

Міністерство культури та інформаційної політики
Міністерство освіти та науки
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет фортепіано, джазу та популярної музики
Кафедра спеціального фортепіано

Френіс Ірина Михайлівна

**ТВОРЧИСТЬ ФАННІ ГЕНЗЕЛЬ МЕНДЕЛЬСОН У МУЗИЧНОМУ
МИСТЕЦТВІ ХІХ СТОЛІТТЯ
(НА ПРИКЛАДІ ФОРТЕПІАННОГО ЦИКЛУ «РІК»)**

Спеціальність 025 - Музичне мистецтво
Профілізація – Фортепіано

Бакалаврська робота

Науковий керівник –

канд. мистецтвознавства, доцент
кафедри теорії музики Черевко
К. П.

Рецензент –

канд. мистецтвознавства, ст. викладач
кафедри камерного ансамблю та квартету
Асталош Г. Л.

Львів - 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. РОЛЬ ТА ЗНАЧЕННЯ ЖІНОК У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ XIX СТОЛІТТЯ	6
1.1 Перші жінки-музиканти у мистецтві XIX століття.....	6
1.2 Професійне становлення Фанні Мендельсон в умовах гендерної нерівності	10
РОЗДІЛ 2. КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ ФАННІ МЕНДЕЛЬСОН	18
2.1 Характеристика фортепіанної творчості Фанні Мендельсон	18
2.2 Історія створення фортепіанного циклу «Рік», загальна характеристика та риси композиторського стилю Фанні Мендельсон.....	21
2.3 Деякі виконавські труднощі фортепіанних п'єс з циклу.....	25
ВИСНОВКИ	29
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	34
ДОДАТОК А.....	37
ДОДАТОК Б.....	40

ВСТУП

Актуальність дослідження

Фанні Мендельсон все життя боролася з гендерною нерівністю у мистецькому світі, а саме у світі музики. Вона написала близько 500 творів, більшість з яких не були опубліковані. Крім того, декільком опусам тривалий час приписували авторство її брата Фелікса Мендельсона. Проте, з кожним роком багатогранність постаті Фанні Мендельсон все більше цікавить сучасних дослідників, бо тут нерозривно поєднанні духовна та зовнішня краса, композиторська, просвітницька та громадська діяльність, де переважає боротьба, хоч і прихована, за гендерну рівність у мистецтві.

Нові дослідження композиторської творчості Фанні Гензель дозволяють більш глибоко пізнати стильові особливості її творів. Цікавим є її фортепіанний цикл «Рік». Вона не просто перша жінка-композитор, яка написала твір у такому форматі. Фанні взагалі першою торкнулася такого виду, як цикл, що складається з 12 місяців, який утворює цілий «рікщоденник» їхньої подорожі з чоловіком по Італії.

Однак, Фанні Мендельсон пішла ще далі. Хоч її цикл не був одразу опублікований, дослідники на початку ХХ ст знайшли дві редакції і друга була ще більш удосконалена ілюстраціями її чоловіка та епіграфами різних поетів до кожної п'єси. Тобто, демонструє у фортепіанному жанрі синтез слова, малюнку та музики.

Зараз її твори, а саме цей цикл стає все більш популярним. Він вже входить до репертуару таких піаністів, як Емі Чанг, Метью Гібсон, Хозе Хав'єр, Марк Сандон, Ельз Бізманс та інші. І, не дарма, Фанні Мендельсон вважають однією з найвпливовіших жінок-композиторів ХІХ століття.

Мета дослідження - виявити вплив Фанні Гензель Мендельсон на культуру XIX століття, а саме на фортепіанне мистецтво.

Завдання дослідження:

- простежити шлях становлення Фанні Мендельсон як композиторки та піаністки;
- розглянути роль жінок у музичному мистецтві XIX століття;
- визначити основний внесок у фортепіанне мистецтво Фанні Мендельсон на прикладі її фортепіанного циклу «Рік».

Об'єктом дослідження є постать Фанні Гензель Мендельсон у музичному мистецтві XIX століття, а саме її композиторська та виконавська діяльність.

Предметом дослідження є фортепіанна творчість Фанні Гензель Мендельсон (на прикладі її фортепіанного циклу «Рік»).

Матеріалом дослідження стала композиторська діяльність, а саме фортепіанний цикл «Рік».

Теоретичною базою дослідження є роботи іноземних музикознавців, присвячені:

- ролі жінок у мистецтві XIX століття: Абрамс Л. [1], Первушина Е.[6]. та ін.
- біографії та творчості Фанні Гензель Мендельсон: Бок А [2], Массе А.Р. [18] та ін.
- розгляду фортепіанного циклу «Рік»: Усенко Н. [7] та ін.

Методологічну базу роботи складає поєднання кількох наукових методів: історичного - при розгляді творчого шляху композиторки, джерелознавчого - при опрацюванні ролі та значенні жінок у мистецтві XIX століття, компаративного - при розгляді стильових особливостей циклу «Рік»

у контексті фортепіанного мистецтва XIX століття, музикознавчого - при аналізі фортепіанного циклу «Рік».

Риси наукової новизни. У роботі вперше:

- розглянуто місце жінок у мистецтві кінця XVIII - початку XIX ст;
- детально розглянуто етапи становлення Фанні Гензель Мендельсон як виконавиці-піаністки та композиторки;
- розглянуто її роль у на мистецтві XIX століття, а саме внесок у світову фортепіанну спадщину (на прикладі фортепіанного циклу «Рік»).

Практичне значення роботи. Основні положення і практичні висновки дослідження можуть бути використані у навчальних курсах для студентів середніх та вищих спеціальних навчальних музичних закладів з «Світової музичної історії» та «Культурології».

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 42 сторінки, обсяг основного тексту - 27 сторінок, список використаних джерел - 23 позиції.

РОЗДІЛ 1 РОЛЬ ТА ЗНАЧЕННЯ ЖІНОК У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ XIX СТОЛІТТЯ

1.1 Перші жінки-музиканти у мистецтві XIX століття

Немає ніяких сумнівів, що жіноча історія не менш складна, ніж історія чоловіків. Але історики та дослідники стверджують, що жіноча частина людства проживала ці часи не в такому ритмі, як чоловіки.

Дослідниця Марсія Цітрон в своїй праці «Гендер та музичний канон» виділяє ряд причин, чому тільки невелика кількість жінок увійшла в історію західно-європейської музики. В першу чергу, репертуар почав формуватися в рамках культурних умов буржуазного класу XVIII - XIX століття. Культура була частиною влади, контрольована людьми, які віддавали перевагу роботам, написаним для концертних залів, на відміну від музики, написаної для більш приватного музикування. Формувалися певні стандарти, набори цінностей та ідеологій для музикантів, які базувалися на визначеному сегменті патріархального суспільства. Тобто, сегмент влади – чоловіки, які розглядали жінок як невинних представниць чистого, але нижчого стану, якому бракує інтелектуальних засобів, таких як розум. Цінності та ідеології, які складають основу репертуару для музичної освіти, не містили твори жінок-композиторок. Аргументували тим, що у жінок було дуже мало волевиявлення над формуванням ідеалів, включених до музичних традицій.

Тим не менш, аристократія XVIII століття дозволила жінкам здобувати освіту. Але ця освіта була доступна не для всіх. Спочатку це були представники заможних родин: принцеси, дворянки і т.д. А згодом, коли в Європі виникли перші музичні школи ближче до початку XIX ст., музиці могли навчатися студентки, які були народжені у сім'ях музикантів або ж походили із знатних родин, які були меценатами школи.

Проте, навіть за таких умов змогла утворитися ціла плеяда музиканток у різних куточках світу.

Марія Тереза Агнесі (1720–1795) - італійська композиторка. Також була досвідченою клавесиністкою і співачкою. Її ранні роботи більш прості, тоді як пізні - віртуозні, складні та мелодраматичні. Вона складала опери, писала арії, концерти та сонати для клавесину.

Інша представниця Італії - Анна Бон (1739–1767) - композиторка і виконавиця. Вона навчалася у Венеції, де згодом займала нову посаду – «віртуоз камерної музики» при дворі графа Фрідріха Бранденбурзького. Паралельно з виконавством, вона залишила досить багату композиторську спадщину: шість сонат для флейти, шість сонат для клавесину, шість дивертиментів. Писала опери.

Що стосується Австрії та Німеччини, то їх представляють такі постаті як Анна Амалія, Маріанна фон Мартінес, Клара Вік Шуман та Фанні Гензель Мендельсон.

