

ГЕНДЕРНІ ВИМІРИ УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ

Опарик Л. М.

ВСТУП

Історія суджень про музику налічує чимало прикладів особливого інтересу до питань художнього втілення жіночих і чоловічих образів у композиторській творчості, жіночого і чоловічого начала в академічному музичному виконавстві, починаючи від характерних рис індивідуального стилю інтерпретації музичних творів і закінчуючи особливостями сценічної поведінки артистів у процесах публічної комунікації музикантів і слухачів. Увесь цей розмаїтий матеріал багаторічних аналітичних та емпіричних спостережень у процесі еволюції музичного мистецтва стає особливо актуальним в умовах становлення на початку ХХІ століття нового напрямку у вітчизняному музикознавстві – української музичної гендерології. Зростання наукового інтересу до гендерної теорії та проєкції її положень на музичні явища підкріплено появою значної кількості міждисциплінарних досліджень проблеми гендеру у різних царинах світової гуманітаристики – соціології, психології, філософії, мистецтвознавстві, політології, лінгвістиці, педагогіці тощо. Суголосні тенденції до теоретичного, соціокультурного, психологічного, персонологічного осмислення гендерної проблематики демонструють музикознавчі праці Т. Андрусишин¹, В. Гіголаєвої², Г. Карась³, С. Маккларі⁴, М. Дж. Сітрон⁵, І. Цурканенко⁶ та ін.

¹ Андрусишин Т. Гендерна рівність в музичному мистецтві: проблеми та означення. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія Мистецтвознавство*. Тернопіль: ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2018. № 2. Вип. 39. С. 50–57.

² Гіголаєва В. О. Гендерний аспект в музичній теорії та практиці. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та практики освіти*: збірник наук. праць. ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. Вип. 21. С. 112–119.

³ Карась Г. В. Платоніда Щуровська-Россієвич: портрет мисткині через призму теорії гендеру та пасіонарності. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць НАКККіМ*. Вип. 19. Київ: Міленіум, 2011. С. 18–27.

⁴ McClary S. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2002. 248 p.

⁵ Citron M. J. *Gender and the Musical Canon*. Chicago, IL: University of Illinois Press, 2000. 307 p.

⁶ Цурканенко І. Гендерна тематика в дослідженнях музичного виконавства. *Мова і культура*. Київ, 2011. Вип. 14. Т. 4 (150). С. 65–71.

У контексті цих та низки інших праць увиразнюються перспективи дослідження гендерної специфіки національного музично-виконавського стилю, представленого визначними постатями західноукраїнських піаністок Софії Дністрянської, Володимири Божейко, Галини Левицької, Любки Колесси, Дарії Гординської-Каранович, Марії Крушельницької. Концептуальне осмислення з позицій гендерної теорії жіночого піаністичного мистецтва, прийнятого невтомним плеканням української національної ідентичності, відкриває можливості висвітлення сутнісних ментальних рис вітчизняного академічного музичного виконавства, яке завдяки пасіонарному подвижництву талановитих жінок-піаністок минулого і сучасності посіло гідне місце у світовій спадщині класичного музичного мистецтва.

1. Концепт гендеру у проєкції на академічну сферу виконавського музикознавства

Провідною тенденцією передової гуманітарної думки рубежу ХХ–ХХІ століть стала побудова нової комплексної системи знань про людину з метою зміцнення її соціальних прав і свобод як основи утвердження гуманістичних і демократичних принципів суспільного життя. Це зумовило необхідність зосередити увагу на ціннісних характеристиках людської особистості, її суспільному становищі, соціокультурному статусі та значенні в забезпеченні подальшого розвитку людської спільноти. Для позначення нових стратегій наукового осмислення суспільних відносин, визначальним компонентом яких виступає статус особистості жінки та чоловіка, у гуманітарних науках почали застосовувати термін «гендер» (від грец. γένος – генос – «рід»; англ. gender – «стать», «рід», «сорт»), витлумачуючи його як відповідний понятійний конструкт. У найширшому розумінні «гендер – це змодельована суспільством та підтримувана соціальними інститутами система цінностей, норм і характеристик чоловічої й жіночої поведінки, стилю життя та способу мислення, ролей та відносин жінок і чоловіків, набутих ними як особистостями в процесі соціалізації, що насамперед визначається соціальним, політичним, економічним і культурним контекстами буття й фіксує уявлення про жінку та чоловіка залежно від їх статі»⁷. Таким чином, поняттям гендеру в сучасному науковому трактуванні фіксуються насамперед соціально-поведінкові та психолого-поведінкові риси особистості жінки та чоловіка, а не біологічні характеристики їхньої статі.

Ідея щодо виокремлення двох вимірів статі – біологічного та соціального – належить американському психоаналітику Роберту

⁷ Словник гендерних термінів / уклад. З. Шевченко. Черкаси: видавець Чабаненко Ю., 2016. С. 45.

Столлеру, який власне і вводить у науковий обіг терміни гендеру та гендерної ідентичності, стверджуючи у своїй праці «Стать і гендер: про розвиток маскулінності та фемінності»⁸, що гендер – це поняття, яке базується передовсім на психологічних і культурних поясненнях, достатньо незалежних від тих, які тлумачать біологічну стать. Отже, відповідно до гендерної теорії тільки біологічні (статеві) відмінності між жінками і чоловіками є постійними, стійкими. Натомість гендерні (соціальні) відмінності не мають чіткої закріпленості, вони менш стабільні і можуть змінюватися.

Крім того, поняття гендеру є змінною категорією, яка видозмінює своє значення відповідно до самоідентифікації особистості і пов'язана не з її суттю, а з її поведінкою, що має принципово імітаційну природу й характер. Безпосереднє відношення до проблеми самоідентифікації особистості мають відмінні психологічні характеристики, історично сформовані особливостями культури певного суспільства, які позначають поняттями «маскулінність» (лат. *masculus* – чоловічий) та «фемінність» (лат. *femina* – жіночий). Маскулінність асоціюється з активністю, незалежністю, самовпевненістю, а фемінність – з пасивністю, м'якістю, лагідністю, чуйністю, емоційністю тощо. «Маскулінність та фемінність – дві основні категорії гендерних досліджень, які узагальнюють нормативні уявлення та установки, якими мають бути й чим повинні займатися чоловіки та жінки у даному суспільстві й у дану епоху, а також виражають гендерну ідентичність людини»⁹.

Вищий рівень споріднення рис маскулінності та фемінності, досягнутий однією особою, свідчить про її андрогінність (від дав.-гр. *άνδρας* – чоловік і дав.-гр. *γυνή* – жінка). Поняття андрогінії ввів у психологічну термінологію швейцарський психоаналітик Карл Густав Юнг. На початку 70-х років це поняття набуває особливого поширення в науковій літературі. «Андрогінія – поєднання в індивіді відносно рівним чином, як маскулінних, так і фемінних рис. Андрогінна особистість характеризується тим, що однаково успішно, на досить високому рівні, інтегрує в собі традиційні чоловічі та традиційні жіночі якості, характерні для її соціокультурного середовища. У психології особистості андрогінія розглядається як особистісна характеристика, яка ... може знімати обмеженість чоловічих і жіночих гендерних ролей, знижувати внутрішні конфлікти, пов'язані з неприйняттям своєї другої

⁸ Stoller R. J. Sex and gender: On the Development of Masculinity and Femininity. New York: Science House, 1968. 226 p.

⁹ Словник гендерних термінів / уклад. З. Шевченко. Черкаси: видавець Чабаненко Ю., 2016. С. 149.

сутності. Андрогінна модель статевих і гендерних ролей має перевагу перед іншими моделями, хоча й вона не досконала»¹⁰.

Для проблематики гендерної психології ключовим є також поняття гендерної ідентичності, що виявляється на рівні окремої особистості. «Гендерна ідентичність – це переживання власної відповідності гендерним ролям, тобто сукупностям суспільних норм і стереотипів поведінки, характерних для представників певної статі (або таким, що приписуються представникам певної статі суспільно-історичною чи соціокультурною ситуацією)»¹¹. У процесі гендерної соціалізації та освоєнні гендерних ролей як жінки, так і чоловіки стикаються з низкою специфічних труднощів, адже від самого початку свого життя людина потрапляє в певне соціальне оточення, яке задає безліч жорстких стереотипів гендерно-рольової поведінки. Отже, гендерні стереотипи – це «стійкі, повторювані, загальноприйняті уявлення (думки) про місце та виконувані ролі того чи іншого гендеру в суспільстві, а також про особистість людей тієї чи іншої гендерної ідентичності. Гендерні стереотипи, як спрощені, стійкі, емоційно забарвлені образи поведінки й рис характеру чоловіків і жінок, проявляють себе в усіх сферах життя людини: у самосвідомості, в міжособистісному спілкуванні, у міжгруповій взаємодії»¹². Неодмінним атрибутом усталених гендерних стереотипів виступають прояви патріархальної свідомості, для якої характерні переконання і погляди про приналежність чоловікові провідної, активної ролі у сім'ї та суспільстві на відміну від пасивної, підпорядкованої ролі жінки, для котрої єдиною життєвою цінністю має бути сім'я та любов, а головною суспільною функцією – народження і виховання дітей.

Тема патріархату є актуальною для українського наукового дискурсу останніх десятиліть. Особливий інтерес з погляду предмета нашого дослідження становить досвід осмислення ролі жінки у національній ментальності українців. Узагальнюючи результати емпіричного дослідження гендерної культури України, І. Святненко на основі проведеного анкетування значної кількості респондентів дійшов висновку про те, що більшість опитуваних обох статевих груп погоджується із твердженнями стосовно моральної, педагогічної та релігійної вищості українських жінок щодо чоловіків. Цікавим є те, підкреслює дослідник, що як жінки, так і чоловіки поділяють судження стосовно «приписування жінкам вищої (у порівнянні з чоловіками) духовності, їх отождолення із кreatorами світу (богинями); істотно

¹⁰ Там само. С. 9

¹¹ Там само. С. 55.

¹² Словник гендерних термінів / уклад. З. Шевченко. Черкаси: видавець Чабаненко Ю., 2016. С. 77.

вищої (у жінок у порівнянні з чоловіками) компетентності в проблемах психіки та відносин між людьми»; «гендерної вищості жінки у вихованні дітей; «більшої моральної та соціо-педагогічної компетентності у навчанні дітей»¹³.

