського аналізу досліджуваного твору.

Наукова новизна полягає в тому, що вперше на теренах українського музикознавства здійснено дослідження камерної творчості Етель Сміт та її Варіацій «Bonny Sweet Robin».

Структура роботи. Праця складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (53 позиції). Загальний обсяг –53 сторінки, з них основного тексту – 41 сторінка.

I. МУЗИЧНА КУЛЬТУРА АНГЛІЇ ДРУГОЇ ПОЛ. XIXСТ. – ПЕРШОЇ ПОЛ. XX СТ.

Другу половину XIX ст. в Англії прийнято називати Вікторіанською епохою на честь королеви Вікторії, яка перебувала на престолі з 1837 р. по 1901 р. Цей період відзначається появою в мистецтві великої кількості нових віянь і нових імен. Так, у образотворчому мистецтві гучно заявили про себе художники прерафаеліти. Найвідоміші серед них - Вільям Голман Гант, Джон Еверетт Мілле, Данте Габрієль Росетті, Медокс Браун, Едвард Берн-Джонс. Серед драматичних впливів на образотворче мистецтво Англії — Перша світова війна та її катастрофічні наслідки. До нього вперше увійшла антивоєнна тематика. Серед нечисленних художників, які працювали в ній – Генрі Тонкс і Джон Сінгер Сарджент. В архітектурі переважають забудови в неоготичному стилі. Серед них - відбудована після пожежі будівля Парламенту і університетські корпуси в Британії. З того часу архітектурний ансамбль багатьох університетів сформувала саме неоготика і пізній класицизм. Літературне мистецтво цього періоду подарувало світові творчість Льюїса Керрола, Роберта Луїса Стівенсона, Чарльза Діккенса, Вільяма Текерея, Шарлотти Бронте.

Кінець XIX ст. приніс із собою нове відродження народної творчості. Фольклорні напрямки відігравали значну роль в музиці Англії, особливо на першому етапі нового відродження, в кінці XIX – на початку XX ст. До середини XIX ст. власне англійські пісні рідко потрапляли в збірники – набагато рідше, ніж пісні Шотландії, Уельсу і, особливо, Ірландії. Останні два десятиліття XIX ст. ситуація почала змінюватись і відбулись перші спроби створення національної колекції музичного фольклору (з акцентом саме на музику, а не на текст, як раніше). Першим був священик Сабін Барінг-Гоулд: 4 зошити, які містили 121 пісню, виходили з 1889-го по 1892 р.

В 1898 році в Англії була створена Спілка народної пісні, яка існує до сьогодні під назвою Спілка народного танцю і пісні. Розквіт Спілки і

найбільш важливий етап становлення англійської фольклорної науки пов'язаний з іменем Сесіла Джеймса Шарпа. Праця Шарпа розвивалась в трьох напрямках: збирання англійських народних пісень, відновлення старовинних танців, збирання пісень англійського походження в США . Колекція Шарпа унікальна. Вона містить 50 томів: в 20-ти з них зібрані тексти англійських пісень і балад, релігійних і різдвяних керол, хорових матроських пісень, ігор зі співом і американських пісень; в 23-х томах – музика цих пісень і в 4-х – нотатки про народні танці. Всього Шарп зібрав біля 5000 наспівів.

Популярність фольклорного руху важлива не тільки сама по собі, але як імпульс до створення професійної композиторської школи. Для англійських композиторів XIX – XX ст. роль народно-національного переломного фокусу відіграли Генрі Перселл (для Б.Бріттена, М.Тіппета), мадригалісти (для Г.Голста, М.Тіппета),Т. Талліс і композитори епохи Тюдорів (для Г.Голста і Р. Воан-Вільямса), навіть єлизаветинська лютнева музика (для П.Ворлока).

Ще одним фактором впливу на формування англійської композиторської школи був хоровий спів, який сягає корінням народного багатоголосного співу і доходить до нас через культуру Середньовіччя і Ренесансу. Навіть поява опери не змога витіснити в Англії хорову традицію. Вона продовжувала існувати, розвиватись і функціонувати в різних верствах англійського суспільства, підживлюючи професійну музику. Це одна з найважливіших особливостей еволюції музики в Англії.

Одними з перших відомих представників нового англійського музичного відродження були Х'юберт Паррі і Чарльз Стенфорд. Композитори, вчені, виконавці і педагоги, чия праця була самовіддано направлена на створення нової національної композиторської школи. Їх практична діяльність була пов'язана з двома найбільшими центрами освіти в Англії: Стенфорд був професором в Кембриджі, а Паррі – в Оксфордському університеті. Обоє вони активно брали участь в створенні першого

музичного вищого навчального закладу – Королівського музичного коледжу, відкритого в Лондоні в 1883р.

Складно знайти композитора того періоду, який не навчався б у Чарльза Стенфорда, а ще складніше назвати композитора, який би не був послідовником його школи. Ральф Воан-Уільямс, Густав Голст і Джон Айрленд (пізніше, кожен з них започаткував свою школу), Френк Брідж, Юджин Гуссенс, Томас Ф. Данхіл, Артур Блісс і Артур Бенджамін – всього мала лепта учнів Стенфорда. Менш обширною, але не менш вагомою була школа Х'юберта Паррі: знову Ральф Воан-Уільямс, Артур Самервел, Герберт Хауелс, Норман О'Нейл і Хеміш Мак Кан. В спогадах учні як Чарльза Стенфорда так і Х'юберта Паррі зазначають, що їхні вчителі надавали великого значення знанню класики. Стенфорд заохочував інтерес до музики Брамса і наполягав на оркеструванні (по клавіру) симфонії Моцарта. Паррі виховував на музиці Баха, Бетховена і Вагнера.

Чарльз Стенфорд і Х'юберт Паррі залишили по собі велику композиторську спадщину. Стенфорд з однаковим ентузіазмом і успіхом звертався до всіх жанрів музичного мистецтва. Він писав меси (4), антеми (біля 20), світські кантати (22), струнні квартети (8), камерні твори, пісні, органні сонати, оркестрові рапсодії (6), концерти (10), симфонії (7) і опери (9). Плідною була також діяльність Паррі. Він писав у всіх жанрах, окрім опери - камерна музика, органні твори, кантати, збірники вокальної лірики, хорові пісні, оркестрові твори, ораторії і симфонії.

Чарльз Стенфорд і Х'юберт Паррі зробили вагомий і дуже важливий внесок в розвиток англійської музики. Проте, на думку авторки книги «Англійська музика в XX столітті. Джерела та періоди розвитку» Людмили Ковнацької, на континенті про англійську музику заговорили завдяки іншому англійському композитору, їх молодшому сучаснику - Едварду Елгару. В підтвердження цьому, авторка подає свідчення Густава Голста: «Для мене, - писав він, - воно (нове відродження. – Л.К.) почалось на 20 років пізніше (ніж

1880 р. – рік створення «Звільненого Прометея» Паррі. – Л.К.), коли я вперше почув «Енігма-варіації» Елгара (1899 р. – Л.К.). [5;62]

Так, початковий етап нового музичного відродження Англії постає внутрішньо неоднорідним, і якщо Паррі і Стенфорд своєю діяльністю пов'язані з, умовно кажучи, протоpенесансним періодом даної епохи, то ім'я Елгара відкриває власне творчий період нового відродження.

У своїй творчості Едуард Елгар ніби додав англійській музиці відчуття впевненості, завоювавши новий плацдарм – сферу оркестрової і симфонічної музики для сучасної національної композиторської школи. Для англійської музичної культури такий акцент на оркестровій музиці мав важливе, принципове значення, адже вище згадуваний Чарльз Стенфорд зазначав про англійську оркестрову музику, як про найбільш слабку сторону музичної культури країни, і про оркестри, як про найбільш відсталу складову її життя.

В період кінця XIX – початку XX ст. розвиток англійської музичної культури відбувався надзвичайно інтенсивно і прискорено. На перетині століть Елгар створив найкращі твори, які принесли йому заслужену славу. Через десятиліття, на перетині10-20-х рр. з'явились перші зрілі оригінальні опуси Ральфа Воана-Уільямса і Густава Голста. Загалом, композиторів цієї епохи можна згрупувати за поколіннями. До першого можна віднести Едварда Елгара, Фредеріка Діліуса, Сиріла Скотта, Гренвілла Бантока; до другого – Ральфа Воан-Уільямса, Густава Голста, Джона Айрленда, Френка Бріджа – вони заклали міцний фундамент нової національної школи, який укріпили композитори наступного, третього покоління – Артур Блісс, Арнольд Бакс, Джордж Баттерворт; до четвертого покоління можна віднести Вільяма Волтона, Майкла Тіппета, Леонарда Ламберта, Леннокса Берклі, Алана Роусторна, Бенджаміна Бріттена – їх творчість становила актив школи, вони утвердили досягнення англійської композиторської школи нового часу на світовій музичній арені.

На межі століть англійська композиторська школа вирішувала для себе важливі проблеми одночасно на рівні музичної технології і естетики.

Англійська композиторська школа зіткнулась, в першу чергу, з проблемами європейського музичного романтизму, а творчість Вагнера була його епіцентром. Масштаб впливу музики Ріхарда Вагнера в Англії можна порівняти, хіба що, з впливом його ж в цей час в Франції, або з впливом Георга Фридриха Генделя в Англії XVIII ст. Для цього впливу було стійке підґрунтя: окрім великого значення, яке відігравали німецькі музиканти і німецька музика в Лондоні, англійські композитори декількох поколінь (починаючи з другої половини XIX ст.) або виховувались в Німеччині, або проходили виховання на німецькій музиці, до цього також спонукало порівняно пізнє відкриття англійської національної консерваторії. В Європі авторитет німецької класичної освіти був високим, тому майбутні композитори прагнули отримати освіту в різних містах Німеччини – Франкфурті, Кельні, Лейпцигу. Це було таким популярним, як пізніше, в першій третині XX ст. навчатись в Парижі. І Паррі і Стенфорд, одержимі ідеєю створення національної композиторської школи, перебували, і як композитори, і як педагоги – під німецьким впливом.

В надії оновити свою музичну мову, англійські композитори звертаються, в основному, до сучасної французької музики. Так, в творчості Сиріла Скотта імпресіоністичні барви поєднуються з романтичним орієнталізмом.

Показовою є також еволюція творчості Арнольда Бакса: в його ранніх творах є відчутним вплив австро-німецького романтизму (Р.Вагнера, Р.Штрауса, Г.Малера), потім, після його відвідин в 1910 р. Росії, - музики М.Римського-Корсакова; пізніше в камерних творах він освоює барвисту палітру французького імпресіонізму (Дебюссі). Поїздкою до М. Равеля він намагається досягнути остаточного звільнення від німецького виховання. Засвоївши імпресіоністичну манеру написання, композитор став самобутнім майстром музичного пейзажу.

В свідомості англійських композиторів імпресіонізм знайшов глибинний відбиток. Його відкриття, і перш за все відкриття Дебюссі, -

пов'язані з новим відчуттям сонорності з новим уявленням про музичну просторовість, динаміку і тембр, з наново осмисленим відношенням до звуку, - широко увійшли в арсенал засобів композиторів Англії. Цікавим є те, що пейзажність, відчуття пленера, імпресіоністичність знайшли відображення в тих творах, в яких вжитий фольклорний матеріал. Використання народних тем – звичне і закономірне явище на аналогічному історичному етапі в багатьох європейських школах. І хоча підхід до фольклорної теми залишається традиційним, в англійських композиторів немає потреби обов'язково ввести цей матеріал в рамки сонатної форми. Настрою спостерігання за природою в цілому відповідає форма сюїти, як зміна картин, тому представники англійського імпресіонізму часто звертались до цього жанру.

Тут варто згадати про композитора, який тісно пов'язаний як з англійською так і з французькою культурою. Це – Фредерік Діліус. Він – автор 4-х інструментальних концертів і 6-ти опер, симфоній він не писав. Але найбільші творчі успіхи композитора пов'язані з немасштабними творами, найчастіше варіаційної форми, в яких проявляється його вміння передавати найтонші настроєві барви. Більшу частину свого життя Діліус жив в Франції, де і похований. Він був пов'язаний з середовищем, яке жило ідеями і настроями імпресіоністичного і постімпресіоністичного мистецтва. Звідси видається зрозумілим, чому саме Діліус вважається представником англійського музичного імпресіонізму. Він, поруч з Елгаром, укріпили фундамент нової англійської композиторської школи.

Якісно новий, вищий рівень руху відродження англійської музики являє собою творчість Густава Голста і Ральфа Воана-Уільямса. Можна вважати, що Голст і Уілямс завершили те, над чим працювали Стенфорд і Паррі, але на іншому, більш високому ідейному і естетичному рівні. Якщо Елгар і Діліус вивели професійну композиторську школу Англії з регіонального рівня на європейську арену, то Голст і Уільямс закріпили її авторитет на європейському континенті і навіть за його межами - в США.