Анна Амалія (1723–1787) більшу частину життя провела в Берліні, де присвятила себе музиці. Як композиторка, вона досягла скромної слави: найбільш відома своїми камерними творами, які включали тріо, марші, кантати, пісні та фуги. У 1758 році Анна Амалія вивчала музичну теорію та композицію у Й. Ф. Кірнбергера, учня Й. С. Баха, що надихнуло її на колекціонування музики - понад 600 томів творів Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Г. Ф. Телемана та К. Ф. Е. Баха.

Маріанна фон Мартінес (1744–1812) - австрійська композиторка, співачка та піаністка. Мала прекрасну музичну освіту, яка включала уроки гри на клавирі з Й. Гайдном, уроки співу з Н. Порпорою та композиції у Г. Хассе. У дитинстві вона грала в Імператорському дворі, де «привертала увагу своїм прекрасним голосом та грою на клавесині», що підкорило імператрицю Марію Терезію. Серед збережених творів: світські кантати та дві ораторії на італійські тексти, чотири меси, шість мотетів та три літургії для хору.

Клара Вік Шуман (1819-1896) - німецька піаністка, композиторка і педагог. Вважається однією з найвидатніших піаністок епохи Романтизму. Одна з перших почала давати сольні концерти. Активно пропагувала твори свого чоловіка Р. Шумана і молодого Й. Брамса. Крім того, займалася композиторською діяльністю: два фортепіанні концерти, фортепіанне тріо, безліч фортепіанних п'єс, романсів. Завдяки своїй вишуканій грі вона піднесла твори Бетховена на новий рівень, якого у той час не дуже сприймала широка публіка.

Англія подарувала нам декількох композиторок-виконавиць прекрасної статі.

Гаррієтт Абрамс (1758–1821) - перше сопрано в Королівському театрі в Лондоні. Була головною співачкою модних лондонських концертів та фестивалів, регулярно виступаючи з 1780 по 1790 рр. Гаррієтт опублікувала дві збірки італійських та англійських канцонет, більше десятка шотландських пісень і присвятила їх королеві Шарлотті, дві з яких "Молитва сироти» та "Шалена Джейн» стали популярними.

Джейн Мері Гест (1762–1846) - вихованка Й. К. Баха , що дозволило їй бути прекрасним викладачем фортепіано у принцеси Амелії та принцеси Шарлотти Уельської. З 1779 року вона перша почала давати в Лондоні платні концерти. Дж. М. Гест відома своїм виразним стилем гри. Спадок композиторки небагатий - шість клавірних сонат.

Хоча спів був включений у державні та приватні школи наприкінці XVIII століття, відносно небагато співачок проходили професійну підготовку, але всеодно були жінки, які досягали успіху в цій сфері.

Французька оперна співачка Генрієтта Аделаїда Вільяр де Боменсіль (1748–1813) - дебютувала як солістка в Паризькій опері в 1766 р. Вона була другою жінкою, яка виконала партію в Паризькій опері (першою була Елізабет Жак де Ла Герр в 1694 р).

Ще одна шведська оперна співачка Елізабет Олін (1740–1828) – відома тим, що у 1773 році вона стала першою жінкою, якій було присвоєно звання *Hovsangare* (придворна співачка), а в 1782 році призначена першою жінкою-членом Королівської шведської музичної академії.

Проте, існували певні заборони щодо професійних виконавиць. Побоювались, що виступ загрожує моралі або поведінці самої жінки. Такі погляди стримували багатьох від виступу на публічному концерті. Самі ж жінки цілком усвідомлювали різку невідповідність між їх високим рівнем підготовки та негативним ставленням суспільства до них, як до музикантів-виконавців або композиторок.

Тільки ближче до кінця XIX століття жінки почали звільнятися від вузько обмеженої диктатури та дискримінації щодо відповідної музичної освіти та можливості показати свій таланти. Про що свідчать, наприклад, масштабні оркестрові роботи Фанні Мендельсон та Клари Шуман.

Дискримінація жінок в музичній освіті часто починалася ще в ранньому віці і пізніше проявлялася в страхом, коли вже стояло питання вибору професії. За словами Келлі Гатен: «Хоча дослідники припускають, що вибір інструменту повинен ґрунтуватися на тембрі і особистих уподобаннях, проте, гендерні стереотипи та упередження відіграють помітнішу роль. Ці стереотипи і упередження посилюються з віком, що призводить до непропорційно малому відсотку жінок-викладачів музики в старших класах. Відсутність викладачів-жінок означає відсутність жіночих зразків для наслідування. Цей цикл призводить до зменшення числа жінок на більш престижних рівнях музичної освіти.» [23]

Музикознавець Меган Лам зазначила зв'язок між маргіналізацією жінок в музичній освіті та західним суспільством в цілому, написавши: «Навіть незважаючи на те, що діяльність жінок в XIX столітті як і раніше обмежувалася домашніми справами, жінки робили свій внесок в музику. Незважаючи на обмеження, жінок брали в якості вихователів дитячих садків, тому що це

вважалося «приватною справою». Жінки також викладали музику приватно в жіночих школах, недільних школах і навчали музикантів шкільним музичним програмам.» [6]

До прикладу, Джулія Крейн (1855-1923) була американським педагогом, що заснувала школу музики Crane School of Music в Потсдамі, штат Нью-Йорк, яка була першою школою спеціально для підготовки вчителів музики з державних шкіл. Вона - одна з найважливіших фігур в історії американської музичної освіти. Френсіс Кларк (1860-1958) була музичним керівником в системі державної школи Мілуокі. У 1907 році вона заснувала Національну організацію американських викладачів музики.

Щоб розкрити історії жінок-музиканток, вчені навчилися дивитися за межі публічних записів та шукати приватні чи побутові артефакти, такі як заповіти, листи та щоденники. Збережені сімейні колекції рукописів, щоденників та листів дозволяють сучасним науковцям дізнатися значно більше про життя та творчість кількох композиторів, які раніше не були опубліковані в текстах історії музики.

Раніше в музичній освіті і мови не було про жінок-композиторів. Казали, що їх просто не існує. Включення жінок відбулося тільки на початку 1970-х. Це були перші зусилля представити внесок жінок у історію музики, які дали основу для подальшого розвитку дослідження про жіночкомпозиторів.

1.2 Професійне становлення Фанні Мендельсон в умовах гендерної нерівності

Протягом XIX століття в Європі було лише дві жінки, які майже змогли подолати бар'єр гендерної нерівності у світі музики – Фанні Мендельсон і Клара Шуман. Шлях Фанні до музичного успіху схожий на шлях Клари, однак, то дві різні жінки, відповідно дві різні долі.

Фанні Ціппора (Цецілія - після хрещення) Мендельсон-Бартольдї народилася 14 листопада 1805 року в Гамбурзі, у заможній єврейській сім'ї та була спадкоємницею видатних музичних традицій. Батько - Авраам Мендельсон, був знатним банкіром і сином відомого філософа Мойсея Мендельсона, який боровся за рівні права євреїв, однак навіть не розглядав можливості поширення цих прав на жінок, що в подальшому і тормозило розвиток музичної кар'єри Фанні. Її мати – Леа Мендельсон (до одруження Саломон), піаністка, яку навчав сам Й.Ф. Кірнбергер, котрий у свою чергу був учнем Й.С. Баха. Звідси і передалися «бахівські» традиції та любов до його музики. Мама була першою вчителькою Фанні. І, як тільки та народилася, Леа одразу сказала, що у її доньки є «Vachen Fugenfinger» або пальці, придатні для гри фуг Баха. І Фанні підтвердила слова мами тим, що у тринадцять років зробила невеликий подарунок для батька на День народження – вивчила всі двадцять чотири прелюдії та фуги з ДТК Баха напам'ять.

Батьки виховували та заохочували ранні таланти Фанні. Хоча Мендельсони зберігали багато своїх єврейських поглядів, а також твердо вірили, що «місце жінки в домі» (здебільшого в це вірила чоловіча половина), проте знання та інтелект не мали статі в їх сім'ї. Для них освіта та любов були нероздільними - досягнення успіху в одному означало підтвердження іншого. Тому Леа та Авраам надавали своїм дітям якомога більше можливостей для отримання знань.

Вони мали намір розвинути весь потенціал кожної дитини, а їх загалом було четверо: Фанні – найстарша, Фелікс народився через 4 роки після Фанні (1809), Ребекка (1811) та наймолодший брат Пол (1813). Батьки хотіли забезпечити дітей найкращою освітою та вчителями, тому переїхали у Берлін.

Дітей навчали вдома і хлопчики виховувались інакше, ніж дівчата, бо малося на увазі, що особистий розвиток Фанні та Ребекки зупиниться у підлітковому віці, і згодом вони залишатимуться вдома на господарстві. Та,

спочатку все ж було навчання: латинська, грецька, історія, математика, географія, естетика та політична філософія. Загальні предмети викладав філолог Л. Гейзе. Фанні відвідувала лекції з фізичної географії та експериментальної фізики у Берлінському університеті.