Архетипові риси національного характеру української жінки знайшли переконливе втілення у класичних літературних образах Наталки Полтавки з однойменної п'єси І. Котляревського та Оксани з патріотично-феміністичної драматичної поеми Лесі Українки «Бояриня». Яскраві образи цих героїнь передають такі ментальні риси жіночого українського національного характеру, як волелюбність, самостійність, самоповага, гострий розум, працьовитість, почуття гумору, культивування естетики прекрасного. Такою постає Наталка, яка бореться за своє щастя, долаючи зовнішній тиск та зберігаючи цілісність своєї духовно багатой натури завдяки відданості своєму почуттю. Ідею цінності свободи, звільнення від внутрішнього рабства втілює образ української дівчини Оксани, розкритий через протиставлення протилежних світоглядних ідеологій, виражених в опозиції «воля – рабство», та національних ментальностей двох різних народів – українців та росіян.

Отже, національна ментальність української жінки передбачає більше свободи і духовного простору для життєвого поступу (порівняно з росіянками чи навіть європейками). Хоча про повну гендерну рівність в історико-культурній ретроспекції говорити не можна, оскільки філософія терпіння та деякі патріархальні стереотипи обмежували, хоч і не тотально, волю українок і певною мірою обмежують і сьогодні. Проте «незважаючи на наявність цих патріархальних відголосків пригнобленою українська жінка ніколи не була, а тому і питання гендерної нерівності не поставало в Україні як нагальне. Те, що в українській культурі жінка була «майже рівною» з чоловіками, свідчить про високодуховну сутність національного менталітету»¹⁴.

Передумовою появи зарубіжних і вітчизняних музикознавчих досліджень гендерного спрямування стало активне розгортання неофеміністського руху, який запропонував новий дискурс стосовно уявлень про стан та призначення жінки в суспільстві. Від середини 70-х років XX століття у провідних університетах США, Канади, скандинавських країн з'являються центри феміністичних гендерних

¹³ Святненко І. О. Ідеологія та мораль гендерної культури в Україні. *Грані: науково-теоретичний альманах*. / редкол.: С. А. Квітка (гол. ред.) та ін.; ДНУ ім. Олеса Гончара. Дніпро: Грані, 2018. Т. 21. № 12. С. 55.

¹⁴ Світлицька В. Р. Роль жінки в національній ментальності українців: гендерний аспект. *Гендерні студії у вищій школі: сучасні виклики та досягнення: матеріали Всеукраїнського науково-педагогічного підвищення кваліфікації, м. Львів, 5 вересня – 16 жовтня 2022 р.* Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2022. С. 89.

досліджень, головним завданням яких стала зміна андроцентричної парадигми (від давньогр. ἀνήρ (ἀνδρός), anér (andrós) – чоловік, мужчина) як культурної традиції чоловічого домінування в суспільстві та єдиної норми у центрі усталеного світосприйняття на гіноцентричну (від давньогр. γυνή – жінка, дружина) наукову практику гуманітарних досліджень з позиції жіночої суб'єктивності у погляді на світ, його культуру та історію людства. Головною ідеєю цих наукових пошуків стало акцентування на тому, що світ можна дослідити не лише з чоловічої точки зору, а й з позиції жіночого досвіду, що дало змогу розвинути нові оригінальні теорії, порушити табуйовані критичні питання щодо стану суспільних наук та їх відповідності актуальній дійсності. У процесі розвитку феміністичної теоретичної думки поняття гендеру стає ключовим, оскільки його застосування означало перехід наукових досліджень з біологічного рівня на соціальний. Широке застосування концепції гендеру та розробка на її основі значної кількості досліджень стимулювали розбудову гендерної теорії – системи наукових поглядів на статус чоловіків і жінок у суспільстві, на їх соціально-рольові характеристики і репрезентативні особливості.

Одна з перших спроб комплексного використання наукового апарату гендерної теорії для дослідження специфіки музичної творчості була здійснена американкою Сьюзен Маккларі. У своїй книжці «Жіночі закінчення: музика, гендер і сексуальність»¹⁵, що складається з шести есеїв, уперше опублікованій у 1991 р., С. Маккларі новаторськи поєднує класичне музикознавство з феміністичною музичною критикою, розглядаючи вибрані твори в історичних межах від XVII століття до рок-музики та перформансу. Авторка використовує низку критичних стратегій для дослідження різних аспектів теми жінки як читачки (або слухачки) і жінки як мистця у сфері музичної творчості. Для Маккларі традиційний музикознавчий аналіз дозволяє вивчати технічні особливості музики, тоді як феміністичний критичний аналіз з'ясовує, що саме музика означає в контексті того чи іншого періоду соціальної історії, зумовленої гендерно-поведінковими установками пануючої культурної ідеології. На думку дослідниці, вже упродовж XVII століття була розроблена система музичних знаків і тональностей, яка дозволила окреслити драматичні характери, драматичну дію і на основі цього конструювати гендер і сексуальність. Це вплинуло на формування тональної системи, заснованої на нейронній моделі напруження/розслаблення, що поступово стало повністю ототожнюватися з «метафоричним моделюванням сексуальної активності» і незабаром закріпилась як основний засіб для передачі в

¹⁵ McClary S. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2002. 248 p.

музиці образів еротичного бажання¹⁶. Відтак і сонатна форма, контрольована тональним структуруванням та системою контрастних образів, набула першості серед інших музичних жанрів як своєрідний культурний наратив із сильно вираженими гендерними рисами. У контексті своїх теоретичних студій, С. Маккларі стверджує думку про те, що задокументована літературними та мистецькими критиками сучасність та її відображення у музичних творах того чи іншого історичного періоду фактично зосереджується на досвіді чоловіків. А вираження жіночого життя є відносно обмеженим у каноні мистецтва та літератури, який фіксує та конструює життя чоловіків, зображених у публічній сфері, задіяних у комерційних та соціальних транзакціях.

Полемічна загостреність дослідження С. Маккларі спрямована насамперед на подолання гендерних стереотипів, що їх чималою мірою містить позамузична складова великої кількості вокальних опусів і театральних жанрів, тобто творів, пов'язаних із літературними та поетичними текстами. Адже «саме гендерні ролі та їх розподіл експлікуються в літературних образах, закладених у поетичному тексті та відображених у художньому образі музичного твору, де композиторське бачення гендерної культури може бути віддзеркалене в розумінні гендерних стереотипів щодо ролі чоловіка та жінки. Відповідно до стереотипів, викладених у поетичному тексті музичного твору, формується уявлення про ролі чоловіка та жінки, з якими чоловік має усі ознаки маскуліності, а жінка – фемінності. Таким чином, застосовавши гендерний підхід при осмисленні музичного мистецтва, маємо змогу відкоригувати стереотипну суспільну шаблонність, налаштувавши молоде покоління на сприйняття інших цінностей, усвідомлення особистісних рис незалежно від своєї статі»¹⁷.

Показовим прикладом ефективного застосування гендерного підходу у науковому аналізі музичних явищ є дисертація української дослідниці В. Гіголаєвої-Юрченко, в якій система понятійного апарату гендерної психології проєктується на вивчення виконавських інтерпретацій камерно-вокальної лірики українських композиторів. У своїй роботі дослідниця зосереджує увагу на понятті гендерної ідентифікації, однією з позицій традиційного визначення якої є положення про «ототожнення (самоототожнення) суб'єктом себе з персонажем художнього твору, завдяки чому відбувається проникнення у смисловий зміст твору, його естетичне переживання, де гендерна характеристика персонажів постає однією з базових. Таким чином, – резюмує авторка, – гендерна специфіка

¹⁶ McClary S. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2002. P. 12.

¹⁷ Полюга В. В. Гендерні ролі як сегмент розвитку музичної освіти. *Інноваційні освітні технології: досвід Європейського Союзу та його впровадження в процес підготовки педагогів*. Університет Данубіус, 2016. С. 94.

є складовою музично-виконавського процесу, який на своєму завершальному етапі є результатом самореалізації інтерпретатора, спрямованої на розшифрування композиторського тексту та створення на його основі художнього образу твору»¹⁸.

Розробляючи новий науковий інструментарій на основі екстраполяції понятійного апарату гендерної теорії на музикознавство, В. Гіголаєва-Юрченко створює класифікацію гендерних типів музичного виконання, побудовану за принципом розрізнення основних гендерних характеристик маскулінності, фемінності та андрогінності. Основними критеріями розрізнення цих виконавських характеристик дослідницею обрано визначення особливостей гендерно-виконавської драматургії, що унаочнює принципи виконавської побудови художньої цілісності виконуваного вокального твору, та аналіз гендерно-тембрових параметрів озвученого твору, представленого в різних виконавських версіях. Хоча класифікація гендерних типів музичного виконання розроблена з орієнтацією на сферу вокального виконавства, вона цілком може бути застосована і в дослідженнях гендерної специфіки інструментального музично-виконавського мистецтва, оскільки містить достатньо універсальні характеристики гендерних показників того чи іншого типу музичного виконання. Наведемо визначення трьох основних гендерних типів виконання, сформульованих В. Гіголаєвою-Юрченко, зробивши від себе деяку редукцію оригінальних авторських дефініцій, а саме:

- для *маскулінного* типу музичного виконання є характерними: пафосна манера подачі музичного матеріалу, підкреслено-виразна артикуляція, мінімалізація нюансів, інтелектуалізм, строгість, вольовий посыл, акцентований «зовнішній» фактор, філософське узагальнення або максимально точна реалізація «сюжету»;

- для *фемінного* типу музичного виконання є характерними: виражена емоційність, першочергова передача стану з розгорнутою деталізацією, звучання голосу (інструмента) на *sotto voce* з оспівуванням кожної ноти, ліричність, тонко нюансована, підкреслена камерність, яскраво реалізований «внутрішній» фактор;

- для *андрогінного* типу музичного виконання є характерними: «контрастність виконання, прояви гендерно-образної модуляції, підкреслені емоційно-акустичні градації, які презентують фемінні і маскулінні риси в гендерному балансі – все це відповідає специфіці

¹⁸ Гіголаєва-Юрченко В. О. Гендерна ідентифікація у виконавській інтерпретації російської та української вокальної лірики XIX – початку XX століть: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. С. 13.