Голст і Уілямс виступали організаторами провінційних музичних фестивалів і тим самим започаткували традицію, якої дотримувались їхні послідовники. Спільним для Уілямса і Голста було те, що обоє, на певному творчому етапі відмовились від німецької романтичної традиції, усвідомивши її сковуючий вплив, відкрили для себе два взаємопов'язані джерела: фольклор і традиції староанглійської композиторської школи. В своїй творчості фольклор і староанглійську музику вони використовували як опору для розвитку національної школи, з одного боку, і встановлення нових зв'язків з сучасною європейською музикою, з іншого боку. Таке поєднання принесло англійській професійній композиторській школі той необхідний якісний ривок.

Незважаючи на весь шлях, який пройшла англійська композиторська школа, музика Чарльза Стенфорда, Х'юберта Паррі, Густава Голста, Едуарда Елгара, Ральфа Воан-Уільямса та інших її представників, сьогодні все ще не є такою популярною, як музика небританських європейців. Таке становище речей, може бути пов'язане з порівняно нижчим інтересом до англійських композиторів серед дослідників музики. Проте є ще одне ім'я, яке не заслуговує бути забутим. Сучасниця Х'юберта Паррі, Едуарда Елгара і Чарльза Стенфорда – Етель Сміт. Згідно з дослідженням музикознавці Ненсі Гісбрехт, твори Етель Сміт виконувались так само часто, як і твори її британських колег-чоловіків, але такої ж популярності вона не отримала. Послідовниками Етель Сміт були Густав Голст, Едуард Елгар і Ральф Воан-Уільямс, музиці яких, вдалось знайти своє місце на сторінках музичної історії.

II. ЖИТТЯ ТА ТВОРЧОСТЬ ЕТЕЛЬ СМІТ В ІСТОРИЧНІЙ РЕТРОСПЕКТИВІ

«Я відчуваю, що повинна боротися за [мою музику], тому що я хочу, щоб жінки звернули свої думки до великої, але важкої роботи; а не просто продовжували обіймати берег, боячись вийти в море». [47;210] Коли Етель Сміт написала ці слова в перші роки своєї кар'єри, то ще не уявляла, наскільки затяжною буде її боротьба з упередженнями, які постануть перед нею. Звісно, Етель Сміт не була першою жінкою-композиторкою в Англії. Але поки більшість її попередниць через соціальні обставини та обмежену можливість навчатись, були змушені зосередити свою творчість на написанні салонної музики, вона націлилася на завоювання оперної і концертної сцени.

Серед її опублікованихтворів: шість опер, концертна меса, концерт для скрипки і валторни з оркестром, пісні для голосу з фортепіано та для голосу з оркестром, органні п’єси та камерна музика. І хоча композиції Сміт викликали захоплення в багатьох її колег-музикантів — П.І. Чайковського, К. Дебюссі, Б. Вальтера, Т.Бічема і Д.Тові, велика кількість її творчих досягнень занесена у темні кутки історії музики.

Етель Мері Сміт народилася в Лондоні 23 квітня 1858 р., в великій родині представників середнього класу. Проте пізніше ця обставина ставила прямі виклики для втілення її музичних задумів. Сім'я Сміт жила в Англії з 1850-х до 1890-х років, переїхавши з військового посту в Індії. Їхнє життя демонструвало нестабільність статусу середнього класу. Батько Етель Сміт був капітаном, чия служба королеві привела його до посади генерал-майора в графстві Суррей. Вони володіли землею та маєтком, проте оскільки військова служба генерал-майора Сміта не була пов’язана з активною участю в економічних питаннях, Сміти вважалися вищим середнім класом, незважаючи на часті фінансові труднощі. Мати Етель Сміт – Ніна Струт Сміт здобула освіту у Франції, і крім того, що вона була «надзвичайно не-

англійська» за своїми манерами, Етель Сміт вірила, що свої музичні здібності вона успадкувала від матері, яку вважала однією з наймузичніших людей, яких вона коли-небудь знала. Незважаючи на складні стосунки з своєю донькою, місіс Сміт забезпечила таку важливу для Етель противагу яскраво вираженому англійському вихованню, яке підтримував генерал-майор, і заохочувала доньку в її музичному розвитку.

Банкрутство банку, в якому зберігались заощадження генерал-майора Сміта поставило Смітів у важке фінансове становище. Для сім'ї з шістьма дочками було обов'язковим, щоб дівчата вийшли заміж за представників вищого статусу за свій. Шлюб, для них, був єдиним способом отримати фінансову підтримку. Таким чином, навіть у юному віці дівчатам Сміт довелось усвідомити важливість статусу та соціальних зв'язків.

Одним із способів, якими генерал Сміт планував забезпечити шлюб своїх дочок (і укріпити їхнє соціальне становище), була їхня музична освіта. Усіх дівчат навчали співати та грати на фортепіано, оскільки музичні навички все більше ставали мірилом статусу. Сама музика не цінувалася; цінність надавалась тому, що давало змогу підтримувати людський інтерес до музики (наприклад, дозвілля, гроші та смак). Англійське суспільство вважало, що музика не є цінністю сама по собі, а являється лише засобом показати себе.

Освіта Етель була типовою для вікторіанської молодої леді з сім'ї представників середнього класу. Майбутня композиторка декілька років навчалась у школі-інтернаті. Там вона вивчала французьку і німецьку мови, астрономію, хімію, математику, літературу, історію, малювання, музику та домашнє господарство. Про ранню музичну освіту Етель Сміт відомо дуже мало, однак у своїх спогадах вона згадує про те, як їхня гувернантка, познайомила її з класичною музикою. Ця дівчина навчалася в Лейпцизькій консерваторії. Одного разу вона зіграла фортепіанну сонату Бетховена для дванадцятирічної Етель і таким чином «відкрила» для неї світ класичної музики. Саме тоді вона надихнула юну дівчинку задуматись про подальший

музичний розвиток. І саме тоді в Етель Сміт почало визрівати бажання навчатись в Лейпцигу, яке здійснилось через сім років. Те, що спочатку ніхто не сприйняв цю ідею серйозно, не завадило їй час від часу повертатись до неї у розмовах і шукати можливості втілити свій задум в життя. На щастя, Етель була природженою борчинею і бунтівницею, оскільки її батько був консерватором, який мав дуже традиційні погляди на місце жінки в суспільстві. Як і більшість чоловіків (і багато жінок) того часу, він вважав, що єдиною роллю жінки в суспільстві, може бути роль домогосподарки та матері. Більше того, хоча він особисто не мав знайомих серед митців, але був переконаний, що вони були людьми з сумнівними моральними цінностями, тому приналежність його дочки до таких людей, було для нього рівноцінним «виходу на вулицю». Окрім цього, навчання за кордоном було дороговартісним і ще й могло відбитися на моральній репутації їхньої сім'ї. Тому він був категорично проти цієї ідеї.

Багато в чому Сміт не відповідала традиціям вікторіанського суспільства. Вона надавала перевагу традиційно чоловічим заняттям, таким як їзда на конях і полювання, перед традиційно жіночими заняттями, такими як відвідування балів і рукоділля. Вона вирішила не виходити заміж, а спробувати побудувати кар'єру, і, як правило, віддавала перевагу компанії жінок. Сміт вирішила повстати проти обмежень, накладених на жінок у дев'ятнадцятому столітті. Таким чином, хід її життя більше нагадує біографію людини XX ст., аніж біографію кінця XIX ст.

У 1870-х роках відбулися суспільні зміни, які, можливо, підтримували рішення Етель Сміт про вибір способу життя незалежної жінки, яка має професію. Сама ідея заміжжя, можливо, могла бути небажаною для молодих дівчат, адже чоловіки ставилися до них як до товару. До 1870 року за законом, після шлюбу, усе закріплене за дівчиною майно та кошти переходили у власність до її чоловіка. Після 1870 року жінка могла залишити собі лише невелику суму (максимум 200 фунтів) [15;20]. Закони та ставлення до жінок як до власності їхніх батьків (а потім чоловіків) були

звичним явищем, змальовуючи шлюб як обмежувальну інституцію. Згодом ситуація покращилася, і в 1882 році був прийнятий закон, який дозволяв жінці володіти майном і розпоряджатись ним. Це відбулось через п’ять років після того, як Етель Сміт поїхала з Вікторіанської Англії.

Навіть після ухвалення законів, які дозволяли жінкам певну свободу. ідеї та погляди, звичні для суспільства зберігалися, особливо в сільській місцевості. Одиноким жінкам все ще потрібні були супроводжувачі для подорожей, і вони все ще вважалися під опікою свого батька. В своїх мемуарах, Етель Сміт розповідає про обмеження, накладені на молодих жінок ще в 1870-х і 1880-х роках. Наприклад, початкова відмова її батька дозволити їй вивчати музику в Німеччині змусила її вдаватись до все більш рішучих заходів, як способів переконати. У 1875 році Етель через поля округу Суррей, пробралась до залізничного вокзалу, з якого вирушила до Лондона. Там вона їздила автобусом на різноманітні музичні концерти по всьому місту, позичаючи гроші в кредит свого батька. Подорожуючи одна, вона порушувала багато правил тогочасного суспільства.

Ідеологія, дотримувана представниками середнього класу в Англії середини-кінця дев’ятнадцятого століття, підтримувала набуття музичних навичок жінками. У той же час молодим жінкам заборонялося використовувати ці навички для чогось, окрім розваги чоловіка, створення для нього затишної атмосфери в домі, або, можливо, для того, щоб навчати інших. Історично, серед професійних музикантів, у цій сфері домінували чоловіки, але, на щастя для Етель Сміт, зміни в цій тенденції почалися якраз в дев’ятнадцятому столітті. Вікторіанська освіта, мораль та ідеологія вплинули на Етель Сміт, як на жінку своєї епохи. Усвідомлення складної ролі дружини, музичний вплив її гувернантки і ранні захоплення Етель Сміт жінками з творчими або музичними здібностями сприяли її рішенню відмовитися від нав’язаної ідеології (включаючи шлюб) і стати композиторкою.

До вступу в Лейпцизьку консерваторію, Етель Сміт брала уроки музики у різних музикантів-аматорів в Англії. У підлітковому віці, Сміт викладала музику та фортепіано в школі-інтернаті, де сама навчалася. Там вона виконувала дитячі мелодії та гімни, а також з друзями складала власні пісні. У ці роки вона також познайомилася з музикою Мендельсона. І хоча, здавалося б, Етель була задоволена своїм музичним навчанням вдома, в школі, вона висловлювала невдоволення навчанням. Виявилося, що для дівчат там не вистачало музичних можливостей. Тому, вона ініціювала «домашні служби» для дівчат у неділю після обіду, де вони могли навчитися співати пісні та гімни, які вона сама написала.

Через п'ять років після першого знайомства Етель Сміт з класичною музикою, коли їй було сімнадцять, відбулась ще одна важлива подія. Композитор, відомий своєю музикою до гімну «Єрусалим Золотий», Олександр Юінг, офіцер армійського корпусу, дислокувався в Олдершоті (місті, в якому також проживала сім’я Смітів). Незабаром місіс Юінг і місіс Сміт стали близькими подругами. Довідавшись від своєї дружини про музичні здібності Етель, Юінг попросив починаючу композиторку зіграти декілька творів, які вона нещодавно написала. На превелику прикрість генерал-майора Сміта, Юінг проголосив дівчину природженою музиканткою, яка повинна негайно розпочати своє професійне навчання. Таким чином, Олександр Юінг став вчителем Етель Сміт. Окрім уроків гармонії, він аналізував її композиції, а також познайомив з операми Ріхарда Вагнера, граючи і співаючи їх на фортепіано. Натхненна музикою Вагнера, в своєму щоденнику Етель писала, що її новою метою є поставити власну оперу в Німеччині до того, як їй виповниться сорок – амбітна мета, якій судилось реалізуватись у Веймарі у 1898 р.

Композиторське покликання Етель підбадьорювала ця плідна співпраця, проте їй прийшов раптовий кінець. Нелюбов генерал-майора Сміта до Олександра Юінга ставала фанатичною, і через низьку думку про моральні цінності митців, він зробив помилковий висновок, що інтерес

Юінга до його дочки був швидше романтичним, аніж музичним, тому уроки були раптово припинені. Оскільки, на той момент Юінги вже отримали наказ покинути Олдершот, заняття довелося б припинити, але ця ситуація дає нам змогу краще зрозуміти, з якими труднощами могла зіткнутись Етель Сміт у відстоюванні власного вибору і можливості професійно займатись музикою.