Щодо музичної освіти, то і тут було «все найкраще – дітям». І дійсно, для музичного розвитку Фанні та Фелікса (найбільше із 4-ох дітей саме ці двоє проявляли здібності до музики) були найняті найкращі вчителі. В 1816 р., поки сім'я жила в Парижі, дітей вчила гри на фортепіано Марі Біго, якою захоплювався сам Бетховен. Пізніше, у 1818 р., коли сім'я була вже у Берліні, Фелікс та Фанні брали уроки теорії, гри на фортепіано та композиції у Людвіга Бергера та Карла Фрідріха Цельтера, директора Берлінської співочої академії. Згодом вони взяли декілька уроків у віртуоза Ігнаца Мошелеса, який у 1822 році приїхав у Берлін за запрошенням їхнього батька. Після тих уроків він писав: «Я не знаю жодної такої родини, як вони... Цей Фелікс вже зрілий художник, а йому лише тринадцять! Його старша сестра Фанні, яка також безмежно талановита, грає всі фуґи Баха напам'ять!» [10].

Це була чудова школа для дітей під опікою Біго, Бергера, Цельтера та Мошелеса. Однак, така ідилія тривала до тих пір, поки Фанні не виповнилося 16 років. «Досить музикувати, пора думати про те, як стати дружиною і матір'ю» - сказав батько, і заборонив доньці професійно займатися музикою. Це був великий удар для Фанні. Вона виросла, вивчаючи музику разом зі своїм братом і розраховувала, що вони будуть і далі розвиватися на одному рівні. Музикознавець Марсія Цітрон вказує на деякі суттєві відмінності в їх освіті: «хоча Фанні та Фелікс були однаково талановитими, все-таки були три події, які в достатній мірі демонструють, як сім'я заохочувала тільки Фелікса до професійної музики: його виступ перед Гете у Веймарі в 1821 році, перед Керубіні в Парижі в 1825 році та виступ перед англійським музичним товариством у 1829 році. Це допомогло йому закласти основу надзвичайно успішної композиторської кар'єри». [10]

Хоча сам Фелікс дуже любив сестру і всіляко намагався її підтримувати, поки вони були юними. Листування між братом та сестрою показує, що вони мали взаємну повагу один до одного і навіть певну залежність. Коли вони були підлітками, Фелікс сильно покладався на думки

Фанні. У листі від 1822 р. вона писала: «Я єдиний його музичний радник, і він ніколи не записує на папері свої думки, перш ніж я не одобрю їх». Фанні насолоджувалася тим, що мала вплив на свого молодшого брата, а той у свою чергу підтримував сестру і хвалив її досягнення у виконавській та згодом у композиторській діяльності. Він писав батькові, що Фанні пише чудові твори, які приносять йому велике задоволення і, що вкрай рідко він радіє так новій музиці.

Найперші твори Фанні були опубліковані під іменем Фелікса як опус 8 у 1827 р. і ось, що про них писав музичний критик Джон Томсон: «Три найкращих (2, 3 і 12) - це його сестри, молоді пані з великим талантом Її пісні відрізняються ніжністю, теплотою та оригінальністю. Це душа музики!». [15]. Фанні була в захваті від його коментаря.

Фелікс тільки з часом зізнався в тому, що не вся опублікована музика була написана ним. Є ймовірність, що то був єдиний спосіб, щоб твори Фанні побачили світ і це заохотило її на подальші композиторські роботи, оскільки батько заборонив публікуватися їй під своїм ім'ям через звички суспільства того часу.

Тому Фанні залишалося тільки радіти, що має трохи приватного простору для музикування вдома, а саме на недільних музичних концертах, що почала організовувати сім'я Мендельсонів з 1821 р. Так звана «недільна музика» (Sonntagsmusiken) суттєво повпливала на світогляд дітей, в тому числі і Фанні. Музичний критик Людвіг Рельштаб писав: «У неділю вранці відбувались музичні зібрання найрідкіснішого типу, де класичні твори давніх часів та найкращі сучасні звучали на одному диханні, і задоволення глядачів посилювалось присутністю найвидатніших митців, які коли-небудь мешкали в

нашому місті чи відвідували його... Це той вклад для культури нашого міста, за який ми глибоко вдячні!». [18]

Ці зустрічі проходили в самому будинку Мендельсонів, який служив ядром для зростаючого інтелектуального та мистецького населення Берліна. Тут регулярно виступали такі відомі поети, як Й. Гете, Г. Гейне та Й. фон Ейхендорф, письменники Ж. Поль, Я. Грімм, Е.Т. Гофман. Серед інших гостей - вчений О. фон Гумбольдт, філософ Г. Ф. Гегель. Вже тоді всі визначні музиканти, які проїжджали через Берлін, хотіли прийняти участь у цій «недільній музиці». Це були: співак Е. Деврієнт, піаніст Ф. Ліст, скрипаль Е. Ріц та композитори Ф. Гіллер, К. М. фон Вебер, Г. Спонтіні.

Діти Мендельсона також були раді виступати для своїх гостей: Фанні грала на фортепіано, Ребекка співала, Пол грав на віолончелі, а Фелікс імпровізував та диригував. Як писав потім Себастьян Гензель, єдиний син Фанні: «діти звикли грати перед аудиторією і це дало їм шалений розвиток, бо вони мали можливість бути оціненими такими відомими людьми». [18]

Через три роки сім'я переїхала в більш просторий будинок, бо попередній уже не поміщав стільки охочих до музикування людей.

Gartenhaus став головним у музичному житті Фанні та Фелікса.

У 1829 році Фанні Мендельсон стала Фанні Гензель, одружившись з художником Вігельмом Гензелем. У цьому ж році Фелікс їде у своє перше грандіозне турне, тому не був присутній на весіллі улюбленої сестри. І з цього моменту шляхи Фанні та Фелікса розійшлися. Першою рушійною силою в цьому стало прохання сестри, щоб Фелікс написав їй музику на весілля, під яку б вона виходила. Але брат знаходив багато причин, щоб не писати. Тому Фанні змушена була сама написати цю весільну музику, мотиви якої згодом увійшли до всесвітньо відомого зараз «Весільного маршу» Фелікса Мендельсона. Цей факт дослідники знайшли в її щоденнику, який вона почала вести з того моменту, як одружилася.

Після від'їзду Фелікса, Фанні стала «музичним центром» Берліну. Вона навіть вирішила відновити недільні музичні концерти. Її максимально підтримували в цьому рідні. Фелікс писав: «Моя дорога Фанні, як я задоволений вашим планом нової недільної музики. Це геніальна ідея і я благаю вас не зупинятися на досягнутому, а продовжувати в тому ж дусі». [18]

Neue Sonntagsmusiken (нова недільна музика) дала порцію натхнення для Фанні. 7 жовтня 1831 р. вона написала у своєму щоденнику: «Мої недільні концерти справді процвітають і приносять мені велику радість». Те, що розпочали її батьки зі «зустрічі кількох близьких друзів у неділю вранці», виросло до великих музичних концертів, що постійно відвідували такі видатні гості, як Н. Паганіні, Дж. Іоахим, Ш. Гуно, К. Вік і Р. Шуман та інші. Виконувалася максимально різна музика - від кантат Баха до хорових творів Фелікса. Крім організаційних моментів, Фанні Гензель ще займалася і виконавською діяльністю на цих недільних зустрічах. Ш. Гуно описав її у своїх «Спогадах» як першокласного музиканта: «дуже кмітлива піаністка... вона сиділа за інструментом з надзвичайним спокоєм, коли грала. Їй це подобалося». [18]

Підбадьорення, яке вона отримала від своїх музичних неділь, разом із мистецьким натхненням, викликаним поїздкою з чоловіком до Італії в 1839 р., дало їй поштовх почати серйозно замислюватися над професійною композиторською діяльністю. Власні твори Гензель часто дебютували в Gartenhaus, але підсвідомо вона однаково надавала перевагу творам брата. Виходило так, що з віком їхні позиції змінилися і тепер Фанні залежала від думки Фелікса. Він писав у своїх листах, як пишається тим, що є братом такої талановитої композиторки. Водночас Фелікс часто ігнорував її прохання про допомогу. Ще перебуваючи в Берліні він почав писати одразу масштабні твори: кантати, опери, струнні квартети та фортепіанні сонати, в той час, як Фанні ж віддала перевагу мініатюрам - пісні та фортепіанні п'єси. І коли вона написала кілька великих хорових та інструментальних творів, то потребувала

консультації та музичної критики від брата. Однак він був незадоволений помилками, які вона допускала під час оркестровки, і, схоже, не хотів навіть їх виправляти. Він наполягав на тому, щоб вона продовжувала писати мініатюри - художні пісні. Фелікс свідомо вирішив не складати більше цих пісень, так як Фанні встигла затьмарити його в цьому жанрі, і тут відчувалася шалена конкуренція, а може і заздрість.