творчого гендеру, підтверджує універсальність природи та змісту музичного мистецтва»¹⁹.

Говорячи про правомірність використання наукового апарату гендерної психології в дослідженні саме вокальної творчості, В. Гіголаєва-Юрченко цілком обґрунтовано вказує на те, що «гендерна ідентифікація в інтерпретаційній діяльності вокаліста встановлюється конкретно-інтонаційно, на прикладі виконання конкретного твору, який містить пряму або завуальовану гендерну приналежність»²⁰. Тоді як музичне мистецтво в його «чистих» (тобто інструментальних) формах «здебільшого не оперує художніми образами, які дають підстави для однозначно-доказового «прочитання» змісту гендерної специфіки», тому «у випадку прямого перенесення інформації про закономірності гендерної психології може виникнути наукоподібна спекуляція»²¹.

Погодимося з цим твердженням лише частково, оскільки і маскулінний, і фемінний, і андрогінний тип музичного виконання, незважаючи на свою темброву заданість (вокальну чи інструментальну), багато в чому визначається смисловими параметрами музично-виконавського інтонування, головним орієнтиром для якого є закладений у композиторському тексті той чи інший «гендерно запрограмований» комунікативний архетип музичного висловлювання. Головні комунікативні архетипи в музичному мистецтві, а саме – заклик, прохання та гри – виступають своєрідними мовними матрицями, що передають за допомогою музичної інтонації базисні мовленнєві форми словесної мови. Відтак комунікативні архетипи є тими мовленнєвими опорами, котрі використовує інтонаційний слух для емоційного витлумачення музичного висловлювання та розшифровки музичного змісту. Так, «архетип заклик позначає взаємодію лідера і натовпу, вищого і нижчого та розпізнається через характерний інтонаційний, артикуляційний та акцентний профіль музики, підвищений тонус енергетики спілкування, потужні просторові та динамічні характеристики звукового образу, загальний тип мелодичного руху з його висхідними та рішуче-поступальними інтонаціями. Соціальний сенс архетипу прохання полягає у спілкуванні нижчого з вищим, слабкого із сильним, тому інтонаційний профіль музики відтворює базисну форму прохання – поклон, що передає низхідний рух мелодії, який може бути і хвилеподібним у ліричному вираженні

¹⁹ Гіголаєва-Юрченко В. О. Гендерна ідентифікація у виконавській інтерпретації російської та української вокальної лірики XIX – початку XX століть: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. С. 14.

²⁰ Гіголаєва-Юрченко В. О. Гендерна ідентифікація у виконавській інтерпретації російської та української вокальної лірики XIX – початку XX століть: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. С. 9.

²¹ Там само.

прохання з його помірними просторовими та динамічними характеристиками. Архетип гри відтворює ситуацію рівності учасників комунікації через танцювальну, віртуозну музику з колоподібними моторними рухами та скерцозними звукозображальними прийомами»²². Неважко помітити, що комунікативний архетип заклику відповідає маскулінному типу музичного виконання, базисна форма прохання – фемінному типу виконавського висловлення, а архетип гри з його параметрами симетричної комунікації відповідає андрогінному типу музичного виконання. Таким чином, саме музично-виконавське інтонування, зокрема й в інструментальній музиці, реалізуючи той чи інший комунікативний архетип, довершує його гендерні характеристики до граничної виразності.

Отже, «використовуючи знання гендерної психології як особливу призму, можна по-новому поглянути на деякі проблеми виконавської інтерпретації та одержати нові дані, які будуть «вбудовані» згодом не тільки в систему виконавства як такого, але й в систему музикознавства і музичної методики та педагогіки. <...> Звичайно, для цього необхідні характеристика й систематизація головних закономірностей, які можуть бути виявлені в результаті порівняльного аналізу жіночої й чоловічої інтерпретацій»²³.

Спеціальний блок досліджень в українській музичній гендерології представлений працями персонологічного спрямування. Серед досліджень цього напрямку особливу увагу привертає стаття М. Чернявської, присвячена вивченню маловідомих фактів життя і творчості видатної німецької піаністки і композиторки Клари Вік-Шуман (1819–1896), котра «стала тією особистістю, яка своєю творчістю і життям визначила місце жінки не тільки в мистецтві, але і в соціумі. Адже «не є таємницею, – пише дослідниця, – що навіть в наші освічені дні існує дискримінація, заснована на приналежності до певної групи, раси, статі і т. ін. Навіть в країнах, конституції яких декларують рівність, такі моменти не поодинокі. <...> Феномен Клари Вік став надною зіркою на німецькому небосхилі, змусивши побачити жінку в іншому образі – як творця, яскраву особистість, громадського діяча, успішного виконавця»²⁴.

²² Опарик Л. М. Комунікативні архетипи музично-виконавського висловлювання в аспекті фідейсичного спілкування. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 33, кн. 2. С. 104–105.

²³ Цурканенко І. Гендерна тематика в дослідженнях музичного виконавства. *Мова і культура*. Київ, 2011. Вип. 14. Т. 4 (150). С. 69.

²⁴ Чернявська М. С. Постать Клари Вік-Шуман в європейському науковому дискурсі. *Аспекти історичного музикознавства*. 2019. Вип. XVII. С. 217.

Унікальність творчої долі К. Шуман увиразнюється на тлі гендерних стереотипів XIX століття, коли творчість як соціокультурна діяльність була для жінки фактично закритою галуззю або ж виносила її на вторинний щабель. Упродовж попередніх століть можливості жінок щодо участі у публічних концертах були дуже обмежені. Важливий імпульс жіночому музикуванню дало поширення моди на заповнення благородного дозвілля музичними заняттями, що вважалися необхідним компонентом освіченості жінки. Проте майже до початку XX століття жіноча творчість не сприймалася як рівноцінна чоловічій, і випадки, коли жінки займалися яким-небудь видом мистецтва на професійному рівні були рідкісні.

Відтак «постать Клари Вік-Шуман – видатної жінки-композитора, успішної концертуючої піаністки, педагога, дружини, матері, музи двох геніальних композиторів-романтиків (Р. Шумана та Й. Брамса – *Л.О.*) – була настільки яскравою, що змогла зламати всі попередні уявлення того часу стосовно ролі жінки у суспільстві. Особистість Клари стала одним з головних об'єктів досліджень про жінок, які писали і виконували музичні твори»²⁵. Поряд із цим зазначимо, що сама «піаністка дуже критично ставилася до своїх композицій, називаючи їх «Frauenzimmerarbeit (жіноча робота вдома)»²⁶. А присвячена їй німецька музична критика майже до середини XX століття не розглядала творчі досягнення піаністки без їх прив'язки до її сімейних обставин. Тому «її образ все більше асоціювався з прикладом жінки-матері, яка вірно піклується про дітей і одночасно є геніальним інтерпретатором фортепіанних творів свого чоловіка»²⁷.

Проблема гендерних стереотипів у сфері музичного мистецтва набуває особливого психологічного забарвлення у професійній діяльності жінок-диригенток. Так, статтю Г. Карась присвячено висвітленню життєвого і творчого шляху диригентки Платоніди Щуровської-Россієвич – визначної представниці української діаспори, учениці Олександра Кошиця та ключової постаті хорового процесу української еміграції у міжвоєнній Чехо-Словаччині²⁸. У цьому дослідженні творчий портрет мисткині проєктується крізь призму теорій гендеру та пасіонарності, що було продиктовано власне змістом студійованих архівних джерел і свідчень про непрості обставини творчого та професійного становлення української диригентки. Епістолярна спадщина П. І. Щуровської-Россієвич містить чимало роздумів

²⁵ Там само. С. 225–226.

²⁶ Там само. С. 221.

²⁷ Там само. С. 219.

²⁸ Карась Г. В. Платоніда Щуровська-Россієвич: портрет мисткині через призму теорії гендеру та пасіонарності. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць НАКККіМ*. Вип. 19. Київ: Міленіум, 2011. С. 18–27.

навколо проблеми гендерного упередження щодо жінки диригентки, яка зазвичай «викликала недовір'я, незважаючи на відповідну музичну освіту та фаховий стаж»²⁹. Даючи оцінку вагомості творчого внеску мисткині в українське хорове мистецтво та її пасіонарного служіння на ниві національної культури, Г. Карась пише: «Як єдина жінка-диригент в українському хоровому мистецтві першої половини ХХ століття, П. Щуровська-Россієвич, не зважаючи на спротив і недооцінку жінок, утверджувала їх право бути професіоналами в галузі музичного мистецтва на рівні з чоловіками, як пасіонарна особистість заражала своєю енергією, спонукала до активної творчої діяльності»³⁰.

Отже, вивчаючи, інтерпретуючи музику, ми прагнемо насамперед розпізнати в ній той чи інший образ людини з її почуттями, думками, складним душевним світом, який віддзеркалює психологічні, зокрема й гендерні особливості її особистості. Це пояснює цілеспрямований інтерес сучасної музикознавчої думки до напрацювань гендерної психології, її системи спеціальних понять і термінів, що становлять базові характеристики психології особистості, яка безпосередньо впливає на різні прояви музично-виконавської діяльності. Відтак включення гендерних чинників у вивчення психології виконавської творчості та їх впливу на створення інтерпретації музичних творів є одним із шляхів залучення концепції гендеру до академічної сфери сучасного виконавського музикознавства.

2. Жіноче обличчя українського національного музично-виконавського стилю

Одним зі стійких гендерних стереотипів на зламі минулих століть було твердження, що концертний рояль асоціюється насамперед із чоловічим, а не з жіночим сценічним образом виконавця-віртуоза. Присвятивши спеціальну главу під назвою «Жінки як піаністки» цілій плеяді концертних виконавиць, серед яких були імена Клари Шуман, Анни Єсіпової, Тереси Карреньо, Генрі Лахі у своїй книжці «Знамениті піаністи сьогодні і вчора» 1900 року видання тим не менше пише: «Сучасна фортепіанна техніка – це справа, що висуває високі вимоги до сили виконавця, і хоча гра на фортепіано є майже універсальним досягненням для жінок, мало хто з них володіє фізичними даними, необхідними для досягнення найвищих результатів»³¹.

Типове для свого часу судження є черговим підтвердженням того факту, що критична риторика початку ХХ століття зберігала звичну

²⁹ Там само. С. 22.