У своїх спогадах вона розповідає про те, що ця справа зрушила з мертвого місця, коли Етель було дев'ятнадцять. Саме в цьому віці відбулось її перше знайомство з музикою Брамса, яке розпочалось з «Вальсів Лібеслієдера» («Liebeslieder Walzer») для чотирьох голосів і фортепіанного дуету викладених в ор. 52 і ор. 65 . Знайомство з цими опусами сильно зміцнило її рішучість навчатися за кордоном.

Сміливий план Етель також мав підтримку у її сестер, подруг і матері. Завдяки цьому союзу, їй вдалось переконати батька відпустити її у Лейпциг, щоб вивчати музику. Сама Етель так описувала підготовку цього рішення: «Молода леді Фрейдландлер якимось дивом змогла надати належне свідчення респектабельності своєї тітки, фрау професорки Гаймбах, яка жила в Лейпцигу і неодмінно хотіла взяти мене під своє крило […]; запропоновані умови підтвердили повідомлення Мері Швабе щодо дешевизни життя в Німеччині; мій батько назвав максимальну надбавку, яку він міг зробити для мене; її було визнано достатньою,[…]; і, нарешті, 26 липня 1877 року під наглядом Гаррі Девідсона [шурина Етель], який добре знав Німеччину, я була відправлена…». [46;111-112]

Щоб навчатися в Лейпцизькій консерваторії і мати змогу відмовитися від перспективи шлюбу, Сміт потрібно було мати респектабельне житло, мінімальне грошове забезпечення та супровід. Після того, як все це було знайдено, члени сім'ї нарешті змогли переконати генерал-майора Сміта виконати бажання починаючого музиканта – дозволити навчатись в Лейпцизькій консерваторії.

26 липня 1877 року в супроводі свого шурина Етель вирушила до Німеччини. Навчаючись в Лейпцизькій консерваторії, композицію вона

вивчала в Карла Райнеке, контрапункт та інші теоретичні предмети в Саломона Ядассона і фортепіано в Джозефа Мааса. Сміт швидко адаптувалась до Лейпцигу, завдяки своїй товариській вдачі. Вона потоваришувала з Джорджем Геншелем, співаком і композитором, з яким вона познайомилась буваючи за лаштунками його лондонських концертів, і вважала його своєю підтримкою настільки, що написала додому своїй матері: «Він думає про мій талант краще, ніж коли-небудь я!» [45; 215].

Вона вступила до Лейпцизької консерваторії, але швидко зрозуміла, що заняття та вчителі там її не зовсім влаштовують. Також, можливо, серед викладачів їй не вистачало визнання її таланту, яке вона отримувала від своїх друзів. Сміт провчилась там всього лиш близько шести місяців, коли її «врятували» звідти нові друзі, Герцогенберги. Генріх Фрайхер фон Герцогенберг (1843–1900) був австрійським композитором, а також президентом і співзасновником Лейпцизького товариства Баха. В Лейпцизькі роки в його музиці відчувався сильний вплив Брамса, а наступна цитата Філіпа Шпітта (німецького історика музики) натякає, що його стиль часто визнавався надто академічним: «Але розмови, які чутно то тут то там, себто Герцогенберг добре навчений, але його сухий контрапункт не має в собі ні душі, ні оригінальності, лише доводять, що вони приходять від тих, хто не мав бажання придивитися ближче до цього чоловіка, чиї роботи стають дедалі прекраснішими, чим більше їх чуєш[…].» [11; 32].

Дружина Герцогенберга Елізабет також була талановитим музикантом. Обоє вони були близькими друзями Брамса і виступали важливими фігурами консервативного музичного суспільства Лейпцига.

За роки життя в Лейпцигу Етель Сміт зустріла багатьох корифеїв музичного світу: Йоганнеса Брамса, Клару Шуман і Йозефа Йоахіма, а також митців з віддалених частин світу, включаючи Петра Чайковського, Антоніна Дворжака та Едварда Гріга. Сміт користувалась усім музичним багатством, яке могло запропонувати місто, як на концертах, так і в опері. Вона зазначала, що її раннє бажання писати оперу, в цей час, відійшло на задній

план. Незважаючи на думку Герцогенберга про те, що, за винятком опер Моцарта і єдиної опери Людвіга ван Бетховена «Фіделіо», опера була «незначною формою мистецтва», вона «звикла ходити і слухати «Кармен», як і раніше [її] улюблену оперу, коли [вона] мала нагоду». [45; 272]. Зневага до таких композиторів, як Жорж Бізе і Фридерик Шопен, було звичним явищем для товариства Герцогенберга, проте Сміт зберегла достатню незалежність розуму, щоб критично ставитися до цього і ставити під сумнів повну відсутність інтересу до їхньої творчості.

Коли Етель прибула до Лейпцигу, у неї було декілька пісень, які вона написала на німецькі тексти. Вони швидко отримали схвальні відгуки.[16;329] Підбадьорена цим визнанням вона віднесла пісні до музичного видавництва Breitkopf&Härtel. Розповідь Етель про її зустріч з Доктором Гасе, тодішнім керівником видавництва, демонструє упередження, з яким вона тоді зіткнулась, щодо тодішніх жінок-композиторок. В листі до матері вона написала: «Він почав з того, що сказав мені це: немає композиторки, яка коли-небудь досягла б успіху, за винятком фрау Шуман і фройляйн Мендельсон, чиї пісні були опубліковані разом з піснями їхніх чоловіка і брата відповідно. Він сказав мені, що якась фрау Ланг написала дійсно дуже гарні пісні, але вони не продавалися. Я зіграла йому деякі свої [пісні], багато з них він уже чув, як я виконувала їх у різних лейпцігських будинках, і він висловив готовність піти на ризик і надрукувати їх…» [46; 237].

Це було початком її визнання відомими в Німеччині музикантами, до яких їй часто доводилось звертатися, з пропозиціями виконання її творів (перше таке звернення було до Королівської філармонії).

Одразу після початку навчання в Лейпцигу, Етель отримала пораду від свого викладача зосередитися на написанні інструментальних та камерних творів. Тому під час свого навчання вона писала багато творів у цих жанрах, але вони доволі академічні за стилем і мають мало схожості з монументальними і масштабними творами зрілого періоду її творчості.

Її дебют, як композиторки камерної музики відбувся 26 січня 1884 року, коли її струнний квінтет Мі-мажор був виконаний в Лейпцизькому Гевандгаусі. Трьома роками пізніше її Соната ля-мінор, ор.7 для скрипки і фортепіано вперше прозвучала в цьому ж залі. Жоден з цих творів не мав успіху в критиків. Головну проблему в Скрипковій сонаті критики вбачали в тому, що вона була: «позбавлена жіночого шарму, тому недостойна жінки», - цитувала пізніше Етель Сміт в своїх «Враженнях, що залишилися»[45; 278]. Тоді композиторка вперше зіткнулась з «сексуальною естетикою» — тенденцією тогочасних критиків до оцінки композиції жінки, з точки зору її «відповідності» статі.

Не погоджувався з вердиктом критиків П. Чайковський. У своїх мемуарах він писав: «Міс Сміт — одна з небагатьох жінок-композиторок, яких можна серйозно вважати гідними представницями цієї сфери…Вона написала декілька цікавих композицій, найкращу з яких, скрипкову сонату, я чув в чудовому виконанні самої композиторки. У майбутньому вона має перспективи зробити серйозну і талановиту кар'єру» [46; 168].

Також Чайковський привернув увагу Етель до серйозної прогалини у її лейпцизькому навчанні: вона не отримала ніякої базової освіти з оркестровки. [46] Прислухавшись до його поради, вона почала негайно вивчати цей предмет самостійно зосередившись на інструментуванні і можливостях оркестрового колориту. Відсутність у неї офіційного базового навчання частково компенсувалось трактатом Берліоза про оркестровку, за допомогою якого, за її словами, вона «справді навчала себе» [45; 112].

Сміт залишила консерваторію і п'ять років займалась музикою разом з Герцогенбергом і його дружиною. Елізабет фон Герцогенберг, відома як Лісл, заміняла для Етель родину і між ними виник тісний зв’язок. Так як Лісл не мала дітей, а стосунки Сміт з матір’ю були доволі напруженими, «[я] вирішила, що, хоча моя мати ніколи не повинна це чути, я насправді її [Лісл] дитина» [45; 204]. А тим часом на заняттях у Герцогенберга, вона і Лісл досліджували хорові гармонії у стилі Й. С. Баха і практикувались в написанні

канонів і фуг. Сміт вчилась робити фортепіанні переклади (на дві або чотири руки) останніх творів Брамса, і писала невеликі твори для фортепіано, такі як інвенції, сонати, варіації та пісні. Це ґрунтовне вивчення гармонії та контрапункту значною мірою допомогло сформувати її особистий і зрілий стиль.

Сміт старанно навчалася в Лейпцигу, а на літо поїхала додому в Англію, де змогла розслабитись після суворої дисципліни в родині Герцогенбергів і насититись спортом і активними прогулянками. Але після п’яти років напруженої праці вона стала тривожною і неспокійною, тому взимку 1882 року Етель Сміт вирушила до Італії. У Флоренції Сміт познайомилася з сестрою Лісл Джулією і її чоловіком Генрі Б. Брюстером, чоловіком, який мав стати її найближчим другом. У мемуарах Етель Сміт багато розповідається про перші роки їхніх стосунків, включаючи нищівний розкол, який Брюстер спричинив між Етель і Лісл. І хоча вони намагалися бути чесними, пробуючи припинити всі контакти між собою, вони все одно продовжували підтримувати нерегулярну переписку, і навіть час від часу зустрічатися. У 1885 році вірність Лісл своїй сестрі змусило її повністю відмовитися від Етель Сміт, що призвело до емоційного зриву композиторки. Вони більше ніколи не бачились.

Сміт проводила більше часу вдома в Англії і відчувала, що зможе повернутися до Лейпцига лише після від’їзду Герцогенбергів, тому вона почала шукати виступи в Англії також. Вона подружилася з представниками англійської музичної верхівки, такими як Х'юберт Паррі, Артур Салліван та Август Манс.

До кінця 1889 р. вона дописала свої дві оркестрові роботи: чотиричастинну серенаду і увертюру до п’єси Шекспіра «Антоній і Клеопатра».

26 квітня 1890 року Серенада Етель Сміт була включена в програму концерту, що проходив в Кришталевому палаці в Лондоні під керівництвом

Августа Манса. Цей концерт вона відзначала для себе, як поворотний момент у її кар'єрі, адже це був і її оркестровий дебют, і перше публічне виконання її музики у рідній країні, де до цього моменту вона була зовсім невідома. Цього разу Бернард Шоу, тодішній музичний оглядач «The Star», розкритикував серенаду за її «вишуканість». Шоу писав: «Спочатку була серенада міс Сміт, яка написала …програму в такий спосіб, щоб приховати свою стать, поки вона не вийде на сцену, щоб поклонитись оплескам в кінці. Безсумнівно, міс Сміт знехтувала можливістю претендувати на будь-яку поблажливість як жінка…Це дуже акуратний, витончений і філігранний оркестровий твір; але йому не місце на масштабних заходах в Сиденгемі» [36;54].

Шість місяців потому прем'єра увертюри до «Антонія і Клеопатри» також відбулася в Кришталевому палаці, знову під керівництвом Манса. Ця робота отримала дещо кращі відгуки критиків. Британський музичний критик і вчений Джон Фуллер Мейтленд у своїй книзі «Англійська музика в дев'ятнадцятому столітті» подає одну цитату рецензента цього концерту: «…..[це] показало, що вона розуміє всі можливості оркестру, і що вона не аматорка»[21; 86].

Варто вказати, що в цей життєвий період, Етель Сміт відновила своє спілкування з Генрі Брюстером (в 1890 році після їхньої несподіваної зустрічі в Кришталевому палаці, куди він приїхав щоб почути її серенаду). А після смерті Лісл в 1892 році і його дружини в 1892 році вони могли спілкуватися вже більш відкрито. Брюстер і Сміт почнуть працювати разом і він відіграє важливу роль у розробці і написанні лібрето до її опер.

Під впливом подруги-католички Поліни Тревельян, з якою вона познайомилася у 1889 році, Сміт пережила відродження своєї християнської віри і у 1890 році почала складати Месу Ре-мажор для солістів, хору і оркестру, яку було завершено влітку 1891 р. Етель Сміт довелось пройти великі труднощі перед тим як її погодились виконати. Вона витратила більше року, показуючи партитуру різним диригентам та музичним керівникам британських хорових товариств, але безрезультатно. Пізніше вона писала:«Я

опинилась біля цегляної стіни. Головними серед мешканців … в той час були Паррі, Стенфорд і Салліван. Ці чоловіки, яких я знала особисто, а також сер Джордж Гров; Паррі і Салліван. Я б наважилася подзвонити своїм друзям. [Втім] жоден з них не простягнув дружнього пальця до новачка…» [44;41].