Після народження сина Фанні впала в депресію через страх перед тим, що вона не мала часу писати музику. Масла у вогонь підливав ще й Фелікс зі своїм нереальним перебільшенням обов'язків материнства. Йому здавалося справедливим, що Фанні тепер слід припинити композицію. В тому, що Фанні зовсім не перестала писати є заслуга її чоловіка, тому що він не розділяв думки Фелікса. Вільгельм, зовсім не маючи відношення до музики, намагався дати Фанні необхідне заохочення як композитору. Шейла Хейман, їхня пра-праправнучка пише: «щоранку, перш ніж [Вільгельм] йшов малювати, він клав на музичний стенд [Фанні] шматок чистого паперу і говорив їй, що хотів би побачити його заповненим нотами, коли повернеться». [15]

До підтримки чоловіка долучилася і мама Фанні. Леа знала, що донька мала шалене бажання публікувати свої твори. І це стало більш можливим тільки після смерті батька у 1835 р. Але вона однаково потребувала схвалення Фелікса, який тепер став головою сім'ї. Мама дуже переживала, що син буде проти публіцистичної діяльності сестри, бо він все-таки перейняв бачення, що «місце жінки вдома» від діда та батька: «Ви переконуєте її публікуватись, а я не можу, тому що це суперечить моїм думкам і переконанням... це занадто багато для жінки, права якої - дбати про будинок і не думати ні про публіку, ні про музику, поки основна її робота не буде виконана» - писав Фелікс до мами в одному з листів. [18]

Та Фанні все ж таки продовжувала писати. Вона отримала вигідну пропозицію від двох відомих видавництв Schlesinger та Bote & Bock. Вони запропонували їй вибрати кілька своїх композицій для публікації. Слова

підтримки її друзів, мами та чоловіка, які були для неї важливі, остаточно витіснили думки Фелікса. Тож у віці 40 років Гензель нарешті побачила свій перший опублікований опус – 16 пісень. Тільки після того, як Фелікс отримав на руки ті ноти, він змінив свою думку і в 1846 р. писав: «Даю вам своє професіональне благословення на ваше рішення вступити до нашої гільдії. Нехай ви отримаєте задоволення, даючи насолоду та радість іншим». Фанні нарешті приєдналася до цієї «гільдії» опублікованих композиторів. [18] Однак, сталося так, що іншим творам не судилося вийти в друк за життя Гензель. 14 травня 1847 року вона сіла за фортепіано, репетируючи зі своїм хором на *Sonntagsmusiken*. Вони готувались до прем'єри нового твору Фелікса «*Die erste Walpurgisnacht*». Раптом вона перестала відчувати руки і контролювати свою гру. На цей концерт вона знайшла собі заміну. Та, незабаром після цього вона втратила свідомість і померла у своєму сімейному будинку, в Гартенхаусі, де й провела більшу частину свого життя.

Смерть Фанні глибоко пережила не тільки її сім'я, а й весь Берлін. Але найбільш жахливою ця втрата була для Фелікса, який хоч і конкурував із сестрою більшість свого життя, але також її сильно любив. Писав, що з її смертю він втратив своє «я». Стан його здоров'я різко погіршився і, ледве встигнувши завершити свій струнний квартет «Ревієм для Фанні», Фелікс теж помер. Його поховали разом із сестрою.

Чоловік Фанні Вільгельм залишався вірним коханій дружині та після її смерті наполягав на публікації композицій. Його світ також похитнувся після втрати дружини. Він більше не малював. Вільгельм був головним прихильником творчості Фанні та постійним джерелом її комфорту. За день до смерті вона сказала чоловіку: «Я щасливіша, ніж цього заслуговую і все це завдяки тобі».

Продовжити сімейну традицію було доручено Себастьяну Людвігу Феліксу Гензелю, єдиному сину, який був названий в честь трьох улюблених чоловіків Фанні – Баха, Бетховена та брата. У 1879 р. він опублікував «*Die*

Familie Mendelssohn», детально описуючи історію своєї сім'ї від його прадіда, єврейського вченого Мойсея Мендельсона, аж до смерті Фанні та Фелікса.

У своїх останніх спогадах про маму Себастьян описав характер та риси Фанні Гензель Мендельсон: «Її рухи були швидкими і рішучими, а обличчя сповнене життя, відображаючи кожну зміну настрою. Вона ніколи не могла замаскувати своїх почуттів, і дуже швидко всі дізнавалися, що вона про них думає... Розкіш? Їй було байдуже на це. Вона не дбала про гарне харчування, гарне житло чи сукню. Натомість, вона вимагала спілкування з інтелектуальними людьми. Любов до свободи була глибоко вкорінена в її характері. Вона трималася осторонь людей, які вихвалялися своїм статусом чи багатством. Вона була найвірнішою для всіх, кого вважала гідним її близькості та здатною на будь-які жертви заради них». [18]

РОЗДІЛ 2 КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧИСТЬ ФАННІ МЕНДЕЛЬСОН

2.1 Характеристика фортепіанної творчості Фанні Мендельсон

Ім'я Фелікс Мендельсон сьогодні відразу впізнається професійними музикантами та просто любителями музики. Більшість грали або чули його пісні без слів, соль-мінорний фортепіанний концерт або увертюру «Сон у літню ніч». Але мало хто знає про майже 500 композицій його сестри Фанні Мендельсон Гензель. Вони залишаються практично невідомими. Лише недавно її композиторські таланти почали визнавати науковці, віднайшовши цінну колекцію - приблизно 130 фортепіанних творів. Її одразу почали називати найважливішою жінкою-композитором ХІХ століття, і деякі історики музики припускають, що вона, а не її брат Фелікс, придумала відомий жанр «Пісні без слів».

І не дивно, адже із самого дитинства їй приписували кращі музичні здібності, ніж Феліксу. До прикладу, Ф. Хіллер згадував ранню зустріч з цією парочкою у Франкфурті в 1822 році. Він був набагато більше вражений віртуозним виконанням Фанні "Блискучого" Рондо Гуммеля, ніж виступом Фелікса зі своїм струнним квартетом. І Цельтер більше вбачав у Фанні віртуозного піаніста. Але, як ми вже знаємо, професійна кар'єра піаністки чи композитора Фанні не світила. Навіть, якщо і була якась надія, то батько поставив крапку в цьому питанні, коли у відповідь на її бажання займатися музикою написав листа: «Те, що ти написала про заняття музикою - в порівнянні з Феліксом, - правильно виражено. Але ... Для нього музика стане професією, в той час як для тебе - тільки прикрасою твоєї статі». [9]. Отримавши від батька більш ніж вичерпну відповідь, що підкреслює, що музика - не жіноча справа, Фанні Мендельсон на довгі роки так і залишилася в тіні свого брата.

Єдиною розрадою для неї були «Недільна музика» та чоловік Вільгельм Гензель, який повністю підтримував її прагнення до написання музики і робив все можливе, щоб вона не закинула цієї справи.

Фанні Мендельсон залишила спадок, що складається зі 130 фортепіанних п'єс, які часто нагадують пісні, що мають назву «Lied für Klavier» (Пісня для фортепіано), аналогічне «Lieder ohne Worte» (Пісні без слів) Фелікса. Вони писали ці пісні приблизно в один час: перший опус Фелікса «Пісень без слів» з'явився в 1829-1830 роках, а пісні Фанні були написані в період 1830-1833 років. Тому поширюється хибна думка, що Фанні написала значну частину музики брата. Проте, виходить так, що вони тільки разом придумали і вже розвивали цей жанр, бо все-таки Фелікс Мендельсон раніше написав опус своїх «Пісень без слів».

Однією з фортепіанних робіт, яку Фанні ніколи не видавала, і, яка залишається загадкою, є Великодня соната A-dur, написана у 1828 році. Авторство було приписане Феліксу, але в 1970 році почали вивчати всі рукописи та щоденники Фанні Мендельсон і остаточно встановили в 2010 році, що ця робота належала їй. І не дивно, що більшість творів приписувала її брату, бо все-таки те, що всі визнавали музикою Фелікса Мендельсона майже двісті років, не існувало би без впливу Фанні. Іншими словами, її можна почути у більшій частині музики брата.