³⁰ Там само. С. 25.

³¹ Lahee H. Famous Pianists of Today and Yesterday. Boston: L. C. Page & company, 1900. p. 281.

настороженість в оцінках жіночого піанізму, незважаючи на те, що визнані професійні виконавиці не лише кидали виклик традиційним уявленням про значення фортепіанної віртуозності, а й відігравали провідну роль, як, приміром, Клара Шуман, у формуванні нових принципів укладання концертного клавішного репертуару, керуючись його стилістичними, хронологічними і мистецькими характеристиками. У цьому історичному контексті з особливою наочністю увиразнюється безцінний внесок уславлених західноукраїнських піаністок у вітчизняну культуру, які, завойовуючи європейські та світові сцени в першій половині минулого століття, закладали неабияку енергію опору та подолання суспільних стереотипів у формування самобутнього обличчя національного музично-виконавського стилю.

Доцільність осмислення оригінальної специфіки національного музично-виконавського стилю на прикладі піаністичного мистецтва пов'язана з універсальною природою фортепіано, його номінальними в тембровому відношенні вихідними даними, що дозволяють піаністу гранично індивідуалізувати звучання за допомогою колоритного туше, артикуляції, педалі, ритмічного і фактурного компонентів. Інтуїтивна, великою мірою підсвідома природа живого піаністичного звукоутворення надає цій сфері рис своєрідної оптичної системи, яка максимально увиразнює прояви індивідуально-психологічних, а отже національно-характерних, ментальних, у тому числі й гендерних рис особистості музиканта-виконавця та відповідно уможливорює їх найбільш об'єктивну ідентифікацію.

З позиції концептуального підходу шлях дослідження національних рис музично-виконавського стилю як репрезентанта цілісності мистецької особистості передбачає розпізнавання інтенції виконавця-інтерпретатора, що сублімується у внутрішній програмі (підтексті) його експресивного музичного мовлення. Саме стиль експресії музичного мовлення виступає одним із ключових індикаторів «сили внутрішнього переживання, характеру артистичного втілення «особистісного смислу дійсності», «гармонійності чи дисгармонійності світогляду, світосприйняття у художній свідомості мистця», а також є визначальним показником «якості художнього впливу та його відбиття у свідомості слухача»³². Отже, експресивно-стильові параметри музичного мовлення виконавця втілюють концептуальну позицію мистця як генератора смислотворення в процесах музичної комунікації композиторів, виконавців і слухачів. При цьому важливим завданням залишається проникання у мотиваційну сферу творчості артиста, що охоплює широке коло явищ музичного та позамузичного походження. Відтак спроби

³² Сокол О. В. Стилістика музичного мовлення та термінологічні ремарки: автореф. дис. ...д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 1996. С. 9, 13.

музикознавчого декодування ідейно-творчої позиції музиканта-виконавця пов'язані з вивченням подій та фактів із життя артиста, його власних суджень та відгуків сучасників. Попри обмеженість документальних матеріалів та відсутність звукозаписів гри декотрих українських піаністок першої половини ХХ століття, їхня творча спадщина широко висвітлювалась у працях вітчизняних і зарубіжних мистецтвознавців Н. Кашкадамової, Д. Білавич, В. Бобицької, Я. Горака, О. Дітчук, І. Жука, Г. Карась, К. Колесси, М. Мушинки, Р. Савицького (мол.), Т. Старух, Б. Тихонюка та ін. Ґрунтовна джерельна база цих досліджень дає можливість зосередитись на питаннях гендерної проблематики українського піаністичного мистецтва початку минулого століття.

Найстаршою серед професійних галицьких піаністок, які позиціонували себе як українські мисткині, була Софія Дністрянська (1882–1956) – закінчила з відзнакою львівську Консерваторію ГМТ та віденську Академію музики та виконавського мистецтва з фортепіано у Луї Терна. У статті О. Дітчук відзначається неординарність особистості С. Дністрянської, яка «вже в юні роки вирішила свою долю. Не лякаючись звичаєвих норм, протягом цілого життя вела активну громадську діяльність, відстоюючи національну та гендерну гідність у музичних та публіцистичних виступах на міжнародній арені»³³. Дослідник і збирач архіву піаністки М. Мушинка пише, що Софія Дністрянська після розпаду Австро-Угорщини «брала активну участь в роботі жіночих організацій, головним чином, в Українському жіночому союзі, який у березні 1921 р. було прийнято в Інтернаціональну лігу миру і свободи. С. Дністрянська, як делегатка цього союзу, брала участь у кількох його конгресах та пленарних засіданнях. Бездоганно володіючи німецькою, французькою та англійськими мовами (помимо української та інших слов'янських) вона часто виступала з доповідями на міжнародних конгресах, укладала заяви, петиції, активно співпрацювала із Софією Русовою, Оленою Залізняка, Анною Жук та іншими українськими «феміністками». Головною зброєю в боротьбі за світлі ідеали людства для С. Дністрянської була музика»³⁴. Концертна діяльність піаністки віддзеркалює передовсім її активну проукраїнську позицію. Так, під час навчання у Відні вона бере участь у концерті на честь Т. Шевченка і М. Лисенка, що відбувся 1913 р. За матеріалами газети «Діло», присвяченим цій непересічній події, «найбільш вдалим був виступ піаністки Софії Дністрянської у дуєті зі скрипалем Грезером.

³³ Дітчук О. Перші українські піаністи на європейських сценах. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів, 2012. Вип. 11. С. 58.

³⁴ Мушинка М. Софія Дністрянська – призабута українська піаністка, музичний педагог і критик. *Вісник Прикарпатського університету*. Серія: Мистецтвознавство. Івано-Франківськ. 2015. Вип. 32. С. 54.

З великою пластичністю передала артистка всі нюанси музики М. Лисенка, «ніжність і глибокість тону в кантилені, елементарну енергію і веселість у звуках танцю». С. Дністрянська виконала також фортепіанний концерт (d-moll) А. Рубінштейна у супроводі другого фортепіано. ... «Понад віртуозною технікою панував незвичайний темперамент та глибоке відчуття прегарних мотивів концерту», – писала українська преса»³⁵.

Цілеспрямована пропаганда української музики в сольних концертах, а згодом, у 30-х роках, у тематичних радіопередачах стає невід'ємною частиною різносторонньої музичної діяльності піаністки, в багатьох сферах якої С. Дністрянська виступає як першопроходець, що є органічним проявом суспільного темпераменту її пасіонарної діяльної особистості. Їй належать численні статті на музичні теми, а доповідь на Другому Українському науковому з'їзді у Празі в 1932 р. «Національні елементи у фортепіанній музиці останніх десятиліть», яку мисткиня ілюструвала фрагментами композицій західноєвропейських та українських композиторів, «перетворилася у могутній концерт, який став неабияким збагаченням програми з'їзду»³⁶.

Ще більш новаторською, зокрема, для музичного життя Львова була концертна діяльність С. Дністрянської, котра могла в одному виступі виконати відразу два фортепіанних концерти – Чайковського b-moll та Зауера e-moll, а потім зіграти на bis ще й Угорську фантазію Ліста для фортепіано з оркестром. «Отже, своєю діяльністю С. Дністрянська приносила в українське середовище нові норми концертнування, засвоєні нею, звичайно, у Відні. Щоб їх оцінити, слід зазначити, що ще й у наступному, другому десятиріччі ХХ ст. повнопрограмні концерти українських піаністів відбувалися рідко, не кожного року, а виконання концертів з оркестром взагалі не фіксується аж до 1938 року»³⁷.

Репертуарні пріоритети С. Дністрянської, наявність у її концертних програмах великих складних творів композиторів-романтиків свідчать про високу технічну майстерність піаністки та деякі характерні риси її піаністичного стилю. Влучну характеристику виконавському стилю С. Дністрянської дає у своїй рецензії на її виступ у Львові 1906 р. С. Людкевич, відмічаючи у грі піаністки «вроджений інтелект і інтелігенцію, темперамент і повне опанування технічне та зрозуміння інструменту», а також підкреслюючи, що виконавиця грає «з

³⁵ Черепанин М. Відень і українська музична культура: сторінки мистецької євроінтеграції. *Музична україністика: європейський контекст*: колект. монографія / ред.-упоряд. Л. Опарик. Івано-Франківськ: Супрун В. П., 2015. С. 10.

³⁶ Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі : монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. С. 714.

³⁷ Дітчук О. Перші українські піаністи на європейських сценах. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів, 2012. Вип. 11. С. 59.

незвичайною певністю себе, темпераментом і хистом, майже бравурою», переходячи подекуди у Третьому, с-moll'ному концерті Бетховена «границю класичної німецької «стильовості»³⁸. Віртуозну піаністичну майстерність С. Дністрянської відзначає також В. Барвінський, звертаючи увагу на те, що «вона захоплює та полонить слухачів може більше незвично великою технікою та силою в бравурних партіях, чим теплою та глибокістю тону в настроєвих, більш інтимних частях»³⁹.

Узагальнюючи ці та інші, загалом не надто численні характеристики індивідуального піаністичного стилю Софії Дністрянської з позицій гендерної ідентичності музично-виконавського мистецтва, відзначимо превалювання маскуліnnих рис у виконавському стилі піаністки, основними характеристиками музично-виконавського мовлення якої виступали вольовий посыл, інтелектуалізм, впевнена, потужна і темпераментна гра, технічна сила і віртуозність, яка подекуди переходила у бравурність, що свідчить про схильність до ораторської манери подачі музичного матеріалу та відповідно акцентований «зовнішній» фактор впливу на слухачську аудиторію.