Згодом, в Етель Сміт з'явились зв'язки в аристократичних колах, які змогли їй допомогти. Вигнана імператриця Франції Євгенія, її близька подруга, не тільки заплатила за видання Меси, а й викликала зацікавленість Месою у герцога Единбурзького, тодішнього президента Королівського хорового товариства. Завдяки її допомозі та втручанню, Месу було вперше виконано 18 січня, 1893 р. Королівським хоровим товариством під керівництвом сера Джозефа Барнбі в Королівському Альберт-Холі, найпрестижнішому концертному залі в Англії.

Концерт пройшов чудово, глядачі були в захваті, але рецензії розчарували композиторку. [39;17] Найболіснішим для неї був покровительський, сексистський тон, вживаний багатьма критиками. «Рідко трапляється,», — писали в «The Morning Post», - «щоб жінка-композитор намагалась витати у вищих жанрах музичного мистецтва» [22; 4]. Відгук на концерт в газеті «The Star» був неоднозначний: «Чи може бути, що цей композитор - жінка? Ні, каже ваш психолог. З жінками, все-таки, просто неможливо, щоб таке відбувалось» [22; 4].

Єдиним критиком, який вважав Месу великим досягненням, був Джон Фуллер Мейтленд. Він писав: «Цей твір однозначно розмістив композиторку поруч з найвидатнішими композиторами її часу, і легко – її статі. Найбільш вражаючою була повна відсутність всіх тих якостей, які зазвичай асоціюються з жіночими творами; всюди він [твір] був мужній, віртуозний у структурі і майстерності, і зокрема особливо примітними є досконалість і багатий колорит оркестровки» [21; 56].

Якщо розглядати Месу Ре-Мажор Етель Сміт у контексті часу її написання, то стає зрозумілим, що вона стоїть набагато вище загального рівня англійських хорових творів кінця XIX ст. не тільки завдяки

самобутності вокальних партій, а й завдяки міцності структури та багатству оркестровки. Проте до того, як Меса зазвучала вдруге, довелося чекати тридцять один рік. Протягом всіх цих років Етель звинувачувала «клуб старих хлопчиків» («old boy's club»), який домінував на британській музичній сцені, в забутті її меси. Вона писала: «Рік у рік, композитори з закритих кіл, і загалом …чоловіки, що зв'язані з нашими музичними закладами, видають одну хорову роботу за іншою — нерідко, смертельно нудні, які, завдяки підтримці офіційного схвалення, автоматично доростають до рівня наших фестивалів і хорових товариств. Чи є тоді ймовірним, щоб люди з владою побачили будь-які заслуги в композиції … написаній жінкою, яка поїхала до Німеччини навчитися ремеслу?» [40;172-173].

В одній із своїх численних спроб виконати Месу, Етель Сміт поїхала в Мюнхен, до диригента Германа Леві, щоб порадитись з ним про шанси на виконання Меси в Німеччині. Леві був дуже вражений її роботою і за словами Етель Сміт: «він знайшов у Месі свідчення драматичного дару, яке змусило його плакати». «Ти повинна негайно сісти і написати оперу»,- сказав він[40; 47]. Композиторка прислухалась до його поради і одразу взялась за роботу над оперою на дві дії «Фантазія» («Fantasio»). Сміт стверджує, що вона провела вісімнадцять місяців, пишучи музику «на лібрето, складене Гарі і мною, в основі якого лежить п'єса Альфреда де Мюссе «Fantasio»[40; 47].

Коли Леві показали частину партитури й розповіли про її плани, він попередив Етель, що жінка-композитор матиме мало шансів реалізувати таку амбітну мету, тому порадив їй подати оперу, підписану чоловічим псевдонімом на міжнародний конкурс, який мав відбутися в 1895 р. Премією за перше місце мала бути одноразова грошова виплата, видання партитури і постановка опери в одному з провідних німецьких оперних театрів, з гарантією певної кількості майбутніх постановок. Опера «Фантазія» не отримала першу премію, але посіла сьоме місце з 110.

Тепер Етель була налаштована як ніколи рішуче, щоб забезпечити постановку її опери в Німеччині. Восени 1896, взявши з собою

рекомендаційні листи від Германа Леві, вона вирушила в подорож оперними театрами в Карлсруе, Дрезден, Лейпциг і Кельн. В останньому, «Фантазію» погодились поставити, але це рішення невдовзі було скасоване, після того, як Гофман, диригент оперного театру, зрозумів, що в них немає виконавця, який міг би справитись з важкою головною чоловічою партією. Не знітившись, Етель Сміт продовжила пошуки сцени та виконавців для звучання своєї опери. Все це вона знайшла у Веймарі, де після багатьох затримок прем'єра «Фантазії» відбулася 24 травня 1898 р. Трьома роками пізніше, 10 лютого 1901 р. опера також була виконана в Карлсруе.

І хоча «Фантазія» мала успіх , композиторка була переконана, що ця робота була невдалою. Вона писала: «Я думаю, що є невідповідність між музикою та лібрето — занадто багато пристрасті та насильства тут є, як для такої теми» [47;86]. Коли в 1916 році вона отримала решту вокальних партій від видавця, то спалила їх, а попіл викинула в своєму саду.

Не дивлячись на великі зусилля, спрямовані на композицію, життя Етель Сміт було насичене подорожами і спортом, не кажучи вже проте, як високо цінувала вона любов і дружбу. Неможливо відділити один аспект життя Сміт від іншого, адже часто, її твори виконувались завдяки сприянню її друзів з хорошими зв’язками, а її європейські подорожі поєднувались з пропозиціями постановки її опер керівникам і диригентам театрів. Так, у першому десятилітті XX ст. в Парижі вона потрапила в коло людей, наближених до принцеси де Поліняк, що вплинуло на її музичний доробок і стиль, зокрема у її французьких камерних піснях. Ці пісні звучали в Парижі, на приватних концертах, а також у Вігмор Холі (Wigmore Hall) в Лондоні. Увертюра з опери «Шкідники» була включена в концертні програми Лондонських оркестрів. З 1907 по 1910 музика Етель Сміт набирала популярності.

Етель Сміт намагалась добитись постановки своїх опер в Англії, і її порівняння ситуації з оперою в Англії і інституцією опери в Німеччині, привернуло до неї ще більшу увагу музикантів, і допустило її до оперного

товариства в Лондоні. Вона використовувала всі засоби, які були в її розпорядженні, щоб розкрити жахливе становище вітчизняних оперних композиторів. Її стандартними методами було написання листів до преси і також до окремих осіб, виступи з промовами, і навіть підготування докладної пропозиції щодо національної програми оперної підготовки. Проте це була не єдина її сфера діяльності. Етель Сміт боролась за допуск жінок до професійних оркестрів, і була великою прихильницею Британського жіночого симфонічного оркестру. Її праця «Female Pipings in Eden» («Насвистування жінок в Едемі») є яскравим прикладом її полеміки, в якому детально описуються всі труднощі, з якими стикаються жінки-композиторки.

Феміністичний активізм Етель Сміт спочатку був результатом зіткнення з несправедливістю у її власній кар'єрі, відчуття упередженого ставлення через її стать, яке з віком тільки підтверджувалось. І лише в 1910 році композиторку почали турбувати труднощі, з якими стикаються інші жінки. Щоб бути залученою до боротьби за виборче право жінок, вона приєдналась до Жіночого суспільно-політичного союзу (WSPU). Сміт вирішила присвятити цій справі два роки, оскільки вважала композицію і політичну активність несумісними. Як виявилося потім, це був досить плідний період для неї. Сміт написала «Марш жінок» (став одним із гімнів руху за виборчі права жінок) використовуючи народну мелодію Абруццо, на натхненний текст Сесилії Гамільтон. Також вона організовувала концерти, диригувала хором суфражисток, брала участь у масових заворушеннях . Внаслідок розбиття вікна депутата її засудили до двох місяців позбавлення волі в Жіночій в’язниці Холлоуей (Holloway Women’s Prison), проте з цього терміну вона відбула тільки три тижні. У 1910 році Сміт написала ряд хорових творів, у тому числі її хор «Hey Nonny no» (1910), можливо, один з її кращих хорів. Після того, як Лідське хорове товариство (Leeds Choral Society) виконало написаний нею гімн «Hey Nonny No», вона написала у своїй статті «A Burning of Boats» («Палання човнів»):

«Хор Лідського хорового товариства дійсно любив Hey Nonny, так як і любила [гімн] публіка; але я не чула, щоб якийсь північний хор знову брався його співати. Диригенти, а не хори, вирішують ці питання, і диригенти заблокували мою сторону з першого ж разу» [38;389].

Також в 1912 році композиторка дописала дві частини струнного квартету, який розпочала у 1902 році.

Після участі Етель Сміт у русі за виборче право, вона втекла до Європи і повернулась до роботи. Вона опинилася в Єгипті і там, під час проживання в готелі неподалік Каїру, написала комічну оперу «Помічник боцмана» («The Boatswain's Mate»). З усіх її опер ця єдина має відверто феміністичний сюжет, незважаючи на те, що оригінальна історія не належить Етель Сміт (повість написана популярним автором У. В. Джейкобсом і опублікована в його збірці «Captains All»). Після успішних концертів для руху суфражисток і її приналежності до цього руху, ця опера явно була написана для тієї ж аудиторії. Про це свідчить не лише гумор, закладений там, а й використання тем з «Маршу жінок» та інших творів, написаних для WSPU. Прем'єра «Помічника боцмана» відбулася в 1916 році під час сезону англійської опери в Театрі Шафтесбері (Shaftesbury Theatre) і опера набрала популярності, ставши найчастіше виконуваною оперою Етель Сміт.

Незадовго до війни у композиторки почалися проблеми зі слухом, які надалі тільки посилювались, незважаючи на лікування. Протягом старості вона майже повністю втратила слух і страждала від того що багато звуків вона чула спотвореними. Це дуже сильно ускладнювало композицію і слухання музики. Але під час Першої світової війни коли Етель Сміт перебувала у Франції, вона почала писати свої спогади. Писати її підштовхнули фінансові проблеми,а її минулі подорожі дали матеріал для писання. Пригоди Сміт під час її перебування в Єгипті включали в себе подорож з невеликим караваном верблюдів через пустелю, і вона описала цю подорож приблизно через двадцять років у своїй книзі «Бічем і фараон» («Beecham and Pharaoh»). А попередній том подорожніх записів був

натхненний поїздкою до Греції, в середині 1920-х років, в яку композиторка відправилась у супроводі своєї внучатої племінниці [41].

Англійських читачів підкорив стиль письма Етель Сміт, також люди захоплювались її життям і характером. Редактори усвідомлювали це, тому замовляли в Сміт велику кількість статей, впевнені, що її думки стосовно різноманітних тем, як політичних, так і музичних, викликали б інтерес і обговорення. Її описи місцевостей і подій були яскравими, а її безпосередність стилю надавала письму свіжості. Британський музичний критик Едвард Саквіл-Вест підмічав: «Кожен день… настільки повна особистість створює анекдоти так природно, як птах створює пісню.… Вона або любила, або ненавиділа; але ця любов мала для неї найбільше значення, і саме це зробило її такою чарівною та великою» [34;32].

Пізніше, завдяки цьому, її біографи не тільки мали основний матеріал, вже зібраний для них у автобіографічних роботах Етель Сміт, але й мали вже зацікавлену аудиторію.

Після Першої світової війни композиторка зосередила свою кар'єру в Англії, зберігаючи інтерес і причетність до музичного життя нації. В 1922 році їй було доручено написати статтю про становище післявоєнної Німеччини і того ж року одна з її пісень була виконана на Зальцбурзькому фестивалі [42]. В 1928 році в Берліні, диригент Бруно Вальтер дав концерт, в програмі якого звучали твори виключно Етель Сміт.

Незважаючи на заяви Етель Сміт про нехтування її музикою в останньому десятилітті її життя, у 1920-тих та, меншою мірою в 1930-тих роках, її музика виконувалась частіше, ніж в будь-який інший період її кар'єри.

Часте виконання музики Етель Сміт протягом 1920-х років великою мірою було спричинене популярністю її мемуарів. Музикознавець і аранжувальник, автор книги «Жінки в англійській музиці дев’ятнадцятого століття» («Women in nineteenth century English music») Дерек Гайд висловлював таку думку: «Два томи автобіографічних «Impressions that

Remained» («Враження, які залишились»), які розпочали серію з дев'яти книжок, що вона написала, дуже сильно стимулювали інтерес до її музики, і це значною мірою пояснювало частіші виконання її музики в період 1920-1940 років» [31;182].