Схожа стилістика написання проявляється і в інших творах: фортепіанний квартет, фортепіанне тріо. І взагалі, Фанні Мендельсон була першою жінкою, яка написала струнний квартет, та їй заважав той факт, що, на відміну від брата, вона ніколи не вивчала і не грала на струнних інструментах, досвід, який допоміг би їй у написанні камерних або оркестрових творів. Завершивши свій струнний квартет, вона написала Феліксу в 1835 році: «Мені не вистачає здатності правильно підтримувати масштабні ідеї і надавати їм певного розвитку і необхідну послідовність [18].

Тому більшість її спадщини складається з такого жанру, як пісні Lied /Lieder (майже 250). Це щось схоже на ті ж «Пісні без слів» Фелікса, але тут уже зі словами. Одним словом – це художні пісні, які їй давалися найкраще, бо «тут достатньо привабливої ідеї без особливих сил для її розвитку», хоча у своїй статті «Естетика пісень Фанні Гензель» Стівен Роджерс навпаки підкреслює «гостру чутливість до поетичного відтінку та схильність до сильної інтерпретаційної лінії». [17].

Отже, для Фанні lieder став провідним жанром. Був і різновид цього жанру – Gartenlieder, тобто пісні, які вона писала для своїх Недільних концертів.

Вона використовувала тексти багатьох видатних поетів своєї доби: Гейне, Ейхендорф, але найбільше любила Гете за природну музичність його слів та за стирання межі «між чистою поезією та поезією для музики». І та любов була взаємною, бо після того, як він почув декілька її пісень, то написав вірші спеціально на її музику.

Фанні прожила недостатньо довго, щоб побачити всі свої твори у друці. А її спадщина включає понад 500 композицій найрізноманітніших жанрів. Провідною була все-таки мініатюра, але масштабні твори також є: чотири кантати, увертюра A-dur, ораторія.

Щодо останнього, то це ораторія на слова з Біблії, більш відома як «Cholera Cantata». Вона була написана на честь жертв епідемії холери в Берліні 1831 року. Тобто на той час Європа теж була охоплена пандемією, як і ми зараз, тому цей твір є актуальним для сьогодення.

Але, тим не менш, протягом століття про Фанні пам'ятали хіба, як про сестру знаменитого Фелікса Мендельсона. Її композиційна робота була відкрита тільки в 1980-х роках, головним чином завдяки роботі «Міжнародної робочої групи з питань жінок та музики», засновником та першим головою якого була Е.М. Бланкенбург. Саме під її керівництвом уперше була виконана ця ораторія.

Виходить, що її музика перемогла час, завдяки якій ми чуємо, що Фанні Гензель Мендельсон мала «мужність писати»

2.2 Історія створення циклу фортепіанних п'єс «Рік», загальна характеристика та риси композиторського стилю Фанні Мендельсон

Вільгельм Гензель завжди підтримував свою дружину у всіх її творчих починаннях. Однією з таких «підтримок» була їхня спільна подорож до Італії у 1839-40 рр. Тут Фанні нарешті отримала визнання за свою роботу поза сімейним колом і познайомилася з різними музикантами, які високо оцінили її творчість. Сім'я Гензель провела рік, подорожуючи по Італії, і ця поїздка надихнула Фанні на створення твору, що став «музичним щоденником», який відображає її думки, емоції та спостереження. І, повернувшись до Берліна, вона написала свою найбільшу фортепіанну композицію - цикл «DAS JAHR» («Рік») (1841), де кожна п'єса представляє окремий місяць її подорожі, що разом утворює єдиний цикл. Вона була єдиною композиторкою, яка використовувала ідею музичного зображення кожного з дванадцяти місяців року. Хіба майже через 30 років, у 1875 р., Чайковський напише на замовлення редактора петербурзького музичного журналу 12 коротких п'єс для фортепіано, де так само будуть зображені 12 місяців року і назве цей цикл «Пори року».

Цикл «Рік» складається з 13 п'єс – 12 місяців та постлюдії. Деякі номери також мають позначення жанру чи програмну назву. Цей цикл не є імпресіоністичними замальовками природи. У ньому зовнішні враження тісно переплетені з внутрішніми переживаннями. Кожну п'єсу супроводжують афоризми Гете, Ейхендорфа, Гейне, а також ілюстрації, створені чоловіком Фанні, художником Вільгельмом Гензель.

Перше, на що одразу звертаєш увагу, - це розмір циклу. Триває понад п'ятдесят хвилин. Не те, щоб це було дуже важливою і показовою характеристикою, але, до прикладу, Бетховен написав лише один фортепіанний твір довший, ніж «Рік» - «Варіації Діабеллі», які тривають годину, Клара Шуман, яка творила із Фанні в одну епоху, ніколи не складала твору який тривав би довше, ніж 25 хв. То це вже говорить про певну композиційну підготовленість Фанні, бо не так легко, написати цілий цикл, який грався і слухався на одному диханні від початку до самого кінця.

Форма циклу добре продумана. Розпочинається він із п'єси («Січень»), що має також назву «Traum», що перекладається як «мрія» або «сон». Одразу з атаки наступає «Лютий», який передає атмосферу Римського карнавалу в жанрі бравурного скерцо. Радісний, бурхливий рух переливається від сторінки до сторінки, викликаючи блиск святкової пори. «Березень» починається в нічній атмосфері *fis-moll* з красивою квітучою мелодією під похмурий супровід. Дуже чіткий контраст до початкового ноктюрну складає використаний в середній частині лютеранський великодній хорал «Christ ist erstanden». «Квітень» так само починається із солодкої мелодії, яка потім переростає у порив, який передає той неспокій думок, що охопив у той час Фанні, бо вона саме у квітні планувався від'їзд з Італії, але їй так не хотілося цього. Проте вона знову повертається до краси початкової мелодії, що передає стан роздумів та прощання з країною, де здійснилися її мрії. «Травень» - це час, щоб поринути в чудову сільську атмосферу Італії в ідеальну погоду. У «Червні» Фанні відвідала Венецію і надихнулася меланхолією пісень гондольєра. Протягом «Липня» щоденник Гензель передає тривогу, натякаючи на те, що на неї чекає вдома в Берліні сіре та буденне життя жінки в 1840-х роках. Але у «Серпні» повертається радісний настрій, Фанні щаслива. Велич та той настрій передається за допомогою маршу, який чергується з вихором шалених пасажів. «Вересень» - мелодія *es moll*, яка постійно звучить над віртуозними арпеджіо середнього регістру, що передбачає рух і потік води,

передає настрої осені, опадання листя. «Жовтень» нагадує 18-у сонату Бетховена. Схоже на осінній сезон полювання. Рух сповнений переможної енергії. «Листопад» ніби готує нас до наступу зими. Передається той «холодний» настрої. «Грудень» передає стан очікування Різдва святковою фантазією. Закінчується сюїта постлюдією, в якій звучить цитата з лютеранського хоралу «Das alte Jahr vergangen ist», де Фанні дякує Богу за благословення минулого року.

Збірка не була видана за життя композиторки. Зараз доступними є два видання, які суттєво різняться між собою. Перше видання – це манускрипт Фанні із ілюстраціями, який скоріше за все був подарунком чоловікові на Різдво – на той час дарування музичних творів було звичною справою. Друге видання, друковане, було створене у 1989 році Ліаною Сербеску – румунською піаністкою та музикологинєю, яка відома своїми дослідженнями, виданнями та виконаннями творів жінок-композиторок. Вона здійснила перший запис творів Фанні Гензель – фортепіанних сонат та циклу «Рік». Її видання носить педагогічний характер. До тексту додані:

- уточнення деяких назв частин, що відсутні у рукописі;
- велика кількість динамічних позначень;
- ліги та штрихи;
- педаль;
- аплікатура;
- рекомендації щодо розподілу між руками;
- метрономічні вказівки та співвідношення темпів між частинами; - вписані слова хоралів.

Багато редакторських позначень виділені дужками або дрібнішим шрифтом, проте ліги вписані просто у текст. Велика кількість доповнень у тексті виглядає цілком логічною, адже позначення самої композиторки є досить лаконічними. Вони обмежуються темповими позначеннями, педаллю

(лівою і правою), одним видом акцентів. Зі штрихів зрідка зустрічаються лиш ліги та *sempre stacc.* Також цікавим є те, що деякі п'єси існують у цілком різних варіантах: №6 «Червень» - один варіант у рукописі, інший у друкованому виданні, №8 «Серпень» - подані обидва варіанти.