Чоловіча манера виконання відрізняла гру Володимири Божейко (1897–1955), яка стала першою українською піаністкою, що запровадила сольні інструментальні клавирабенди в концертному житті Галичини. Навчалася у Віденській Академії музики та виконавського мистецтва в Єжи Лялевича, після закінчення якої, у 1919 році, вступила до Meisterschule при Академії в клас Еміля Зауера, а також вчилася у Новій віденській консерваторії у класі Анджело Кессісоглу, де після закінчення була залишена на педагогічній роботі. Активну концертну діяльність Володимира Божейко розпочала ще під час навчання, беручи участь у Шевченківських вечорах (у 1920, 1921, 1924, 1925 роках) та засіданнях студентського товариства «Січ» у Відні. Перші сольні концерти піаністки відбулися у 1921–1922 роках у Малому залі Віденського концертного дому. У вересні 1923 року дебютувала із сольним фортепіанним концертом у Львові, де згодом часто виступала в залі Музичного товариства ім. М. Лисенка. На дебютний концерт Володимири Божейко у Львові С. Людкевич відгукнувся рецензією, в якій, високо оцінивши виконання нею програми, так охарактеризував її виконавський стиль: «Піаністка має більший нахил до бравурного, блискучого Лістівського жанру, до буйних ритмів, мінливих акцентів, ніж до сконцентрованого в собі, архітектонічного старого стилю або до мрійливих настроїв Шопена... Свіжий, здоровий, не раз вибуховий

³⁸ Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упорядкув., ред., пер., прим. З. Штундер. Львів: Вид-во М. Коць, 2000. Т. II. С. 427.

³⁹ Дітчук О. Перші українські піаністи на європейських сценах. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів, 2012. Вип. 11. С. 60.

темперамент домінує в ній над хитрощами рефлексії»⁴⁰. Отже, піаністичний стиль Володимири Божейко характеризували віртуозна, темпераментна гра, потужне звучання інструмента, активна ритміка і велика фізична витривалість. «Найбільше любила грати твори Ліста, а з українських композиторів – Людкевича. Будучи з Людкевичем у дружніх взаєминах, заохочувала його компонувати, – пише у своїх спогадах про піаністку Є. Цегельський. – Не забуду вечорів, перебутих утрійку з Людкевичем в домі Божейко, на яких провадилися розмови про музику, чи не найцікавіші, які довелося коли-небудь чути»⁴¹. Музику українських композиторів Володимира Божейко пропагувала все своє активне артистичне життя. Зокрема, у програмах 1937–38 років, які піаністка виконувала «наживо» для Перемишлянського радіо, де поряд із опусами Ф. Ліста, Ф. Шопена, Р. Шумана звучали твори С. Людкевича, М. Лисенка, В. Барвінського.

Феномен першості стає однією з визначальних ознак музично-виконавських надбань Галини Левицької (1901–1949), яка «у панорамі музичного життя Галичини другої чверті ХХ століття залишилась визначною, по-своєму унікальною особистістю, а її діяльність як піаністки-новатора і просвітника відіграла важливу роль для західноукраїнського слухача»⁴². Закінчила Віденську Академію музики за фахом фортепіано у Юрія Лялевича та майстер-курс у Пауля Вайнгартена. 1922 року Галя Левицька дебютує у Віденському Концертгаузі з концертом, присвяченим «на користь голодуючих в Україні». Уже сам вибір творів, включених до концертної програми, що несуть глибокий і навіть трагічний зміст – Прелюдія, хорал і Фуга С. Франка, Сонати Л. Бетховена d moll op. 31 та b moll Ф. Шопена, Канцона, Серенада, Імпровізація В. Барвінського, а на завершення виконання одного з найважчих трансцендентальних етюдів Ф. Ліста «Мазепа» – свідчить не лише про рівень технічної майстерності молодій піаністці, а й про зрілість її творчої позиції, пронизаної ідеями глибокого патріотизму, української національної героїки, причетності до долі рідного народу та відповідальності за неї.

У жовтні 1926 року Галя Левицька дає свій перший після повернення на Батьківщину концерт у Стрию, де почала викладати у філії Вищого

⁴⁰ Людкевич С. Фортеп'яний вечір п. В. Божейко. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упорядкув., ред., пер., прим. З. Штундер. Львів: Вид-во М. Коць, 2000. Т. II. С. 476–477.

⁴¹ Горак Я. Листи Володимири Божейко та її родини до Станіслава Людкевича. *Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника*, 2019. Вип. 11. С. 277.

⁴² Дітчук О., Кашкадамова Н. Концертна діяльність та виконавський стиль піаністки Галини Левицької. Піаністка та педагог Галина Левицька. Матеріали обл. конф. вик-ців фор-них від. муз. уч. та мист. шкіл, присвячена пам'яті Галини Левицької (Львів, 6 жовтня 2004). Львів, 2012. С. 13.

музичного інституту імені М. Лисенка, а наступного року тричі бере участь у концертах, присвячених столітній річниці вшанування пам'яті Л. Бетховена. Львівський концерт Галі Левицької щиро вразив Станіслава Людкевича, який у своїй рецензії на виступ піаністки пише, що твори Л. Бетховена «найшли в п. Левицькій гідну інтерпретаторку, сконцентровану, без зайвого ліризму або якої-небудь пересади, з мужеською рисою у фразуванні й акцентах, яка притім опанувала всі потрібні для виконання тих творів технічні тайни й проблеми та підпорядковувала їх ідеї творів»⁴³. Як піаністку інтелектуального типу характеризує Галю Левицьку у своїх рецензіях Н. Нижанківський, відмічаючи в її грі «заглиблену медитативність» у поєднанні зі «свідомим уникненням поверхневої ефектності», «повноту і глибину звуку», темброве багатство та «гнучкість звукових переходів» у виконанні сонат Л. Бетховена, «підкреслену логіку мелодійної лінії» та конструктивність гармонічного мислення в інтерпретаціях творів Ф. Шопена, блискучий технічний рівень та «глибоке драматичне відчуття», підкріплене «оркестральністю фортепіанної фактури» у виконанні композицій Ф. Ліста⁴⁴.

Важливим етапом у кристалізації власного піаністичного стилю стали для Галини Левицької відвідини впродовж 1929-1932 років майстер-класів знаменитого німецького піаніста Егона Петрі, у виконавських принципах котрого мисткиня віднаходила співзвучні своїм творчим настановам ідеї, йдучи до інтерпретації «опанованої, свідомої, міцно сконструйованої. Від Петрі переймає також чимало нового у формуванні звучання фортеп'яно, що значно розширює її палітру і визначає панівний її тон – звучний, дзвоновий, інтенсивний»⁴⁵. Проте не всі критики приймають мужній піанізм Галі Левицької, «дорікаючи їй надмірною стриманістю емоцій та недостатньою м'якістю удару. Тут явним стає розходження стильових позицій і неадекватна спроба оцінювати гру піаністки романтичними критеріями»⁴⁶. Додамо до цього також неабиякий вплив стереотипів сприйняття та пануючих уявлень про еталони концертного жіночого піанізму з його генезою бідермайєрівської милозвучної виразності, яким протистояли могутнє

⁴³ Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упорядкув., ред., пер., прим. З. Штундер. Львів: Вид-во М. Коць, 2000. Т. II. С. 503.

⁴⁴ Молчко У. Б. Культурно-мистецьке життя Східної Галичини кінця XIX – першої половини XX століть у музично-критичній публіцистиці родини Нижанківських: дис. ... д-ра філософії: 034 / Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2024. С. 107.

⁴⁵ Дітчук О., Кашкадамова Н. Концертна діяльність та виконавський стиль піаністки Галини Левицької. Піаністка та педагог Галина Левицька. Матеріали обл. конф. вик-чів фор-них від. муз. уч. та мист. шкіл, присвячена пам'яті Галини Левицької (Львів, 6 жовтня 2004). Львів, 2012. С. 6.

⁴⁶ Там само. С. 7.

звучання фортепіано та декламаційно-вольова експресія виконавського мовлення Галини Левицької.

Цілісність виконавської особистості Левицької проявляла себе не лише в прагненні «говорити» на інструменті мовою сучасної епохи, а й у вірності своїй принциповій позиції новаторки і першовідкривачки, завдяки чому цілеспрямована пропаганда української фортепіанної музики в концертній діяльності піаністки набувала характеру місійного національно-духовного просвітництва. Так, саме Галя Левицька виступає з першим в історії концертом, програма якого була повністю складена з творів молодих українських композиторів – П. Козицького, Л. Ревуцького, З. Лиська та М. Колесси. Концерт став першою публічною акцією ЗУМО («Західноукраїнське мистецьке об'єднання»), за членство в якому Галя Левицька мало не втратила роботу у Вищому музичному інституті імені М. Лисенка. Долаючи важкі, часом трагічні випробування на своєму життєвому шляху, артистка завжди, за її словами, шукала опору в мистецтві і це єдине, що давало їй змогу зберігати душевну рівновагу. 1936 року, на піку своєї творчої активності Галя Левицька з великим ентузіазмом береться за створення тематичного циклу шести фортепіанних вечорів, на одному з яких мисткиня втілює ідею представити панораму української музики в одному ряді з класикою світового мистецтва. Виконання піаністкою творів різних жанрів і стилів – Прелюдії та фуги Н. Нижанківського, Сонати З. Лиська, Сюїт М. Колесси та Р. Сімовича, мініатюр М. Лисенка та Л. Ревуцького довело, що новітня українська фортепіанна музика є яскравим виразником великої національної культури, гідної бути представленою на європейській академічній сцені.

При осмисленні гендерного профілю піаністичного стилю Галі Левицької, його новаторського й навіть революційного для свого часу рішучого посилу важливо враховувати ідейні установки мисткині, сповнені прагненням подолати традиційну провінційність, етнографічну ізольованість, культурну обмеженість, не схильних до оновлення та сприйняття свіжого подиху новітніх течій і стрімких змін у розвитку передового музичного мистецтва ХХ століття.

Виразником цілісного національного світобачення особистості української мисткині постає індивідуальний виконавський стиль Любки Колесси (1902–1997). «Мої почування і моє серце були завжди українськими», – написала на схилі життя Любка Колесса, проживши майже все своє життя за межами України. Здобула блискучу освіту у віденській Академії музики та виконавського мистецтва, навчаючись під керівництвом учнів Ф. Ліста – Е. Зауера та Е. д'Альбера. У 1920 році успіхи молодой піаністки були відзначені Державною премією Австрії. Від самого початку сценічної діяльності Любка Колесса сприймається музичним світом як унікальна, винятково обдарована артистична

особистість, наділена переможним піаністичним талантом. Майстерність, рафінована виразність гри, феєрична технічна досконалість поєднувалися в особі піаністки зі шляхетною жіночою чарівністю, завдяки чому сценічний образ Любки Колесси являв собою надзвичайно гармонійне явище. Німецькі критики називали її «поетесою за роялем», «артисткою без всякої пози. Без всяких манер зірок і віртуозів. Справжня жриця мистецтва» з «інстинктивним відчуттям стилю»⁴⁷.