Читачі, які вважали, що познайомилися з композиторкою на сторінках «Вражень, які залишились», хотіли почути музику, яка була головною справою її життя. І незважаючи на озвучений нею намір не писати про свою музику в мемуарах, переконання Етель Сміт в тому, що її музика не отримує належної уваги звучить там досить чітко. Її розповіді про події навколо виконань її Меси й опер, про спроби добитись їхнього виконання, і спогади про приголомшливі відгуки в пресі та похвали критиків, могли лише підігріти інтерес читачів до того, як звучала власне сама музика. Сама Етель Сміт часто посилалася на незліченні листи, які вона отримувала від захоплених читачів, де вони благали про можливість почути її музику.

Опубліковані статті Етель Сміт є постійним свідченням її віри в себе як в компетентну та професійну композиторку, музикою якої несправедливо нехтують; [45; 81] саме навколо цього вона будує свою історію.

Виконання її Меси в 1924 році привернуло увагу і до інших її робіт. Твори Сміт нарешті звучали на провінційних фестивалях, а опера «Помічник боцмана» увійшла до репертуару театру «Old Vic». Також виконувались її роботи, написані в 1920-х роках, хоча жодна не досягла тривалого успіху. Її дві невеликі опери «Fête Galante» («Галантна вечірка») (1923) і «Entente Cordiale» («Сердечна згода») (1925) передували Концерту для валторни та скрипки (1928) та її останньому твору великої форми «Тюрма» («The Prison») (1929–1930). Це кантата, побудована на текстах з однойменного філософського діалогу Генрі Брюстера. Прем'єра відбулася в 1931 році. На честь її сімдесят п'ятого дня народження відбувся великий ювілейний концерт, в якому брали участь провідні англійські музиканти, такі як Г'ю Аллен та Адріан Боулт.

Етель Сміт продовжувала активно просувати свою музику, навіть коли через хворобу їй було важче рухатись і вона була прив’язана до свого дому у Вокінзі. Записи про численні виконання її музики можна знайти навіть у її власних щоденниках, проте на її думку, музика б не виконувалась так часто, якби не її власні зусилля. Як підмітив Вільям Макнот у своєму некролозі присвяченому Етель Сміт: «Жодна жінка-композитор не залишила по собі таких монументів, як Меса та опера. Чи будуть вони все одно притягувати до себе погляд без висвітлення її особистості - ніхто не вгадає» [33;212].

З появою радіо, композиторка знайшла ще одну можливість для популяризації своєї музики та донесення думок, і успішно влаштовувала ефіри. В них вона читала численні лекції на абсолютно різні теми, а також розповідала про свою власну музику.

Проте Етель Сміт все-таки вдалось добитись офіційного визнання, яке було для неї дуже важливим. У 1910 році Даремський університет (Durham University) присвоїв їй почесний докторський ступінь, і від тоді вона завжди підписувалась саме «Mus. Doc.» або «Dr. Ethel Smyth». Важливою відзнакою для неї, було включення її імені до списку відзнак Нового року в 1922 році, де вона отримала звання Дама Командор ордена Британської імперії. Також Етель Сміт отримала почесний докторський ступінь в Оксфорді в 1926 році і в Сент-Ендрюсі в 1928 році.

Незважаючи на визнання та відзнаки, Етель Сміт була розчарована у своїй кар'єрі. У 1933 році в своєму щоденнику вона написала, що схвальні відгуки про її музику в газетах, були «надто пізніми, щоб бути корисними».[43;24] Етель Сміт померла 9 травня 1944 р. після нетривалої хвороби в її котеджі в Вокінзі. Це був тихий кінець людини, яка провела таке яскраве життя.

III. ВАРІАЦІЇ «BONNY SWEET ROBIN» ЕТЕЛЬ СМІТ У КОНТЕКСТІ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ СПАДЩИНИ МИСТКИНІ

3.1**Камерно-інструментальний жанр у творчості композиторки**

Спектр жанрів в яких працювала Етель Сміт дуже широкий. В її доробку шість опер, один балет перероблений з опери, Меса Ре-мажор, релігійні і світські хорові твори, оркестрові твори (серед них найвідомішими є чотиричастинна серенада і увертюра до п'єси Шекспіра «Антоній і Клеопатра»), камерна музика (шість квартетів, два квінтети, три тріо, дві сонати для віолончелі з фортепіано і соната для скрипки з фортепіано, Варіації «Bonny Sweet Robin» для скрипки, або гобоя, флейти і фортепіано і тріо «Two Interlinked French Folk Melodies»), фортепіанні і органні твори, пісні для голосу та фортепіано, для голосу та малого камерного ансамблю, а також для голосу з оркестром.

Як за її життя, так і після смерті, частіше виконувались більш масштабні твори, такі як опери, оркестрова увертюра та Меса. Камерні твори виконувались і видавались друком не так часто. Проте саме камерна музика – це той жанр в якому композиторка працювала всі періоди її творчості. Тому, саме по камерній творчості можна продуктивно прослідкувати шлях вдосконалення її композиційних навичок .

Як сказано вище, творчість Етель Сміт вирізняється великою жанровою і стильовою різноманітністю, тому перед тим як аналізувати яким був її творчий стиль, необхідно насамперед відзначити те, що вона прожила довге життя, тому і твори різних періодів можуть суттєво відрізнятись за стилістикою. Наприклад, ранні твори, такі як Соната для віолончелі і фортепіано до-мінор і Тріо для скрипки, віолончелі і фортепіано ре-мінор, написані в 1880 році, не були опубліковані за життя композиторки, але становлять основу її композиційного стилю. Два пізніших твори, Соната для віолончелі та фортепіано ля-мінор ор.5 та соната для скрипки і фортепіано

ля-мінор, ор. 7, написані в 1887 році, видані і часто виконувані протягом музичної кар'єри Етель Сміт; ці композиції представляють пізньоромантичну стилістику. Струнний квартет мі-мінор писався протягом десяти років на вершині її професійного успіху; цей твір також був опублікований і відображає погляд Етель Сміт на розвиток музики на початку двадцятого століття. Варіації на тему «Bonny Sweet Robin», написані в час, коли її кар'єра йшла на спад і представляють собою пізній етап її творчості, та являють собою поєднання її любові до мелодики та незвичного поєднання класичних і романтичних технік двадцятого століття.

Проте, не зважаючи на стильову відмінність вищезгаданих творів, на мою думку, музика Етель Сміт передає відчуття неоднозначності, змішане з сильними емоціями, постійно змінюючи гармонії та смислові акценти, уникаючи розв'язання гармонійної та мелодійної напруги, а її фрази отримують непередбачуваний розвиток.

Судячи з того, що уроки музичних форм, контрапункту та гармонії Етель Сміт брала в Карла Райнеке та Генріха Герцогенберга, а також самостійно займалась вивченням партитур Брамса, саме це могло забезпечити певний консерватизм в підході до жанру камерної музики. Лише її останній твір, «Варіації на тему «Bonny Sweet Robin», не був багаточастинним. В інших творах перші частини мають сонатну форму, хоча структура в них іноді дещо змінюється.

Останні частини різняться між формою рондо, рондо-сонати та модифікованою сонатною формою. Віолончельна соната до-мінор є зразком фіналу, який хрестоматійно поданий у формі рондо-сонати. Проте, заключна частина струнного квартету мі-мінор – відрізняється. Вона починається фугою, яка виступає як основна тема сонатної форми.

Усі камерні твори, які згадуються вище, написані в мінорних тональностях. Найпоширенішими є ля-мінор і мі-мінор, а за ними йдуть до і ре-мінор. Деякі з частин, однак, близькі до паралельного мажору, як-от

перша частина сонати для віолончелі і фортепіано до-мінор і «Варіації на тему «Bonny Sweet Robin».

Мелодика творів Етель Сміт настільки послідовна та зрозуміла, що музика стає знайомою після мінімальної кількості прослуховувань, а основні теми кожної з перших частин характеризуються ритмічним акцентом на початковій ноті. Другорядні теми врівноважуються з основними, часто, через більш легкий характер, і можуть сприйматись як просвітлення після хроматичної, темної природи початкових мелодій. Однак не можна стверджувати, що другорядні теми підпорядковані головній темі, оскільки вони більш збалансовані, структуровані та більш ритмічно активні. Мелодика тем Етель Сміт, а також музика, що на них побудована, демонструють романтичну естетику.

З гармонійної точки зору, музика Етель Сміт доволі яскрава. Вона часто запозичує акорди з паралельних тональностей, не залишаючись в них.

З розглянутих робіт можна зробити висновок, що композиційна майстерність Етель Сміт методично вдосконалювалась протягом її композиторської кар'єри. Мелодійний стиль Етель Сміт, як правило, має ранні або пізні кульмінаційні моменти по відношенню до точки золотого перетину. Ще одна риса, яку можна підмітити – це тенденція до енгармонійного написання нот, що полегшує переходи в віддалені тональності. Також, можна підмітити, що останні частини вище згаданих творів є експериментальними версіями стандартної сонатної форми або форми рондо. Крім того, емоційний зміст у творах Етель Сміт, виражений через неоднозначні гармонії, нерозв'язні мелодичні звороти та складні ритми, частково був результатом подій в її особистому житті, про що свідчать записи в її листах, щоденниках і мемуарах.

Тому можна зробити висновок, що на музику Етель Сміт відчутно вплинув широкий спектр подій у її житті. Деталі її життя, трагедії та тріумфи, які вона пережила, безпосередньо впливали на музику, яку вона писала. За іронією долі, коли з її життя пішли дві близькі їй людини, спочатку Елізабет

Герцогенберг, а пізніше - Генрі Брюстер, спочатку це завадило їй писати, але потім все-ж слугувало поштовхом писати далі.

Не тільки внутрішні мотиви Етель Сміт, а й оточення, впливали в певні періоди життя на її вибори жанрів та музичний стиль. Як і інші композитори того ж періоду, вона перебувала під значним впливом музики Йоганнеса Брамса, який виступав для неї як особистим, так і музичним натхненником. Роботи її раннього періоду творчості (1878-1893) відображають романтичний стильовий напрямок, що містить хроматичні гармонії в традиційних музичних формах, а твори загалом демонструють німецьку відданість контрапункту. Більшість її камерної музики була написана саме в цей період. Пізніше, розмови з Чайковським надихнули Етель Сміт на експерименти з драматичними ефектами. В її середній період творчості (1893-1914) вона зосередила свої сили на романтичній грандіозній опері як основному жанрі. Між 1902 і 1912 роками вона також створила свій єдиний опублікований струнний квартет. Кінець цього періоду знаменується смертю її друга Генрі Брюстера. І саме в цей період вона взяла дворічну відпустку від музики, щоб присвятити себе руху суфражисток. Час, проведений з суфражистками надихнув Етель Сміт писати музику для широкої британської авдиторії. Тому, в пізньому періоді творчості (1914-1931) вона зосередила свою роботу на доступності своїх творів, частково аранжуючи свої оркестрові композиції, як камерні ансамблі. Версії творів Етель Сміт для менших складів також робили їх доступними для приватного виконання музикантами-аматорами і приносили більший прибуток під час публікації. Також після 1914 року і початку Першої світової війни Етель Сміт все більше втрачала слух, що ускладнювало їй композицію.

У період з 1878 по 1931 рік Етель Сміт написала понад сімдесят творів. Серед них– соло на фортепіано; камерна музика, що включає струнні квартети, струнний квінтет, фортепіанне тріо (для скрипки та альта або для флейти та гобоя), дві сонати для віолончелі, соната для скрипки, концертна увертюра, серенада для оркестру в чотирьох частинах. Її вокальні твори – це

пісні для голосу та фортепіано, для голосу та малого камерного ансамблю, а також для голосу з оркестром; хори (деякі з них були складені для руху суфражисток), як a capella, так і з оркестром; шість опер; симфонія для сопрано та баса, хору та оркестру; меса для солістів, хору та оркестру. Прем'єри її творів відбувались в Німеччині, Англії та Сполучених Штатах Америки, а диригували їх Бруно Вальтер, Генрі Вуд і Томас Бічем.

3.2**Історія написання Варіацій «Bonny Sweet Robin» (Пісня Офелії)**

Після Першої світової війни Етель Сміт перейшла до більш популярних жанрів в музиці, призначених для широкої авдиторії, одночасно продовжуючи свою літературну діяльність. Перелік творів цього періоду включає дві легкі опери «Fête Galante» («Галантна вечірка») (1921) і «Entènte Cordiale» («Сердечна згода») (1925); Варіації «Bonny Sweet Robin» (Пісня Офелії) для флейти, гобоя (скрипки або альта) та фортепіано (1928); концерт для скрипки і валторни з оркестром (1928); і її останній великий твір «Тюрма» (1930) - кантата для солістів, хору й оркестру, побудована на метафізичних текстах Генрі Брюстера. Також, в цей час Етель Сміт аранжувала багато інших своїх творів, дещо видозмінюючи, переробляючи та вдосконалюючи їх. Дві пов'язані між собою французькі народні мелодії та Концерт для скрипки і валторни з оркестром стали фортепіанними тріо з можливістю альтернативного інструментування. Також, під час війни, її глухота почала ще більше прогресувати, що дуже виснажувало композиторку. Таким чином, деякі зміни її композиційного стилю та погіршення фізичного здоров'я напряму вплинули на процес написання її останнього опублікованого камерного твору «Варіації «Bonny Sweet Robin» (Пісня Офелії) для флейти, гобоя (або скрипки чи альта) та фортепіано (1928).