Біограф Фанні Гензель Ларрі Тодд відмічає, наскільки цикл «Рік» змінив уявлення про саму Фанні Мендельсон, як композитора. Тут показані всі якості, що характеризують її музику та стиль написання з найкращої сторони. Це і піаністична віртуозність а-ля Ліст або Гальберг, яка проявляється у поєднанні з різними художніми прийомами, такими як: перехрещення рук, блискучі пасажі, прихована мелодія, що створюється враження третьої руки, і поетизація композиції, що потім яскраво проявилася в її піснях або у піснях без слів. Фанні використовує цитати з церковних хоралів: «Christ ist erstanden» (Христос воскрес) у Березні, «Vom Himmel hoch» (З небес на висоті) у Грудні, «Das alte Jahr vergangen ist» (Старий рік минув) у постлюдії, починає і закінчує цикл завуальованою цитатою «Es ist vollbracht» із «Страстей св. Іоанна» Баха, яка водночас також схожа на уривок із повільної частини фортепіанної сонати Бетховена № 31 ля-бемоль мажор, оп. 110. Таким чином, використовуючи ці всі цитати і десь стилістику Баха і Бетховена, вона віддає дань своїм улюбленим композиторам, якими надихалася з самого дитинства і, які повпливали на формування її стилю.

Р.Тодд описав як «заворожуюче красиве дійство, яке демонструє стилістичну суміш різних елементів - суворого контрапункту Баха, яскравих проблисків класичних форм і тональної організації від Бетховена та інтенсивного душевного ліризму від Фелікса Мендельсона». Він називає його «основним, хоча, на жаль, все ще маловідомим, фортепіанним циклом ХІХ століття, який десь затьмарює фортепіанну музику її знаменитого брата і часом нагадує великі цикли Роберта Шумана».

2.3 Деякі виконавські труднощі фортепіанних п'єс з циклу.

Кожна частина циклу містить різні піаністичні труднощі, сукупність яких складає основу фортепіанного стилю Фанні Мендельсон. Усі фортепіанні п'єси мають епіграфи, які створюють відповідний настрій п'єс та відтворюють їх образний світ. Окрім того, у виданні фортепіанного циклу на початку кожної п'єси є ілюстрація, на якій зображений певний сюжет.

Хотіла б на прикладі декількох різнохарактерних п'єс проаналізувати деякі виконавські труднощі та особливості написання Фанні Мендельсон.

№1 «Січень», «Ein Traum» («Сон/Мрія»). Adagio, quasi una Fantasia. Супроводжується епіграфом: «Чи відчуваєш ти, о душа, знову, Соковиті, солодкі весняні пісні? Чи бачиш навколо бліді дерева, Ах, це був лише сон!» та малюнком, на якому зображена жінка з лірою в руках, що спить. Вже саме темпове позначення підкреслює риси фантазійності та мрійливості і вказує на те, як піаніст повинен виконувати цей твір.

Ця частина циклу вирізняється різноманітними піаністичними складнощами і є цінним матеріалом для вивчення. Вже перші такти (1-20) ставлять перед виконавцем різні завдання:

- вибір темпу. З одного боку, він не повинен бути надто повільним, щоб можна було зібрати довгі ноти у одну цільну фразу; з іншого – не надто швидкий, щоб створити атмосферу нереальності, сну.

- дуже плавне legato у октавах та акордах. У перших тактах можна спростити завдання, загравши їх двома руками. Проте надалі потрібно підбирати максимально зручну аплікатуру, зв'язуючи 5, 4 та 3 пальці, а також використовуючи романтичну техніку ковзання з чорних клавіш на білі.

- використання педалі. З одного боку, вона допоможе досягнути плавного legato. Проте, треба уважно слідкувати за тим, щоб різні гармонії не накладалися одна на одну. Використання педалі може досить суттєво

змінюватися в залежності від акустики приміщення, тож це вимагає постійного слухового контролю та не може покладатися лише на автоматизм.

- уникнення випадкових акцентів після довгих нот – також вимагає постійного слухового контролю.

- робота над тембрами. Виконавцеві варто вирішити для себе, які саме лінії виділяти у досить складній фактурі п'єси. В лівій руці можна завжди виділяти нижній голос, тим самим створюючи глибоке і дещо похмуре звучання, а можна часом висвітлити його. Натомість, виділення верхнього голосу у правій руці наповнить звучання світлом і об'ємом; проте, часом можна приділити більшу увагу середнім голосам, підкреслюючи фарби через зміни гармоній, або нижні голоси.

- динаміка – допоможе вибудувати форму. Сама композиторка дає дуже лаконічні вказівки. Редакторка ж детально розписує три хвили наростання. Можна скористатися її підказками, а можна виробити власну концепцію.

Головне завдання полягає у створенні цілісності форми.

- поліфонічні складнощі – особливо у т. 10 та 12 (Див. Дод. Б.1): потрібно прослідкувати, щоб середні голоси не перекрили звучання довгої ноти у верхньому голосі.

- агогіка. Хоч у нотному тексті відсутні ремарки щодо агогіки, проте позначення на початку п'єси «*quasi una Fantasia*» дає підказку щодо певної свободи і імпровізаційності темпоритму. Невеличкі зрушення допоможуть веденню фрази, а сповільнення – її логічним завершенням, а також підкресленням гармоній. Проте ці відхилення від основного темпу мають базуватися на відчутті постійної рівномірної пульсації (в даному випадку – чвертки), а не ламати різко темп.

Дуже важливо якісно зробити початок твору, щоб одразу «зачепити» увагу слухача – від цього часто залежить успіх подальшого виконання.

У т. 20 (Див. Дод. Б.2) з'являються перші технічні складнощі – сексти на легато у правій та подвійні ноти у лівій руках. Досягненню якісного legato у секстах допоможуть:

- продуманий вибір аплікатури;
- програвання окремо верхньої і нижньої ліній тією аплікатурою, що далі буде використовуватися при грі разом, з досягненням максимального legato;
- гнучка та вільна кисть, що об'єднує рухи пальців.

При вивченні подвійних нот у лівій руці може стати в нагоді метод зупинки на акорді після зміни позиції руки. Потрібно слідкувати за плавністю та синхронністю взяття кожного звуку.

У т. 23 та 25 (Див. Дод. Б.3) широкий акорд у правій руці у багатьох піаністів вимагатиме його «ламання». При цьому потрібно слідкувати за тим, щоб нижній звук акорду попав у педаль, але не накладався на попередню гармонію.

Епізод Presto написаний дуже зручно піаністично, тож не вимагає високої технічної підготовки. Точним попаданням при переносах рук сприятиме постійний погляд на наступний пасаж, а не на той, який зараз виконується. Більшою складністю може стати побудова форми та тонка реакція на зміни гармоній. Об'єднанню фрази у т. 52-57 (Див. Дод. Б.4) допоможе прихована поліфонія у правій руці.

Цілком іншим за образним світом є №10 «Жовтень», Allegro con spirito. Епіграф: «У лісі, у зеленому лісі, веселі лунають звуки». Ілюстрація до п'єси зображає полювання. Образ полювання та ремарка con spirito вимагають від виконавця піднесеного характеру, пружного ритму та яскравого звуку. Досягти закличного звучання, що нагадує мисливський ріг, допоможе вивіреним баланс, між яскравим верхнім голосом та тьмянішим тембром решти голосів. У т. 3, 7, 9 (Див. Дод. Б.5) та інших подібних важливо досягнути

яскравого звучання половинок у верхньому голосі та їх домінування над фактурою середніх голосів. Пунктирний ритм має бути пружним, кожна шістнадцятка – гострою та чіткою.

П'єса містить у собі технічні складнощі, пов'язані переважно з октавною та акордовою технікою. Починаючи з т. 5 (Див. Дод. Б.5) у лівій руці з'являються октави, які найкраще вчити у декілька етапів:

- спершу лише одноголосно, зручною аплікатурою, щоб привчити вухо до збалансованого звучання та фразування;
- окремо верхній та нижній голоси, застосовуючи аплікатуру, яка буде використовуватися в подальшому під час гри всієї фактури. При цьому варто тримати долоню відкритою, готуючи її до положення гри октавами. Для досягнення плавності при грі першим пальцем варто пом'якшувати руку;
- грати октавами, знаходячи місця, де можна опертися і звільнити руку (на довших або опорних нотах фрази), попереджаючи таким чином затиснення руки під час довгих послідовностей октав;
- для досягнення безпомилкового попадання на октави під час стрибків допоможе гра з заплющеними очима.

Починаючи з т. 23 (Див. Дод. Б.6) при чергуванні пунктирного ритму та тріолей потрібно слідкувати, щоб шістнадцятки у пунктирі не наближалися за довжиною до тріолей. Важливо пам'ятати, що початкова тема починається із затакту, тож більшість подальших тем також фразуються із затакту.

У п'єсі зустрічається досить багато епізодів, коли одна фраза секвенційно повторюється кілька разів. Сама композиторка часто не дає підказок щодо динаміки. Тому важливо продумати динамічний план в залежності від гармонії, а також загального розвитку щодо попередніх та наступних епізодів.