Серйозність художніх намірів української піаністки, підкріплена довершеною віртуозністю, знаходила незмінно палкий відгук публіки та критики в найпрестижніших залах світу. Неймовірний успіх Колесси-концертантки багато в чому пояснюється ідейним підтекстом її світоглядно-художньої позиції артиста-романтика, особливо актуальної в контексті «стомленої епохи» міжвоєнного 20-ліття. Розгортаючись осторонь як від похмурої проблемності, так і від поверхневої розважальності, музично-виконавське мовлення Любки Колесси у цей період сповідувало оптимізм, життєлюбність, зцілення самою гармонією виконуваної музики. Не випадково з рецензій у пресі тих років, «з висловів як критичних, так і захоплених вимальовується один образ артистки: особистість «ощаслиблююча», без важкої глибокодумності, безсумнівно жіноча»⁴⁸.

Попри безпосередню юнацьку легкість та імпульсивність виконавські висловлювання піаністки насправді містили в собі золоті зерна інтелектуально опанованої ідейності в дусі романтичних традицій Шопена й Ліста з їх пошуками краси та гармонії світу. Загальнолюдські ідейно-естетичні принципи школи Ф. Ліста, засвоєні Любкою Колессою під впливом віденських учителів, збагачувались у перспективі її національного світобачення новими цінними якостями. Відтак «взаємодія набутої у Відні майстерності з національною ментальністю, яка у інших українських піаністів виявлялася на рівні діяльності й засобів, піднімається у Л. Колесси на рівень стилю. <...> У грі Л. Колесси яскраво виявилися типові прикмети української жінки та ідеал прекрасного, характерний для національної ментальності»⁴⁹.

Національні почування Любки Колесси як невід'ємна частина її духовного світу ставали потужним джерелом незабутніх емоційних

⁴⁷ Кашкадамова Н., Бобицька В. Піаністка Любка Колесса очима німецьких критиків. Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця XIX – XX століття (з нагоди 130-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси та 100-річчя від дня народження академіка Миколи Колесси) : зб. наук. праць та м-лів. Львів, 2005. Вип. 5. С. 340–342.

⁴⁸ Там само. С. 341.

⁴⁹ Дітчук О. Перші українські піаністи на європейських сценах. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів, 2012. Вип. 11. С. 66.

подій. Ось як описує Любка Колесса свій душевний стан під час відвідання Києва у 1929 році: «Я збігла доріжкою до ріки, щоби замочити руки у водах Дніпра. Я набрала води до рук, полляла голову, перехрестилась, і здавалося мені, що я прийняла друге хрещення з рук Святого Володимира»⁵⁰. Нерозривний духовний зв'язок з Україною, її культурою, історією, релігією знаходив пряме вираження у концертній діяльності піаністки, де поруч із шедеврами світової фортепіанної класики звучить музика М. Лисенка, В. Барвінського, С. Людкевича, Н. Нижанківського, С. Борткевича. Показовими у зв'язку із цим були виступи Любки Колесси у програмах лондонського телебачення в 1937 р., в одній з яких вона репрезентує українську фортепіанну музику в українському національному костюмі. Тоді ж, у Лондоні Любка Колесса стала членкинею «Англо-Українського комітету», створеного на підтримку українських діячів, які виборювали незалежність України.

Водночас сила українського національного первня, його ідейні, ментальні, психологічні основи виявляли себе на різних рівнях індивідуального виконавського стилю Любки Колесси. Насамперед слід відзначити глибинну духовність музично-виконавської культури української піаністки: «Її музична мова, – писав один з рецензентів, – завжди барвіста, своєрідна, жива, в ній зовсім немає порожніх, беззмістовних речень»⁵¹. Власне тут виявляється комунікабельність музично-виконавського мовлення піаністки, його невимушена граційність, елегантне темпо *rubato* та водночас внутрішня стриманість, почуттям міри, логічна завершеність і ясність висловлення думки, спрямовані на зустрічне розуміння слухачів. Насиченість музичної думки у виконавських висловлюваннях Любки Колесси, що дотепер зберігають звукозаписи її гри, увиразнював переконливо вольовий (без утрати жіночності) тип піанізму, котрий еволюціонував, як спостережливо відзначив С. Людкевич, у тому числі й «у напрямку пошукувань більш героїчного виразу»⁵². Еволюцію виконавського стилю Любки Колесси відзначає також німецький критик у рецензії 1938 року, котрий у пошуках найбільш точних характеристик

⁵⁰ Колесса К. Любка і Христя Колесси – українські артистки світового значення. Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця XIX – XX століття (з нагоди 130-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси та 100-річчя від дня народження академіка Миколи Колесси) : зб. наук. праць та м-лів. Львів, 2005. Вип. 5. С. 324.

⁵¹ Білавич Д. Архів Любки Колесси у фондах Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької. Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця XIX–XX століття (з нагоди 130-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси та 100-річчя від дня народження академіка Миколи Колесси) : зб. наук. праць та м-лів. Львів, 2005. Вип. 5. С. 333.

⁵² Людкевич С. Восьмий філармонічний концерт: В. Бердяєв і Любка Колесса. *Діло*. Львів, 1938. Ч. 58.

особливостей гри піаністки навіть удається до прямих гендерних порівнянь: «Здається: дві різні натури поєднані в одній особі. І не можна бути певним під час виконання, котра з них перемагає, котра є справжньою і істотною... тут проявляється усміхнена грація, неначе другий відблиск на чудово виконаних мініатюрах.... відчутний тремтливий резонанс жіночої інтуїції. Але водночас у всіх творах пульсує мужня артерія, щось, що хотілося б визначити як чоловічу властивість, і що в меншій мірі можна пояснити істотою Любки Колесси, а більше – процесом її мистецького розвитку»⁵³.

Враження нервової гнучкості, емоційної спонтанності, реактивної імпровізаційності музичного мовлення піаністки складалося насамперед завдяки легкості виконавського дихання Любки Колесси. Природа повітряного короткого «вокального дихання» в музично-виконавських висловлюваннях піаністки спрямовує асоціативний слуховий досвід у сферу мовних інтонацій української народної пісенності. Не випадково багато хто з критиків звертають увагу на генетичний зв'язок характеру виконавського мелодичного мислення артистки із цариною української народнопісенної лірики: «Любка Колесса всюди шукає мелодію – в проведенні головної теми, другорядної, в басі чи в дисканті. Тому кожна композиція в її виконанні, висвітлена зсередини від початку й до кінця, набуває весняного настрою, урочистості і водночас ніжності й плавності. Без сумніву, ця мелодійність гри Любки Колесси має коріння в слов'янському і, зокрема, українському походженні артистки»⁵⁴.

Вітаїстично-піднесений тонус гри Любки Колесси у поєднанні з улюбленим піаністкою теплим і глибоким звуком, смак до якого вона згодом виховувала й у своїх учнів⁵⁵, ставали щирим вираженням ментальної сутності її піаністичного мистецтва, гендерні особливості якого втілили архетипові риси жіночого українського національного характеру – «вияв оптимістичного світобачення, сповідування національної ідеї та любові до рідної землі, ренесансну одушевленість життям»⁵⁶. Гармонійність поєднання ліричності і героїки, гнучкості і волі, поривчатості та опанованості виконавського мовлення піаністки демонструє тяжіння до андрогінного типу музичного виконання з характерними проявами різноманітного спектра гендерно-образних

⁵³ Дітчук О. Перші українські піаністи на європейських сценах. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів, 2012. Вип. 11. С. 61.

⁵⁴ Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва. XIX сторіччя: Підручник. Тернопіль: АСТОН, 2006. С. 224.

⁵⁵ Жук І. Любка Колесса: педагогічна і концертна діяльність в Канаді. *Українська фортепіанна музика та виконавство: стилеві особливості, зв'язки з музичною культурою Західної Європи*: матеріали III конф. Асоціації піаністів-педагогів України (м. Львів, 17-20 жовт. 1994 р.). Львів, 1994. С. 90.

⁵⁶ Назар Л. Національна природа вітаїзму і Василь Барвінський. *Актуальні напрямки музичної інтерпретології. Музикознавчий універсум*. 2019. Вип. 45. С. 166.

модуляцій. Поряд із цим, на всіх етапах еволюції виконавського стилю піаністки панівним залишався образ прекрасної жіночності з притаманними йому ніжністю, емоційною чутливістю, камерністю, деталізацією і тонким нюансуванням розмаїтих агогічних градацій шляхетного піаністичного вислову.

Прагнення до «ренесансного одушевлення» звукового простору фортепіано було властиве і для піаністичного мистецтва Дарії Гординської-Каранович (1908–1999), однієї з найуспішніших випускниць-піаністок класу Василя Барвінського у Вищому музичному інституті імені М. Лисенка. Виконавську майстерність удосконалювала за порадою улюбленого педагога у Віденській Академії музики у фортепіанному класі П. Вайнгартена, відвідувала приватні уроки в Е. Зауера та Е. Штоермана. Дарія Гординська не тільки завершила освіту у Відні, але й стала визнаною та широковідомою концертною виконавицею Європи 1930–40-х років, яка об'їздила із сольними виступами Австрію, Німеччину, Чехію, Польщу, включаючи невеличкі міста Галичини. Ще під час мистецьких студій у Відні талановита піаністка добилася визнання свого диплома Вищого музичного інституту імені М. Лисенка на конкурсі-огляді у Варшаві 1931 р., здобувши для своєї Alma mater «право прилюдності». 1933 року стала дипломанткою 2-го Міжнародного конкурсу піаністів-виконавців Віденської музичної академії, де змагалось кілька сотень учасників, а лауреатами другої премії стали Тарас Микиша та Діну Ліпаті. Про рівень фахової майстерності Дарії Гординської-Каранович в австрійський період її надзвичайно насиченої концертної діяльності свідчать захоплені відгуки європейських критиків, котрі відзначали в грі піаністки співуче й вишукане туше, виразне фразування у поєднанні з гнучкою й пластичною ритмікою, «музикальність та неудаваний темперамент, які дають їй змогу держати слухача в зацікавленні цілий вечір»⁵⁷.