Тема «Bonny Sweet Robin» — це тема англійської народної пісні, також відомої під назвою «My Robin is to the Greenwood Gone», оригінальні

слова якої не збереглися. Іноді авторство приписують англійському композитору Томасу Сімпсону (1582-1630). Цю тему ототожнюють з персонажем Офелії з п'єси Вільяма Шекспіра «Гамлет», в якій Офелії належать слова: «Мій Робін, моя радість…» (Акт 4, Сцена 5), і які, як правило, вважаються останньою фразою її пісні. Вільям Шекспір був джерелом натхнення для музики Етель Сміт і раніше - в її увертюрі до п'єси «Антоній і Клеопатра» (1890), яка була одним з перших її творів для оркестру, а також, одним з перших її творів, виконаних в рідній країні. Численні згадки про Шекспіра в її прозових роботах також можуть свідчити про значну увагу до його творчості, що пояснює те, що в дужках під повною назвою Варіацій «Bonny Sweet Robin», композиторка вказала «пісню Офелії».

Варіації «Bonny Sweet Robin» не схожі на ранні твори Етель Сміт, але вони є важливими для розуміння її, як композиторки, в період останніх творчих років. Також, висновок про те, що ці варіації є важливими для розуміння її творчості, можна зробити з того, що Етель Сміт включила їх в особистий музичний каталог, який вона склала у 1936 році, і де перелічує багато, але не всі свої композиції, чим вказує на значущість її пізніх творів, шляхом їх включення. Кілька ранніх камерних творів і всі неопубліковані твори є відсутніми у списку, з чого можна зробити висновок, що композиторка дійсно включає в перелік ті твори, які можна вважати її найважливішими або найуспішнішими творами.

Перша світова війна виступила серйозним каталізатором у житті й кар'єрі Етель Сміт, так як розрив стосунків із Елізабет фон Герцогенберг двадцятьма п'ятьма роками раніше, і смерть Генрі Брюстера в 1908 році. Етель Сміт брала участь у війні, працюючи радіологом у госпіталі поблизу міста Віші у Франції. Одразу після війни та публікації своїх перших мемуарів «Враження, які залишились» вона взялась за роботу над творами, призначеними для британської авдиторії. Також вона продовжувала невтомно просувати свої роботи. Наприкінці 1920-х Етель Сміт прийняла пропозицію Обрі Брейна, відомого британського валторніста того часу,

написати твір для валторни. Як результат - Етель Сміт написала Концерт для валторни і скрипки з оркестром (або фортепіано) - її єдиний концерт і єдина багаточастинна композиція, написана після струнного квартету.

Серед її останніх творів, спочатку призначених для оркестрового виконання, є невеликі варіаціїї, побудовані на мелодії «Bonny Sweet Robin» для флейти, гобоя (або скрипки чи альта) та фортепіано.

Прем’єра «Варіацій та тему «Bonny Sweet Robin» відбулась у Вігмор-Холлі 11 лютого 1928 р., разом з прем'єрою тріо «Two Interlinked French Folk Melodies» («Дві пов'язані між собою французькі народні мелодії»). В концерті брали участь Альберт Франселла - флейта (саме йому присвячені варіації), Хелен Гаскел - гобой і Бертрам Гаррісон - фортепіано. У жовтні 1928 року журнал «Music&Letters» опублікував дуже схвальну рецензію на ці твори композиторки: «У «Двох пов’язаних між собою французьких народних мелодіях» і «Варіаціях на тему «Bonny Sweet Robin»» для флейти, гобоя (або скрипки, чи альта) та фортепіано (O.U.P.) є дуже багато легкості й витонченості. Ці твори добре прозвучали на концертній сцені. Їх повинні виконувати лише досвідчені гравці, які можуть сприяти розкриттю витонченого стилю в повній мірі. Обидві партитури добре написані і їхній чудовий баланс частин, безумовно, має бути сповна вираженим, щоб твори звучали адекватно» [15;397-398].

Також ці твори звучали на святкуванні її сімдесят п'ятого дня народження, в 1934 р., як і декілька інших її творів, включаючи Месу Ре-Мажор і її Сонату ля-мінор для скрипки і фортепіано ор. 7, у виконанні Мей Фюссел - скрипка та Кетлін Лонг - фортепіано. Журнал «The Musical Times» опублікував статтю невідомого критика, після концерту, даного в Домі мовлення, 6 січня 1934 року:«Два тріо для флейти, гобоя та фортепіано, які завершили програму, продемонстрували надзвичайний хист Дами Етель в досягненні максимального ефекту від простих комбінацій тонів, і їх чудово зіграли Роберт Мерчі, Теренс Мак Дона та Кетлін Лонг» [13;174].

Ці два відгуки демонструють нам визнання, якого Етель Сміт вдалось домогтись як серед критиків, так і серед глядачів наприкінці своєї кар'єри.

З обставин, за яких відбулись два вищезгадані виконання, можна припустити, до яких методів Етель Сміт та її впливові друзі могли вдаватись, щоб забезпечити виконання її творів. Варіації на тему «Bonny Sweet Robin» були присвячені флейтисту, який вперше виконав їх разом з іншим тріо для флейти, гобоя та фортепіано в 1928 році. Потім у 1934 році декілька близьких друзів Етель Сміт зібрали гроші, щоб влаштувати з нагоди її ювілею виконання її творів. Обидві ситуації стосувалися людей, які були безпосередньо пов'язані з Етель Сміт і особисто цікавилися композиторкою та її музикою.

Однак, конкретизуємо що все ж спонукало Етель Сміт написати варіації. На перший погляд може видатись, що вони є ще одним прикладом притаманного Етель Сміт підприємницького мислення. Навіть вибір мелодії, «Bonny Sweet Robin», здається, орієнтований на широку англійську аудиторію, з її алюзіями на «Гамлета» Вільяма Шекспіра та музичною історією «Віргінської книги Фіцвільяма», яка є основним джерелом клавішної музики пізнього Відродження та дуже раннього бароко в Англії. Проте щоденники Етель Сміт показують період створення варіацій та розкривають справжню мотивацію початку роботи. У квітні 1924 році її погіршення слуху почало мати реальний вплив на композицію. Вона писала: «У мене дуже-дуже погані справи з вухами. Якщо їм не стане краще, мені доведеться поступитися і попрощатися з музикою» [41;188-189]. На відміну від інших відомих композиторів, які продовжували працювати після настання глухоти, таких як Людвіг ван Бетховен і Бедржих Сметана, Етель Сміт потрібно було чути її музику, щоб могти над нею працювати і нею насолоджуватися. Тому, коли вона почала різко втрачати слух, то думала що більше не зможе писати, про що говориться в записі з щоденника вище.

Варіації на тему «Bonny Sweet Robin», створені між 1925 і 1926 роками, насправді писались як експеримент, щоб перевірити, чи зможе

композиторка все ще писати для невеликого інструментального складу, без слів, співаків чи великого оркестру. На Новий рік 1925 року вона зробила у щоденнику такий запис: «Три дні тому я почала Варіації на тему Bonny Sweet Robin – просто щоб побачити, чи зможу я впоратися з порушеннями слуху. Я складаю за фортепіано... Сьогодні я фактично дійшла до кінця першої варіації ! Працювала близько півтори години щодня – і навмисне вибрала відверто мелодійну роботу, як-от варіації для фортепіано, флейти та гобоя... Це дуже гарна мелодія – але я не впевнена, чи закінчилися мої творчі дні, чи ні. Це відчайдушна праця, але починати спочатку – це завжди складно» [41;105-106].

Рукопис було завершено більше ніж через рік, 8 лютого 1926 року, дата, вказана в нотах. Кожна сторінка партитури має доопрацювання або перекреслений уривок, що демонструє, наскільки важко їй було писати. Вона знову повернулась до Варіацій в березні 1926 року, визнаючи певні проблеми з композицією. В своєму щоденнику вона писала: «Все одно, з шиплячими вухами і без натхнення, я за будь-яку ціну вирішила писати знову. Надто абсурдним зараз здається, що вісім місяців тому все це почалося. Тому я почала писати Bonny Sweet Robin (варіації) для фортепіано, флейти та гобоя. Смішно! Іноді одна система пишеться цілий день. Дивно те, що варіації, які я чула двічі, досить гарні» [41;108]. Експеримент виявився вдалим, але це була остання композиція Етель Сміт в жанрі камерної музики.

Варіації є продовженням її інструментального стилю. Вони віртуозні, сповнені насичених фактур і цікавих ритмів. Наявність заздалегідь визначеної мелодії, унеможливлює будь-яку тенденцію до використання мотивів з її минулих творів. Кетлін Дейл коротко згадує про цю композицію у своєму критичному дослідженні музики Етель Сміт, описуючи тріо 1920-х років як «невибагливе за масштабом, але витончене в обробці» [15; 393]. Вона написала наступне:«Тріо [Bonny] є взірцем стриманої але художньої роботи. Весь твір розвивається більше в інтелектуальній площині, ніж «Дві пов'язані між собою французькі народні мелодії….», в яких міцна

бургундська старовинна пісня та задумлива бретонська народна мелодія, як тільки вони закарбуються в пам'яті слухача, легко впізнаються, цілі або уривками, по всій мереживній інструментальній фактурі [15;393].

Варіації є зразком стриманої але художньої роботи, а також їх розвиток у більш інтелектуальній площині, ніж аранжоване тріо, відразу ж відносить цей твір до композицій, що демонструють високий артистизм і майстерність. Зараз цей твір існує як частина звукового архіву Британської бібліотеки в Лондоні; він ніколи не випускався комерційно. Він не виконувався з 1930-х років і аж до 2000-них, коли з'явилась можливість придбати ноти композиції через абонементні бібліотеки.

3.3**Проблеми виконавської інтерпретації Варіацій «Bonny Sweet Robin»**

Варіації на тему «Bonny Sweet Robin» - написані в останній період творчості Етель Сміт для флейти, гобоя (скрипки або альта) та фортепіано. Використання варіаційної форми є нечастим явищем для творчості Етель Сміт, хоча можна прослідкувати, як для деяких останніх своїх творів, вона бере вже існуючу музику, як основу для оригінальної композиції (наприклад один з найвідоміших її творів, гімн суфражисток «Марш жінок»(1910), який вона написала на тему народної пісні італійського регіону Абруццо. Етель Сміт не була першою, хто використав цю мелодію для свого твору. До неї це робили англійські композитори, сучасники Шекспіра, які теж звертались до цієї теми. Серед них Джон Дауленд та Томас Робінсон, які зробили переклад для лютні, Томас Сімпсон, який написав пісню та Вільям Бьорд, якому також приписують варіації на тему«My Robin is to the Greenwood Gone».