Отже, навіть на прикладі аналізу цих двох п'єс, можна зробити висновок, що їх вивчення є дуже цінним для піаніста своєю високохудожністю, образністю та різноманітням завдань, об'єднаних у лаконічній формі.

ВИСНОВКИ

1. Роль жінок у мистецтві неможливо розглядати без історичних умов. Літописці життя жінок пишуть що їхня історія не менш складна, ніж чоловіча, проте, він вказують на те, що в ті часи, а саме кінець XVIII - початок XIX ст, жінки жили не такому ритмі, як чоловіки. Причини цього пояснює у своїй праці «Гендер та музичний канон» дослідниця Марсія Цітрон. Найголовніша думка її роботи заключається в тому, що культура в той час активно контролювалася владою, а основний сегмент влади були чоловіки, які розглядали жінок як невинних представниць чистого, але всетаки нижчого стану і не допускали їхні твори до виконавського чи освітнього репертуару аргументуючи тим, що жінці бракує інтелектуальних засобів, таких як розум.
2. Проте, з часом жінкам дозволили здобувати освіту, але не всім. То могли бути тільки принцеси, дворянки, діти, чиї батьки були меценатами. Та, навіть за таких обмежень утворилася ціла плеяда жінок-музикантів у різних куточках світу: в Італії - Марія Тереза Агнесі, Анна Бон; Австрія та Німеччина - Анна Амалия, Маріанна фон Мартінес, Фанні Гензель Мендельсон, Клара Шуман; Англія - Гаррієтт Абрамс, Джейн Мері Гест та ін.
3. Протягом XIX століття в Європі було лише дві жінки, які майже змогли подолати бар'єр гендерної нерівності у світі музики – Фанні Мендельсон і Клара Шуман. Фанні Ціппора Мендельсон-Бартольдї народила в заможній єврейській сім'ї і отримала відповідну освіту, бо знання та інтелект не мали статі для них. Музична освіта була взагалі на найвищому рівні. Фанні та Фелікс навчалися у Марі Біго, Людвіга Бергера, Карла Фрідріха Цельтера та Ігнаца Мошелеса.
4. Фанні сподівалася, що стане композитором, бо перші спроби були дуже вдалим, але батько зрозуміло пояснив, що її призначення - це вийти заміж

і виховувати дітей. Можливо, тому її перші твори були опубліковані під іменем Фелікса, бо це був єдиний спосіб, щоб їх побачив і почув світ.

Громадська та культурна діяльність Фанні почалася з музичних концертів, які почали організовувати ще її батьки у 1822 р., так звана «недільна музика» (Sonntagsmusiken). Там регулярно виступали: Й. Гете, Г. Гейне, Й. фон Ейхендорф, Ф. Ліст, Е. Ріц, К. М. фон Вебер, Г. Спонтіні.

5. Після її одруження і від'їзду брата з дому, Фанні стала «музичним центром» Берліну. Проводила недільні концерти, на яких намагалася виконувати власні твори та відбувалися прем'єри Фелікса. Тільки після смерті батька вона почала публікуватися. Але все одно не встигла зробити все задумане через власну неочікувану смерть.
6. Але дослідники змогли віднайти близько 500 творів Фанні Мендельсон. Більшість з них приписували самому Феліксу, тому це повністю висвітлює те, що Фанні особисто зазнала поняття як гендерна нерівність. Хоча всі вчителі, слухачі вбачали в ній більше обдарованості та таланту, ніж у Фелікса. Проте, слова батька про те, що музика для Феліка буде професією, а для неї - тільки прикрасою її статі, прояснили повністю її положення в суспільстві. Але за підтримки чоловіка вона продовжувала писати і тим самим зробила значний внесок у культурну музичну спадщину: струнний квартет Es-dur, фортепіанне тріо d-moll, чотири кантати, увертюра A-dur, ораторія «Cholera Cantata» (написана на честь жертв епідемії холери в Берліні 1831 року).
7. Фанні Мендельсон взагалі в багатьох жанрах є новаторкою. Вона - перша жінка-композитор, яка написала струнний квартет. Але сама зізнавалася, що найкраще їй виходить писати мініатюри. Більшість її спадщини складається з такого жанру, як пісні (Lied /Lieder), майже 250. Різновид – Gartenlieder, писала для Недільних концертів, які вона організовувала.

8. Не менш значним є її внесок у фортепіанне мистецтво ХІХ століття. Фанні Мендельсон - авторка близько 130 творів для фортепіано: фортепіанні сонати g-moll та c-moll, близько 20-ти «Пісень без слів» (почали писати їх в один час з Феліксом, тому до цих пір тривають дискусії між дослідниками хто все-таки придумав цей жанр). Але точно можна сказати, що Фанні Мендельсон була новатором такого жанру як фортепіанний цикл. А в чому новизна? Цикл «DAS JAHR» («Рік») (1841) - найбільший фортепіанний твір композиторки, «музичний щоденник», який відображає її думки, емоції та спостереження, де кожна п'єса представляє окремий місяць подорожі. Вона була першою, хто використав ідею музичного зображення кожного з дванадцяти місяців року. Тільки майже через 30 років, у 1875 р., Чайковський напише на замовлення редактора петербурзького музичного журналу 12 коротких п'єс для фортепіано, де так само будуть зображені 12 місяців року і назве цей цикл «Пори року».
9. Фортепіанний цикл «Рік» був написаний під враженням спільної подорожі до Італії в 1839 р. Фанні з чоловіком Вільгельмом, який постійно підтримував її у всіх починаннях, особливо, якщо це стосувалося написання нових творів. Фанні навіть додала до свого циклу малюнки свого чоловіка (він був художником), та афоризми Гете, Ейхендорфа, Гейне, тим самим в одному циклі синтезувала декілька видів мистецтв - слово, музику, живопис. Цикл великий за обсягом: більше, ніж 100 сторінок і по часу - 50 хвилин. Взагалі цей цикл не є імпресіоністичними замальовками природи чи зображенням міст. У ньому зовнішні враження тісно переплетені з внутрішніми рефлексіями і переживаннями. Форма циклу є завершеною і досконалою сама по собі: складається з 13 п'єс – 12 місяців та постлюдії.
10. Збірка не була видана за життя композиторки. Зараз доступними є два видання: манускрипт Фанні із ілюстраціями і друге видання, друковане, було створене у 1989 році Ліаною Сербеску – румунською піаністкою та музикологинєю, яка відома своїми дослідженнями, виданнями та

виконаннями творів жінок-композиторок. Її видання носить педагогічний характер. Є: велика кількість динамічних позначень, ліги та штрихи, педаль, аплікатура, рекомендації щодо розподілу між руками. Велика кількість доповнень у тексті виглядає цілком логічною, адже позначення самої композиторки є досить лаконічними. Вони обмежуються темповими позначеннями, педаллю (лівою і правою), одним видом акцентів. Зі штрихів зрідка зустрічаються лиш ліги та *sempre stacc.*

11. Р.Тодд описав як «заворожуюче красиве дійство, яке демонструє стилістичну суміш різних елементів - суворого контрапункту Баха, яскравих проблисків класичних форм і тональної організації від Бетховена та інтенсивного душевного ліризму від Фелікса Мендельсона». Він називає його «основним, хоча, на жаль, все ще маловідомим, фортепіанним циклом ХІХ століття, який десь затьмарює фортепіанну музику її знаменитого брата і часом нагадує великі цикли Роберта Шумана».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамс Л. Формирование европейской женщины новой эпохи. 1789–1918. / пер. с англ. Е. Незлобиной; Гос. ун-т—Высшая школа экономики. М.: Изд. дом Гос. ун-та Высшей школы экономики, 2011. 408 с. URL: <https://id.hse.ru/data/2011/11/01/1269309243/03.pdf?fbclid=IwAR3gdIIIoWХРК-w3vNY4vOpDI5FCj0eS5EWvh8st2f33cpgg9m6UVVFjAMM>
2. Бок А. Фанни Мендельсон и ее знаменитый марш. URL: https://isralove.org/load/5-1-0-950?utm_source=copy
3. Гнатюк Л. А. Ф. Мендельсон и Лейпцигская консерватория Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма : сб. науч. трудов / сост. Г. И. Ганзбург ; «Харьковские ассамблеи» ; Институт музыкознания. —Харьков, 1995. —С. 48–60.
4. Марш Фанни Мендельсон. URL: <https://jewish.ru/ru/people/culture/175924/>
5. Михайлов А. Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX века. // Музыкальная эстетика Германии XIX века. /Сост. Ал. Михайловой и В. Шестакова. —Т.1. —М.: Музыка, 1981. — С. 9 – 73
6. Первушина Е. В. Мифы и правда о женщинах <https://history.wikireading.ru/208616>
7. Усенко Н. М. Фортепианное виртуозное исполнительство XIX столетия. *Международный научно-исследовательский журнал*. 2014. № 11 (30) Часть 3. С. 92—94. URL: <https://researchjournal.org/art/fortepiannoe-virtuoznoe-ispolnitelstvo-xix-stoletiya/>