Мистецька діяльність Дарії Каранович нерозривно пов'язана з її активною позицією в національному русі, що реалізувалось у безпрецедентному пропагуванні і популяризації української музики серед широкого загалу європейських, а згодом і американських слухачів. У своїй концертній програмі класичної, романтичної й імпресіоністичної музики артистка, за її словами, «завжди старалася вкласти твори наших композиторів. Отак австрійські любителі музики і широкі народні кола мали змогу не раз і не два почути твори В. Барвінського, Л. Ревуцького, Н. Нижанківського, В. Косенка, Б. Лятошинського й інших»⁵⁸. Піаністка

⁵⁷ В. А. Черговий концерт Дарії Каранович у Відні. Львівські вісті. 1943. Ч. 10.

⁵⁸ Кашкадамова Н. Артистка з роду Гординських. Фортеп'яйне мистецтво у Львові: Статті. Рецензії. Матеріали. Тернопіль: СМП «Астон», 2001. С. 169–170.

неодноразово виступала першовиконавицею творів українських композиторів і серед них особливе місце в її творчій біографії належить Українській сюїті В. Барвінського, яку артистка мала в репертуарі впродовж цілого життя, врятувала рукопис Сюїти з вогню війни у Відні, а у рік смерті композитора здійснила концертне турне містами США з монографічною програмою, в якій були п'ять Прелюдій, шість мініатюр і Українська сюїта⁵⁹. Після переїзду до США Дарія Гординська-Каранович з великим успіхом концертує у Нью-Йорку, Філадельфії, Клівленді, Детройті, Чикаго, Міннеаполісі, а також у містах Канади, де продовжувала активно пропагувати українську музику. Крім того, мисткиня відредагувала і видала фортепіанні твори Н. Нижанківського, записала на платівку твори В. Барвінського, М. Лисенка, Н. Нижанківського, Л. Ревуцького.

1990 року Д. Каранович приїздила до Львова, де виступила з великою концертною програмою та провела майстер-клас, присвячений роботі над Українською сюїтою В. Барвінського. Подія непересічна, оскільки студенти консерваторії мали змогу долучитися до живої традиції авторської інтерпретації творів великого Маестро, відданою послідовницею якої Д. Каранович залишалася все своє творче життя. Саме тут, в естетичних принципах фортепіанної школи В. Барвінського, який, за словами М. Крушельницької, «виконуючи свої твори, не грав, а «зачаровував» публіку своїми барвами і делікатністю»⁶⁰, у спільності світоглядних та ідейних позицій загалом, міститься, очевидно, ключ до розуміння глибинних витоків індивідуального виконавського стилю піаністки. У рецензії 1938 року на концерт Д. Гординської-Каранович, програму якого складали композиції нової української фортепіанної музики, Н. Нижанківський дає таку характеристику піаністичному стилю артистки: «...гнучкість звукової сили, великий розсяг звукових красок, спроможність їх швидкої мінливості, незвичайна певність і добра біглисть, вдумливість, спокій, глибока й зорова музикальність, опанований темперамент та велика вроджена й набута культура»⁶¹. Н. Кашкадамова розрізняє неоромантичні, зокрема, сецесійні особливості виконавського стилю Д. Каранович, виокремлюючи такі його риси, як-от пластичність та інтонаційна випуклість мелодійної лінії, звучання фактури як багатопланового плетива голосів, любовання

⁵⁹ Карась Г. Збереження і популяризація творчої спадщини Василя Барвінського митцями українського зарубіжжя. *Українська музика*. 2018. 4(30). С. 39.

⁶⁰ Пилатюк О. Б. Першовиконання музичного твору як психолого-естетична проблема. *Вісник Львівського університету. Мистецтвознавство*. Львів, 2003. Вип. 3. С. 87.

⁶¹ Молчко У. Б. Культурно-мистецьке життя Східної Галичини кінця XIX – першої половини XX століть у музично-критичній публіцистиці родини Нижанківських: дис. ... д-ра філософії: 034 / Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2024. С. 108.

виразністю гармонії, деяка уповільненість розгортання й нахил до деталізації⁶².

Отже, вишукана виразність мелодичного інтонування, гнучкість динамічних градацій, колористична декоративність, ліричність, увага до деталей як прояви типово сецесійної естетики емоційної витонченості у поєднанні із шляхетною стриманістю й глибиною вираження думки, своєрідно трансформуючись у психологічній тональності піаністичного висловлювання, стають добре впізнаваними маркерами андрогінної ідентичності українського національного характеру з його «емоціоналізмом», «чутливістю та ліризмом», «неспокоєм і рухливістю, більш психічними, ніж зовнішніми», що пов'язано «із певним «артистизмом» натури, зі стремлінням до переходу в усе нові й нові форми»⁶³.

Плекання національної ідентичності українського піаністичного мистецтва відбувається впродовж усього творчого шляху визначної піаністки сучасності, народної артистки України – Марії Крушельницької (нар. 1934). Три основоположні виконавські традиції синтезував у собі національно-визначений, за словами О. Козаренка, індивідуальний виконавський стиль піаністки. Насамперед, це Лисенкова лінія, яку «втілює не тільки національна спрямованість репертуару, а й таке конкретно-музичне явище, як особлива свобода, мінливість і агогічна виразність темпоритму у грі Марії Крушельницької»⁶⁴. Другою важливою складовою виконавського стилю М. Крушельницької є традиція віденського піанізму, на яку вказала Н. Кашкадамова, зіставивши гру піаністки з виконавською манерою її видатної тітки Галі Левицької. Їх споріднює об'єктивний, мужній піанізм, позначений відсутністю манірності у грі, широтою дихання, монументальністю, інтелектуальною глибиною виконавської концепції⁶⁵. Третім потужним чинником формування піаністичного стилю Марії Крушельницької є традиція школи Г. Нейгауза, котрій притаманні «майже гедоністичне ставлення до звукового колориту, максимально широка палітра звучань фортепіано, особливе розгортання

⁶² Кашкадамова Н. Артистка з роду Гординських. Фортеп'янное мистецтво у Львові: Статті. Рецензії. Матеріали. Тернопіль: СМП «Астон», 2001. С. 176.

⁶³ Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. Київ: Вид-во «Орій» при УКСП «Кобза», 1992. С. 20.

⁶⁴ Козаренко О. Терня і троянди на шляху Марії Крушельницької. Марія Крушельницька. Спогади. Статті. Матеріали / Упор. Т. Воробкевич, Н. Кашкадамова. Львів: СПОЛЮМ, 2004. С. 31.

⁶⁵ Кашкадамова Н. Фортеп'янное мистецтво у Львові: Статті. Рецензії. Матеріали. Тернопіль: СМП «АСТОН», 2001. 400 с.

та вишкіл тактильно-сенсорних якостей виконавського апарату»⁶⁶. Таким чином, оригінальне переплетення вказаних виконавських традицій формує своєрідний піаністичний стиль М. Крушельницької, який сприймається «цілісним та органічним варіантом загальнонаціонального виконавського інваріанту»⁶⁷.

Національні ідеали Марії Крушельницької знаходять пряме вираження у концертній діяльності піаністки, яка присвятила своє життя пропагуванню української музики. У репертуарі мисткині – серія виконавських монографій з фортепіанних творів Л. Ревуцького (1974), В. Косенка (1976, 1987), С. Людкевича (1978–1979), М. Колесси (1984), Н. Нижанківського (1985), В. Барвінського (1988), М. Лисенка (1992), А. Кос-Анатольського (2000), а також твори М. Скорика, Б. Фільц, І. Шамо, А. Штогаренка. До своєї місії виховувати публіку в повазі до українських та загальнокультурних цінностей Марія Крушельницька завжди ставиться з великим почуттям відповідальності, прагнучи, за її словами, «все донести, зробити зрозумілим для слухача. ...Для мене найголовніше, – переконати публіку в тому, що я роблю»⁶⁸. З цим пов'язана виразна мовленнєва експресія піаністичного стилю Крушельницької, яка, за словами Н. Кашкадамової, «у своїх інтерпретаціях говорить українською», а отже має яскраво виражені національні ознаки, що можуть виявляти себе як на рівні способу викладення музичного матеріалу (етнохарактерне), так і в особливостях звуковидобування, тембрового забарвлення, емоційного тону, які є детермінантами фонізму, що «найменше піддається фіксації і визначається наперед даним національним звуковим ідеалом»⁶⁹ (етноментальне).

Національний звуковий ідеал є тим якісно-змістовним атрибутом українського національного музично-виконавського стилю, котрий сягає своїм корінням глибинної суті національної ментальності, виразниками якої є мова вербальна, мова народної музики та, безумовно, музично-мовний код виконавця-інструменталіста. «Звук – це слово, – вважає Марія Крушельницька. – Він не може бути непроінтонованим, беззмістовним. Він повинен бути завжди доцільним, відповідати характеру, змісту, стилю твору»⁷⁰. Національна своєрідність

⁶⁶ Козаренко О. Терня і троянди на шляху Марії Крушельницької. Марія Крушельницька. Спогади. Статті. Матеріали / Упор. Т. Воробкевич, Н. Кашкадамова. Львів: СПОЛОМ, 2004. С. 33.

⁶⁷ Там само. С. 34.

⁶⁸ Марія Крушельницька. Спогади. Статті. Матеріали / упор. Т. Воробкевич, Н. Кашкадамова. Львів: СПОЛОМ, 2004. С. 37.

⁶⁹ Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000. С. 262.

⁷⁰ Марія Крушельницька. Спогади. Статті. Матеріали / упор. Т. Воробкевич, Н. Кашкадамова. Львів: СПОЛОМ, 2004. С. 41.

виконавської вимови піаністки досягає вершин своєї органіки при виконанні творів українських композиторів. «Розуміння української музики залежить... від того, щоби бути в душі українцем», – говорить мисткиня з позиції інтерпретатора, підкреслюючи при цьому необхідність певних виконавських перебільшень, «що їх вимагає мелодика, яка виходить з нашої пісні»⁷¹. На думку Марії Крушельницької, мелодика і ритміка в українській музиці мають бути перебільшено нюансованими, підкресленими, так само, як і співставлення тембрів, гармоній, адже «у нас дуже барвна земля! Тому всі кольори, всі запахи, всі рельєфи повинні бути знайдені у фортепіанній фактурі»⁷². Дуже важливим піаністка вважає віднаходження варіантів інтонування та уникнення одноманітності при повторенні музичних уривків.