Хоч в назві Етель Сміт вказано саме «варіації», поділ на варіації тут умовний. Восьмихвилинні варіації «Bonny Sweet Robin» Етель Сміт починаються з проведення теми в мі-мінорі в партії скрипки (оскільки для мене є найближчою партія скрипки, надалі я, з запропонованого вибору між гобоєм, скрипкою і альтом, вказуватиму скрипку), в нюансі piano, з

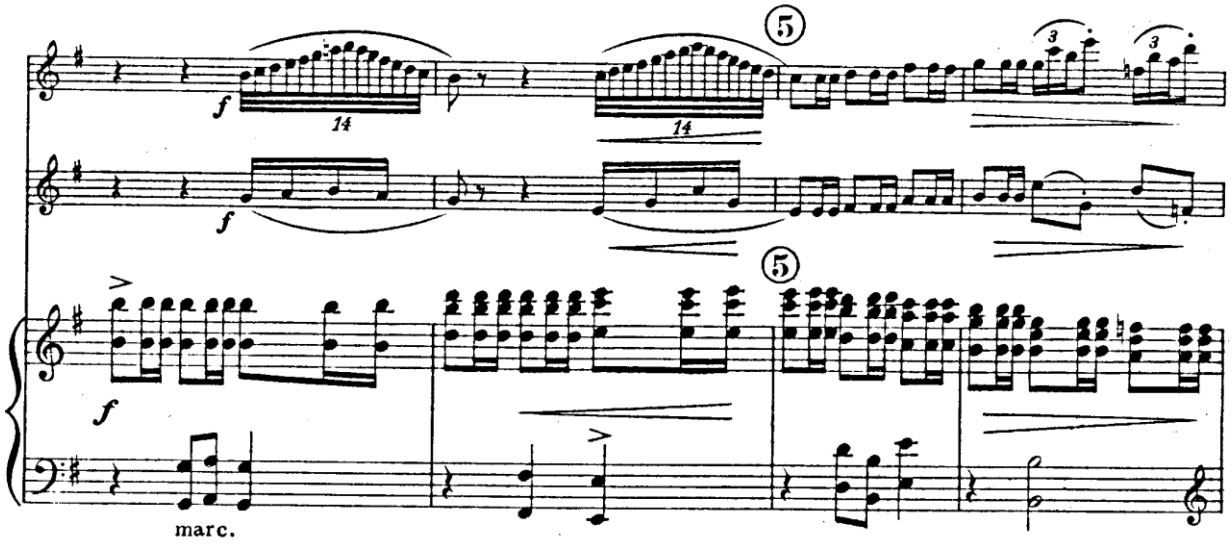
авторським вказанням темпу і характеру Andante lirico. Для скрипаля тут важливим є подбати про звуковидобування та увагу до динамічних відтінків, які Етель Сміт ретельно прописала в партії. Виразних crescendo і diminuendo можна добитись за рахунок розподілу та швидкості ведення смичка. Спочатку тема звучить зі скромним акордовим супроводом фортепіано. Її можна охарактеризувати, як наспівну, ліричну і загадкову. Перші чотири такти, які повторюються двічі, можна трактувати як запитання. Наступні ж чотири такти – початок відповіді. Спочатку невпевненої, в нюансі pp, проте за чотири такти вона розвивається до динаміки F, яка тримається ще чотири такти і звучить вже доволі ствердно. Далі ці ж чотири такти повторюються в динаміці pp і звучать як відлуння.

Фортепіано переймає цю мелодію для другого проведення (такт 21), тоді як партія флейти збагачує це проведення своєрідним протискладненням, нагадуючи контрапункт. Разом три партії створюють враження умиротворення. В останніх чотирьох тактах фортепіанного проведення теми в партії скрипки починаються гамоподібні ходи, які вже готують слухача до початку першої варіації, і, власне, переходять в неї.

Перша варіація відрізняється абсолютно контрастним до теми характером. Виразний і однаковий ритм штрихом marcato у скрипки і флейти, спочатку звучить в динаміці pp, швидко доходить до f, проте за чотири такти знову повертається до pp в флейти і p в скрипки. На скрипці варто притримуватись нижньої частини смичка, і легкого стрибкоподібного руху смичком, а оскільки скрипкова і флейтова партії дублюються, то на скрипці варто утримуватись від «роздування» звуку як акцентованих так і маркованих нот і намагатись грати їх в міру сухо. У партії фортепіано в цей час, спочатку виринають фрагменти теми «Bonny Sweet Robin» замасковані під бас (такт 45), а потім партії скрипки і флейти доповнюються фортепіанними glissando і так званими тріольними передзвонами. Потім фортепіано перебирає ритм, який до цього звучав в скрипки і флейти. Проте якщо в першому випадку він звучав вкрадливо, то в партії фортепіано,

завдяки насиченій фактурі і динаміці forte, він звучить набагато масштабніше, навіть нагадуючи фанфари. Разом з зменшенням динаміки в партії фортепіано, в партії флейти звучить чотиритактове проведення частини теми варіацій, яке підводить нас до наступної варіації.

Приклад 1. Етель Сміт. Варіації «Bonny Sweet Robin», 45-48 такти.

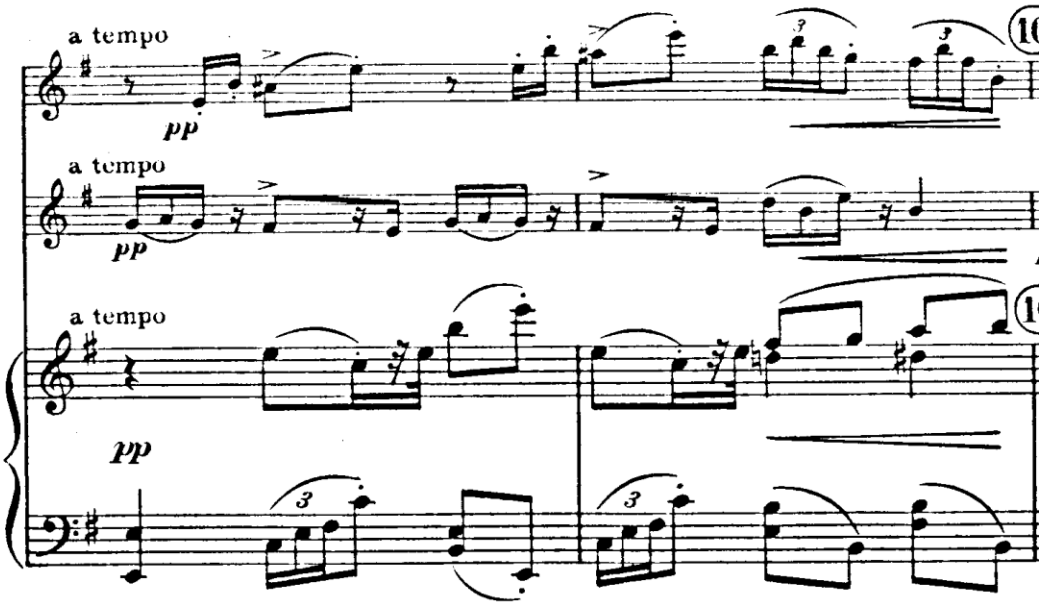


Нова варіація знову звучить контрастно до попередньої. Фортепіанна партія викладена хвилеподібними тріольними переливами legatissimo, а в партії скрипки звучать плавні мелодичні підйоми з авторською вказівкою cantabile. Для скрипки тут важливим є дотримуватись інтонаційного ансамблю як з партією фортепіано, так і флейти. В партії флейти в цей момент звучать підголоски espressivo. Фрази тут знову мають по чотири такти, з яких три – це плавний підйом у партії скрипки, який підтримується партією фортепіано, а четвертий такт – акцентований мелодичний спад. Загалом, за характером ця варіація передає певну тривожність і нестійкість, а в нотах вказаний характер misterioso. В кінці цієї варіації флейтова партія чотирма сольними тактами готує нас до наступної варіації.

Далі слідує варіація контрастна за характером і має специфічний ламаний ритм, (такт 83) відмінний у кожної партії. Поступово, з крихкого pp виростає ff і варіація закінчується sff у всіх партіях. Для кожної партії тут дуже важливим є чітко дотримуватись свого ритму не допускаючи метро-

ритмічних відхилень. На мою думку, виконавцю-скрипалю тут варто притримуватись нижньої частини смичка, а при зростанні динаміки, добиватись потрібного звучання за рахунок швидкості ведення і регулювання ваги смичка, щоб уникнути зменшення ритмічної чіткості. Ефектне закінчення цієї варіації, виконане флейтою та скрипкою в унісон, приводить нас до зміни тональності (такт 97).

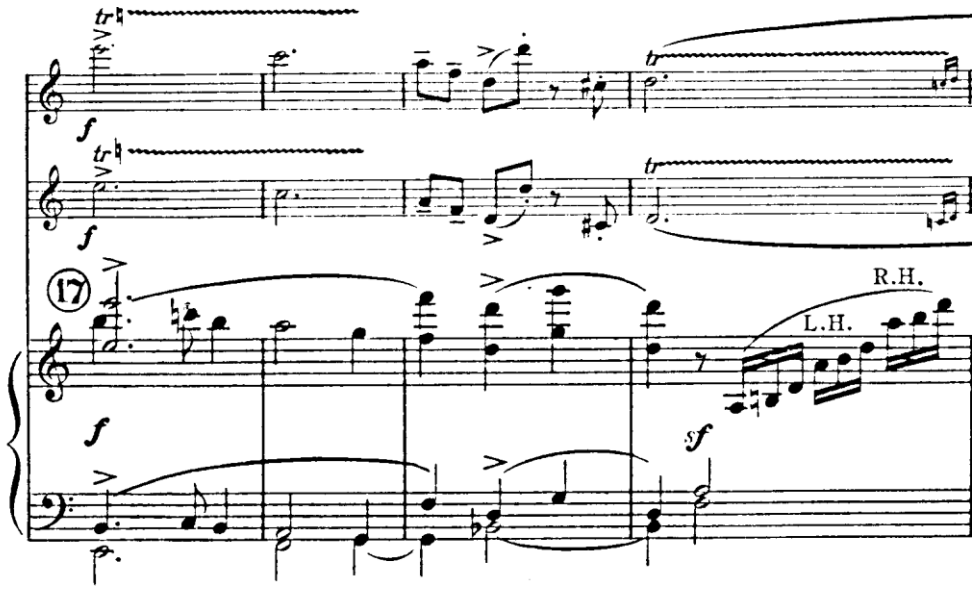
Приклад 2. Етель Сміт. Варіації «Bonny Sweet Robin», 83-84 такти.



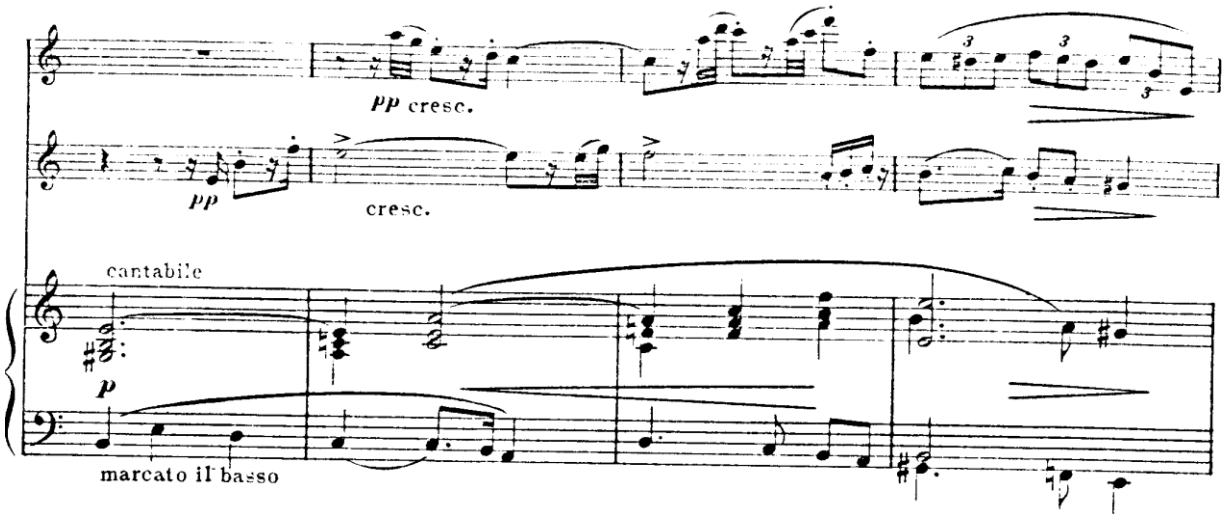
Далі тональність змінюється на Мі-мажор. В партії фортепіано звучать шість акцентованих акордів, які можна трактувати як заклик до народного гуляння, яке має відбутись далі. Флейтова партія вирізняється стрімкими тріольними пасажами, які чергуються в неї з партією фортепіано. Скрипка в цей момент спочатку проводить просту мелодію штрихом tremolo, а потім в її проведенні звучить трохи видозмінена головна тема варіацій, яка переростає спочатку в маркований пунктир в динаміці f, але швидко сходить висхідним пасажем до динаміки p. Потім, спочатку в партії скрипки (такт 115), а потім флейти, ще раз проводиться видозмінена тема вступу. Також, пізніше, відлуння теми звучить в партії фортепіано. Повернення до основної теми варіацій звучить ніби голос з минулого – рідний і заспокійливий. Так, спокійно і умиротворено, закінчується ця варіація.

Далі у варіаціях знову змінюється тональність на ля-мінор, проте у цій варіації є багато відхилень і несподіваних мелодійних зворотів. Перший такт з основної теми варіацій почергово, ніби імітуючи одна одну, звучить почергово в партії скрипки і флейти кожен раз в іншій тональності супроводжуючись швидкими арпеджіо і тремоло у партії фортепіано. Це створює відчуття тривожності перед бурею. Тривожність наростає і музика досягає кульмінації (такт 147), де тема вже звучить у партії фортепіано, викладена октавами в динаміці f. Проте буря швидко заспокоюється і звучить пасторальна мелодія в характері dolce (такт 155) підводячи нас до наступної варіації в однойменному Ля-мажорі. В такті 171 і такті 184 звучить друга половина теми «Bonny Sweet Robin» в партії фортепіано. І коли ця тема звучить вдруге, вона супроводжується ритмічно специфічними перегукуваннями в партіях скрипки і флейти. Через музичну філігранність цих чотирьох тактів, на скрипці цю тему слід виконувати вузьким смичком і дотримуючись динаміки pp. Як на мене, наступна варіація схожа на просвітлення після зливи. Тема, наближена до основної, тут проводиться в скрипки з флейтою. А партія фортепіано в цей час доповнює її тріольними переливами, які нагадують мерехтіння води.