8. Шонберг Г. *Великие пианисты*. – М.: «Аграф», 2003. – 401 с.
9. A Great Composer responds to the pandemic. Fanny Mendelssohn in 1831.
URL: https://wophil.org/fanny-mendelssohns-response-to-the-epidemic-of-1831/?doing_wp_cron=1623193623.2834661006927490234375
10. Fanny Hensel Feminale of Music. URL: <https://zkm.de/en/fanny-hensel>
11. Fanny Mendelssohn Hensel: A Bridge between Felix Mendelssohn and Johannes Brahms. URL: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc278182/?fbclid=IwAR3yNdF8zc4rWiTDngQ7RVCs8t9KwjQ7saj5U1TVfW6F9BeBfCB7hn6R1x8>
12. Fanny Hensel-Mendelssohn “Das Jahr”. Els Biesemans, Fortepiano https://booklets.idagio.com/4260036252446.pdf?fbclid=IwAR1wIKoRM1m kSU_FrLNOgDmb0W2WoxXsH1w1hUPA9MztLUB1_RRVxt6_no8
13. Fanny Mendelssohn German musician and composer <https://www.britannica.com/biography/Fanny-Mendelssohn>
14. Fanny Mendelssohn. Das Jahr (The Year), cycle for piano (H. 385). URL: <https://www.sputnikmusic.com/review/77595/Fanny-Mendelssohn-DasJahr-The-Year-cycle-for-piano-H.-385/>
15. Fanny Mendelssohn. URL: <https://www.abc.net.au/classic/featuredmusic/composers/fanny-mendelssohn/12010578>
16. Italy’s Eighteenth Century Gender and Culture in the Age of the Grand Tour / ed. Finner P., Wassing Roworth W.& Sama K. M. URL: https://www.sup.org/books/title/?id=8753&fbclid=IwAR2o5g5hGUdCadMNJ9XC8ILua_04hRUDekvXpbT2T-ygYtSII8e79-qYhTc
17. “How Beautiful It Sounds!”: The Lieder and Sonntagsmusiken of Fanny Mendelssohn Hensel. URL: https://www.researchgate.net/publication/331602285_How_Beautiful_It_Sounds_The_Lieder_and_Sonntagsmusiken_of_Fanny_Mendelssohn_Hensel

18. Mace A.R. Fanny Hensel, Felix Mendelssohn Bartholdy, and the Formation of the Mendelssohnian Style. URL:
https://dukespace.lib.duke.edu/dspace/bitstream/handle/10161/7150/Mace_duke_0066D_11802.pdf?sequence=1&isAllowed=y
19. Out of the Shadows: A Showcase of Works by Fanny Mendelssohn Hensel. URL:
<http://journal.juilliard.edu/journal/out-shadows-showcase-worksfanny-mendelssohnhensel?fbclid=IwAR3yNdF8zc4rWiTDngQ7RVCs8t9Kwjq7saj5U1TVfW6F9BeBfCB7hn6R1x8>
20. Review: Gender, Sexuality, and Women's Work in the Eighteenth Century. URL:
https://www.jstor.org/stable/30053395?seq=1&fbclid=IwAR2bMRYFLrJmhKH_I6A-JE2yXHFYhBS2SGE7hsXdeovqey6Cb8CArmQnJE
21. Six of the best: works by Fanny Mendelssohn. URL:
https://www.classicalmusic.com/features/articles/six-best-works-fanny-mendelssohn/?fbclid=IwAR11NwYErFi8QVn0SYsEq2_27WvhU93M8uuqhrGxhntLxyazdjW_wemUwT8
22. The representation of women in early 18th century England. URL:
<https://www.grin.com/document/75519?fbclid=IwAR1B860pPfAydUSLMNGtEYAwwEjOtReBTCun4AbL0xBzXCdkZ2E3o7UdFRIJ>
23. Women in the 16th, 17th, and 18th Centuries: Women in Literature." Feminism in Literature: A Gale Critical Companion. *Encyclopedia.com*. URL:
<https://www.encyclopedia.com/social-sciences/encyclopediasalmanacs-transcripts-and-maps/women-16th-17th-and-18th-centuries>

ДОДАТОК А

СТРУКТУРА ЦИКЛУ «РІК»

Назва, темп	Епіграф	Малюнок
1. Січень — Мрія (Сон), Adagio, quasi una Fantasia	Чи відчуваєш ти, о душа, знову Соковиті, солодкі весняні пісні? Чи бачиш навколо бліді дерева, Ах, це був лише сон!	Жінка з лірою в руках спить, а у хмарах літають люди з дзвіночками.
2. Лютий — Scherzo. Presto	Не думайте, що будете в німецьких кордонах Серед танцюючих чортів, шутів та мертв'яків. Веселе свято вас чекає.	Пара в карнавальних масках, поруч біжить дитина з маскою у руці
3. Березень — Прелюдія і хорал, Agitato, хорал «Christ ist erstanden».	Чи ви вдарили вже у глухий дзвін, що сповіщає про початок Великодня?	Два янголи, один б'є у дзвін, три жінки, одна молиться, одна в скорботі.
4. Квітень — Capriccioso	Сонячний промінь світить	Жінка з двома дітьми, одну пригортає на руках, інша

	м'яко, оманливо.	іде поруч, притиснувшись до матері.
5. Травень – Весняна пісня	Вже зацвіли найдальші, найглибші долини.	Ідилія – біля фонтану сидить юнак, обіймаючи овечку, а дівчина посипає його квітами.
6. Червень – Серенада (дві версії: у рукописі – Allegro, друковане видання – Largo)	Чи чую я шепіт, чи чую пісні, чи чую палкі звуки кохання?	Хлопець грає для дівчини на балконі.
7. Липень – Серенада, Largetto	Поля прагнуть води після освіжаючих долин, людина в'яне.	Жінка згорблена сидить з мечем в руках, а на віддалі пастух з вівцями, ніби вдивляється в далину
8. Серпень – Allegro (дві версії)	На стозі сіна лежить барвистий віночок.	Жнива, жінка з серпом та дитиною.

<p>9. Вересень – На річці, Andante con moto</p>	<p>Нехай тече улюблена ріка, ніколи я вже не</p>	<p>Сумна жінка сидить, похилившись.</p>
	<p>буду щаслива.</p>	
<p>10. Жовтень – Allegro con spirito</p>	<p>У лісі, у зеленому лісі, веселі лунають звуки.</p>	<p>Полювання – на задньому плані стоїть чоловік з мисливським рогом і собаками, а на передньому – налякані олени.</p>
<p>11. Листопад – Mesto</p>	<p>Як по- зимовому шумлять дерева, Вже тікає мрія життя, Жалобна пісня лунає Між холмами і лісами.</p>	<p>Чоловік стоїть біля могили</p>
<p>12. Грудень – Allegro molto «Vom Himmel hoch» - хорал</p>	<p>Із неба до землі я приходжу.</p>	<p>Янгол тримає дитину на руках</p>
<p>13. Постлюдія – Хорал «Das alte Jahr vergangen ist»</p>	<p>Старий рік пройшов.</p>	<p>(без малюнку)</p>

ДОДАТОК Б
ПРИКЛАДИ З ЦИКЛУ «РІК»

Б.1

Musical score for example Б.1, measures 11-15. The score is in treble and bass clefs, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody in the treble clef starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The bass clef has whole notes G2, C3, F#3, C4, G4. A *cresc.* marking is present in measure 15.

Б.2

Musical score for example Б.2, measures 20-24. The score is in treble and bass clefs, with a key signature of three sharps. The melody in the treble clef features triplets of eighth notes. The bass clef has quarter notes G2, C3, F#3, C4, G4, C5, F#5, C6, G6, C7. A *p* marking is present in measure 20.

Б.3

Musical score for example Б.3, measures 23-26. The score is in treble and bass clefs, with a key signature of three sharps. The melody in the treble clef features a sequence of notes with fingerings: 5, 3, 4, 5, 1, 1(h). The bass clef has quarter notes G2, C3, F#3, C4, G4, C5, F#5, C6, G6, C7. A *p* marking is present in measure 23.

Б.4

51 *ff*

53

55

57 *f* *ritard.* *attacca No. 2*

Related in Germany

Б.5

Allegro con spirituo
(♩ ca. 76)

f

5

9

piu cresc.

ff

Б.6

21

p

24