Приклад 3. Етель Сміт. Варіації «Bonny Sweet Robin», 147-150 такти.



Приклад 4. Етель Сміт. Варіації «Bonny Sweet Robin»,184-187 такти.



Поступово ми підходимо до Tempo I ma pochissimo meno mosso. Тут авторка знову повертається до початкової тональності мі-мінор. Каноном тема звучить спочатку в флейти, потім в фортепіано, а потім в скрипки, вже в мажорі. Закінчуються варіації спокійною розв’язкою в Мі-мажор в динаміці ppp.

Хоч ці варіації Етель Сміт писала майже повністю втративши слух, будучи в похилому віці, все ж вони сповнені юністю та надзвичайною свіжістю і, безсумнівно, вартують того, щоб звучати на наших сценах.

ВИСНОВКИ

Підводячи підсумки, зазначимо, що музичне життя Англії у другій половині XIX – першій половині XX ст. відзначається появою в мистецтві великої кількості нових віянь і нових імен. Творчість англійських композиторів цього періоду формувалася під впливом національної традиції, яка їм передувала. Адже тільки в зазначений період розпочалося систематичне дослідження англійського фольклору. Це спричинило новий виток розвитку англійської композиторської школи, відомої нам такими іменами, як Ральф Воан-Вільямс, Густав Голст, Вільям Волтон, Бенджамін Бріттен, Майкл Тіппет, та ін. Проте, навіть у наш час англійська музика ще не є такою популярною і досліджуваною, як музика небританських європейців, а творчість багатьох англійських композиторів ще не встигла стати частим предметом музикознавчих досліджень.

Саме до таких композиторів належить Етель Сміт, яка була сучасницею Х'юберта Паррі, Едуарда Елгара і Чарльза Стенфорда. Композиторка, письменниця, активна борчиня за права жінок, Етель Сміт крок за кроком виборювала можливість бути почутою, як для себе, так і для своєї музики.

У дванадцять років, почувши у виконанні своєї гувернантки фортепіанну сонату Бетховена, юна Етель Сміт вирішила займатись музикою і наступні сім років, до того як вона поступила в Лейпцизьку консерваторію, брала уроки у різних музикантів-аматорів. Провчившись в консерваторії всього шість місяців, вона покинула її і наступні п'ять років брала уроки в австрійського композитора Генріха Герцогенберга, що значною мірою допомогло сформувати її особистий і зрілий стиль. Окрім активної композиторської діяльності, багато зусиль Етель Сміт доводилось докладати, щоб її музика виконувалася. Наприклад між першим і другим виконанням її Меси Ре-Мажор пройшов тридцять один рік.

Спектр музичних жанрів в яких працювала Етель Сміт дуже широкий. Її доробок містить шість опер, один балет перероблений з опери, Месу Ре-

мажор, релігійні і світські хорові твори, оркестрові твори, камерну музику, фортепіанні і органні твори, пісні для голосу та фортепіано, для голосу та малого камерного ансамблю, а також для голосу з оркестром.

Протягом всієї своєї кар'єри Етель Сміт зверталася до жанру камерної музики. І хоча ці твори не отримали такої широкої популярності, як її опери чи її Меса Ре-мажор, сім із дванадцяти написаних нею камерних творів були опубліковані такими виданнями, як Breitkopf&Härtel та UniversalEdition, і, окрім цього, ці твори публічно виконувались. Більше, ніж інші жанри, в яких працювала Етель Сміт, камерні твори дають можливість дослідити її стиль в часовому відрізку майже п’ятдесяти років (від сонати до мінор для віолончелі та фортепіано, створеної в 1879 році, до Варіацій «Bonny Sweet Robin» (пісня Офелії) для флейти, гобоя (або скрипки) та фортепіано, виданих у 1926 р.). Етель Сміт почала свою композиторську діяльність з цього доволі інтимного жанру, написавши в ньому декілька творів, перш ніж перейти до більш масштабних оркестрових і вокальних праць. Пізніше Етель Сміт поверталась до цього жанру під час трьох складних моментів свого життя: на порозі успіху її опери в 1902 році; після смерті її друга Генрі Брюстера в 1912 році; і протягом останніх років її кар'єри, коли її глухота сильно ускладнювала композицію.

Музика Етель Сміт відрізняється зрозумілою і послідовно мелодикою, завдяки чому вона стає знайомою після мінімальної кількості прослуховувань. Мелодика тем Етель Сміт, а також музика, що на них побудована, демонструють романтичну естетику.

Під час Першої світової війни у Етель Сміт починає сильно прогресувати глухота, що значно виснажує композиторку. Для того, щоб зрозуміти, чи зможе ще вона писати, Етель Сміт вирішує написати твір для невеликого інструментального складу. Рукопис було завершено більше ніж через рік, проте через місяць композиторка знову до нього повернулась визнаючи певні проблеми з композицією. Експеримент виявився вдалим, але це була остання композиція Етель Сміт в жанрі камерної музики.

Проведене дослідження, свідчить про те, що Етель Сміт є достойною композиторкою з індивідуальним голосом. Чи є її музика голосом жінок, британців чи покоління композиторів-романтиків, може бути виявлено лише шляхом подальших досліджень. Сподіваємося, що це дослідження сприятиме вивченню та виконанню музики Етель Сміт та сприятиме більшому розумінню творів композиторки, а подальше ретельне порівняння музики Етель Сміт з музикою її сучасників може ще більше розкрити якісний рівень її мистецтва та запропонувати нові погляди на британську музику.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1.Воан Уильямс Р. Национальное в музыке. – В кн.: Музыка и время. Москва, 1970.

2.Воан Уильямс Р. Становление музыки. Москва, 1961.

3.Всеобщая история искусств, Т. 1 / ред. А. Чегодаев. Москва: Искусство, 1956. 480 с.

4.Всеобщая история искусств, Т. 2. кн. 1./ред. Б.В.Веймарн, Ю.Д.Колпинский. Москва: Искусство,1960. 520 с.

5.Ковнацкая Л.Г. Английская музыка XX века. Москва: Советский композитор, 1986. С. 5-74.

6.Ковнацкая, Л.Г. Бенджамин Бриттен. Москва:Советский композитор, 1974. 390с.

7.Ковнацкая Л.Г. Из истории английской фольклористики. Советская музыка. Москва, 1971, № 7. С. 137–140.

8.Конен В. Ральф Воан Уильямс. Москва: Гос. муз. изд., 1958. 45 с.

9.Коуен Г.Дж., Мастера строительного искусства, Москва: Стройиздат, 1982. 240с.

10.Краткая художественная энциклопедия, Искусство стран и народов мира. Т. / Москва, 1962.С. 285—333.

11.Altmann W. Heinrich von Herzogenberg: sein Leben und Schaffen. Die Musik. 1903. Vol. 2, no. 19. P. 28–47.

12.Burke J. English Art, 1714–1800. Oxford University Press, 1976. ISBN-10: 0198172095 ISBN-13: 978-0198172093.

13.Chamber music. The Musical Times. January, 1934. P. 174.

14.Chappell W. Old English popular music: Musical Score. New York: Jack Brussel, 1961. 174 p.

15.Cooper S. F. The Victorian Woman. Victoria & Albert Pubns, 2001. 96 p.

16.Dale K. Ethel Smyth's Prentice Work. Music and Letters. October,1949. XXX, no. 4. P. 329–398.DOI: 10.1093/ml/xxx.4.329

17.Day J. Vaughan Williams. Oxford: Oxford University Press, 1998.

18.Dickinson A. E. F. Vaughan Williams. London: Faber and Faber, 1963. 540 p. ISBN 0571053734 9780571053735

19.Ewen D. The World of Twentieth-Century music. Englewood Cliffs, N.J: Prentice-Hall, 1968. 989 p.

20.Fedor E. Transnational Smyth: Suffrage, Cosmopolitanism. Chapel Hill, 2018. 63 p.

21.Fuller-Maitland J. A. English music in the XIXth century. London: Grant Richards, 1902. 290 p.

22.Gates E. Dame Ethel Smyth: Pioneer of English Opera. Kapralova Society Journal. 2013. Vol. 11, no. 1. P. 1–8. ISSN 1715 4146

23.Gaunt W. The Great Century of British Painting: Hogarth to Turner. London: Phaidon, 1971. 240 p.ISBN-10 : 0714814520 .

24.Graves C. L. Hubert Parry. His Life and Works. London, 1926. 416 p.

25.Greene R. L. The Early English Carols. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 1977. 694 p. ISBN-10: 0198127154 / ISBN-13 : 978-0198127154

26.Harris A. Recomposing Her History: the Memoirs and Diaries of Ethel Smyth. Life Writing. 2011. Vol. 8, no. 4. P. 421–431. URL: https://doi.org/10.1080/14484528.2011.619716 (04.06.2021)

27.Holst I. Gustav Holst. 2nd ed. London: Faber and Faber, 1974. ISBN 978 – 0 – 571 – 28109 – 1

28.Holst I. The music of Gustav Holst. London: Oxford U.P, 1968. 169 p. ISBN 0193154161 9780193154162

29.Howes F. The English Musical Renaissance. London: Secker & Warburg, 1966. 381 p. ISBN 0436202506 9780436202506

30.Howes F. The Music of Ralph Vaughan Williams. London: Oxford University Press, 1954. 372 p.

31.Hyde D. Women in nineteenth century English music. Liskeard, Cornwall: Belvedere Press, 1984. 210 p.ISBN 9781138328822

32.Kertesz E. J. Issues in the critical reception of Ethel Smyth's Mass and first four operas in England and Germany: doctoral dissertation. The University of Melbourne. 2001. 338 p.

33.McNaught W. Dame Ethel Smyth. 250 p.

34.Sackville-West E. Ethel Smyth as I Knew Her. New Statesman and Nation. May 20, 1944.

35.Sharp C. Folk Song. Some conclusions. 4th ed. London: Wadsworth Pub. Co, 1965. 199 p.

36.Shaw B. Shaw's Music. The Star. 1981. P. 54.

37.Short M. Gustav Holst. A Centenary Documentation. London: White Lion Publishers, 1974. ISBN 10: 0728500000 / ISBN 13: 9780728500006

38.Smyth E. A Burning of Boats. The London Mercury. February, 1924. Vol. 9, no. 52. P. 381–393.

39.Smyth E. A Final Burning Of Boats. London: Longmans, Green and Co. Ltd, 1928. 263 p.

40.Smyth E. As Time Went On. London:Longmans, Green and Co, 1936. 372 p.

41.Smyth E. A Three-Legged Tour in Greece. London: William Heinemann, 1927. 148 p.

42.Smyth E. Diary 2. July-September, 1922. Special Collections, Harlan Hatcher Alumni Library, University of Michigan.

43.Smyth E. Diary 4. January 30, 1933. Special Collections, Harlan Hatcher Alumni Library, University of Michigan.

44.Smyth E. Female Pipings in Eden. 2nd ed. London: P. Davies, 1934. 294 p.

45.Smyth E. Impressions that remained: memoirs. V.1.Erith, United Kingdom, 2020. 332 p.

46.Smyth E. Impressions that remain: memoirs. V. 2. New York: Knopf, 1946. 509 p.

47.Smyth E. What Happened Next: biography. London: Longmans, 1940. 328 p.

48.Stanford C. V. Studies and Memories. London: Archibald Constable, 1908. 212 p.

49.Vaughan W. British Painting: The Golden Age from Hogarth to Turner. London: Thames & Hudson, 1999. 256 p. ISBN-10: 0500203199 ISBN-13: 978-0500203194.

50.Waterhouse E. Painting in Britain, 1530-1790. Yale University Press, 1994. Vol. 1. 394 p.

51.Weliver P. Women musicians in Victorian England. London: Routledge, 2016. 352 p. ISBN-10: 1138677574 / ISBN-13: 978-1138677579

52.Wood E. Performing Rights: A Sonography of Women's Suffrage. The Musical Quarterly. 1995. Vol. 79, no. 4. P. 606–643. URL: http://www.jstor.org/stable/742378 (03.07.2021)

53.Zigler A. E. SELECTED CHAMBER WORKS OF DAME ETHEL SMYTH: doctoral dissertation. Florida, 2009. 405 p.