Артистична установка піаністки на граничне увиразнення всіх без винятку елементів музичної мови твору є, передусім, концентрованим вираженням свідомого спрямування артистичного висловлювання на слухацьке сприйняття та зустрічне розуміння, яке стає свого роду каталізатором творення художньої цілісності піаністичного стилю виконавиці, зокрема, зі сторони етнохарактерних ознак її музично-виконавського мовлення, що виражені у деталізації нюансів мелодичної інтонації, умисному увиразненні її пісенної природи на тлі підкресленої жанрово-танцювальної основи, у свободі виконавського дихання, у гнучкості темпоритму та витонченості динамічних градацій. Отже, драматургічне розгортання музичної думки зумовлюється певним типом виконавського мислення, що «формують ті ж глибинні сфери людського ества, в яких закорінені і національний характер»⁷³.

Іншим джерелом мовленнєвої органіки індивідуального виконавського стилю Марії Крушельницької є пізньоромантична сфера піаністичного мистецтва ХХ століття. У світлі романтичної естетики «оптики сцени» експресивно-мовленнєві контури виконавського стилю Марії Крушельницької набувають максимальної рельєфності завдяки майстерній артикуляції, з'являються патетична декламаційність, мужня енергія, драматизм, емоційна відвертість та героїка, характерні для виконання піаністкою творів О. Скрябіна й Й. Брамса. Зауважимо, що героїзм та цілеспрямованість, за Д. Донцовим, належать до числа сутнісних рис українського національного характеру, який через усе багатство музичної експресії проявляє себе у виконавських

⁷¹ Дискусія про стильові проблеми інтерпретації української фортеп'яної музики. Марія Крушельницька. Спогади. Статті. Матеріали / упор. Т. Воробкевич, Н. Кашкадамова. Львів: СПОЛОМ, 2004. С. 158.

⁷² Там само.

⁷³ Катрич О. Стиль музиканта-виконавця: теоретичні та естетичні аспекти. Київ – Дрогобич: Відродження, 2000. С. 70.

висловлюваннях Марії Крушельницької. Поряд із цим, «на сцені має бути контрольоване натхнення, – наголошує піаністка. – Вважається, що я як виконавець дуже емоційна, але я думаю, що без мислення обійтися неможливо, бо голова нами повинна керувати, коли ми читаємо, шукаємо образи, асоціації, тобто здобуємо знання. Натхнення має бути розумним»⁷⁴. Гра Марії Крушельницької, сповнена потужною енергетикою, незмінно захоплює слухачів одухотвореною вдумливістю та заглибленою зосередженістю, що зазвичай супроводжуються виразними сповільненнями темпу, особливо промовистими у виконанні музики українських авторів. У перспективі «сакральної вертикалі» української ментальності з її «правдивою і теплою релігійністю» (Д. Чижевський) моменти слухового занурення у тишу звукового світу музики набувають пантеїстичного сенсу.

Таким чином, у піаністичному мистецтві Марії Крушельницької актуалізувалося узагальнююче для ХХ століття формування атрибутивних рис національного музично-виконавського стилю як концептуального феномена з яскраво вираженою світоглядною позицією утвердження української національної ідентичності. Незламність українського світогляду знаходить пряме вираження в монолітному, мужньому піанізмі М. Крушельницької, що переломив у собі відголоси драматичних колізій епохи з її масштабними гуманітарними катаклізмами та зрослою вимогою до мистця в його особистому протистоянні руйнації національних ідейних засад. Маскулінну експресію музично-виконавського мовлення мисткині врівноважує різноманітна гама піаністичних засобів виразності, які передають найсуттєвіші психологічні риси українського національного характеру. Усе багатство колористичної палітри звучань Марії Крушельницької узагальнює суто фемінна риса – емоційно насичена теплота унікального тону її музично-виконавського висловлювання, котра йде, за словами мисткині, «від дихання українського мелосу» та є, без сумніву, щирим вираженням суті української ментальності – кордоцентризму.

ВИСНОВКИ

Ретроспекція розвитку вітчизняного музичного виконавства минулого століття у вимірах гендеру виявляє авангардну роль жіночого піаністичного мистецтва у формуванні атрибутивних рис українського національного музично-виконавського стилю. Пасіонарне служіння талановитих жінок-піаністок ідеї популяризації та піднесення української культури в різні історичні періоди заклало у становлення

⁷⁴ Марія Крушельницька. Спогади. Статті. Матеріали / упор. Т. Воробкевич, Н. Кашкадамова. Львів: СПОЛОМ, 2004. С. 36, 38.

національно-своєрідного образу професійного музичного виконавства потужну енергію опору панівним політичним ідеологіям, посилену подоланням гендерних стереотипів щодо вторинності жіночої фортепіанної віртуозності. Драматичний соціальний контекст зумовлював інтелектуальну глибину виконавських концепцій та надавав експресивно-мовленнєвим параметрам українського жіночого піанізму рис переконливо вольової героїки, мужньої енергії, експресію патетичної декламаційності в поєднанні з широтою і свободою виконавського дихання. Водночас жіноче піаністичне мистецтво втілювало всю повноту архетипових рис українського національного характеру, привносячи до академічного музичного виконавства витаїстично-піднесений тонус артистичного вислову, шляхетність, настроєву чуйність, реактивну мінливість психологічних станів і розмаїття гендерно-образних модуляцій, смислової деталізації ліричної інтонації й тонке нюансування мелодики, агогічну виразність темпоритму, багатство й барвистість колористичної палітри звучань фортепіано, пройнятих теплотою загального емоційного тону виконавського висловлювання як щирого вираження суті української ментальності – кордоцентризму.

Таким чином, у професійному осередді українського жіночого піаністичного мистецтва ХХ століття відбувається кристалізація найхарактерніших самобутніх рис національного музично-виконавського стилю як концептуального феномена та яскравого виразника української ідентичності в академічному мистецтві, визнаного вітчизняними слухачами і впізнаваного зарубіжною публікою на світовій музичній сцені.

АНОТАЦІЯ

Висвітлено проблематику музикознавчої специфікації гендерної теорії у проекції на творчу сферу українського жіночого піаністичного мистецтва ХХ століття. Проаналізовано понятійний апарат гендерної психології та шляхи його методологічної адаптації у галузях виконавського музикознавства, музичної інтерпретології та персонології. Обґрунтовано вагомість творчого внеску західноукраїнських піаністок С. Дністрянської, В. Божейко, Г. Левицької, Л. Колесси, Д. Гординської-Каранович, М. Крушельницької у розвиток, популяризацію та презентацію української музичної культури на світовому рівні. Аргументовано креативну роль вітчизняних жінок-піаністок у формуванні атрибутивних рис українського національного музично-виконавського стилю. Доведено, що жіноче піаністичне мистецтво втілювало всю повноту архетипових рис українського національного характеру завдяки привнесенню в академічне інструментальне виконавство широкого діапазону

різноманітних гендерно-образних модуляцій та презентації маскулітних і фемінних типів музичного виконання у гендерному балансі. У результаті стильового аналізу експресивно-мовленнєвих параметрів українського жіночого піанізму виявлено поєднання в ньому рис вольової героїки, мужньої енергії, патетики, інтелектуальної глибини виконавських концепцій та емоційної чуйності, шляхетності, ліричності, мінливості психологічних станів, деталізації й тонкого нюансування мелодики, агогічної виразності темпоритму, кордоцентризму та вітатістично-піднесеного тону артистичного вислову. Підсумовано, що у професійному осередді українського жіночого піаністичного мистецтва ХХ століття відбулася кристалізація найхарактерніших самобутніх рис національного музично-виконавського стилю як яскравого виразника української ідентичності в академічному музичному мистецтві минулого і сучасності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрусишин Т. Гендерна рівність в музичному мистецтві: проблеми та означення. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія Мистецтвознавство*. Тернопіль: ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2018. № 2. Вип. 39. С. 50–57.
2. Гіголаєва В. О. Гендерний аспект в музичній теорії та практиці. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та практики освіти*: збірник наук. праць. ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. Вип. 21. С. 112–119.
3. Карась Г. В. Платоніда Щуровська-Россієвич: портрет мисткині через призму теорії гендеру та пасіонарності. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць НАКККиМ*. Вип. 19. Київ: Міленіум, 2011. С. 18–27.
4. McClary S. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2002. 248 p.
5. Citron M. J. *Gender and the Musical Canon*. Chicago, IL: University of Illinois Press, 2000. 307 p.
6. Цурканенко І. Гендерна тематика в дослідженнях музичного виконавства. *Мова і культура*. Київ, 2011. Вип. 14. Т. 4 (150). С. 65–71.
7. Словник гендерних термінів / уклад. З. Шевченко. Черкаси: видавець Чабаненко Ю., 2016. 336 с.
8. Stoller R. J. *Sex and gender: On the Development of Masculinity and Femininity*. New York: Science House, 1968. 226 p.
9. Святненко І. О. Ідеологія та мораль гендерної культури в Україні. *Грані: науково-теоретичний альманах*. / редкол.: С. А. Квітка (гол. ред.) та ін.; ДНУ ім. Олесь Гончара. Дніпро: Грані, 2018. Т. 21. № 12. С. 52–61.
10. Світлицька В. Р. Роль жінки в національній ментальності українців: гендерний аспект. *Гендерні студії у вищій школі: сучасні*

виклики та досягнення: матеріали Всеукраїнського науково-педагогічного підвищення кваліфікації, м. Львів, 5 вересня – 16 жовтня 2022 р. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2022. С. 87–90.

11. Полюга В. В. Гендерні ролі як сегмент розвитку музичної освіти. *Інноваційні освітні технології: досвід Європейського Союзу та його впровадження в процес підготовки педагогів*. Університет Данубіус, 2016. С. 93–95.

12. Гіголаєва-Юрченко В. О. Гендерна ідентифікація у виконавській інтерпретації російської та української вокальної лірики XIX – початку XX століть: автореф. дис.... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. 19 с.

13. Опарик Л. М. Комунікативні архетипи музично-виконавського висловлювання в аспекті фідеїстичного спілкування. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 33, кн. 2. С. 100–113. DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-2-9>

14. Чернявська М. С. Постать Кларі Вік-Шуман в європейському науковому дискурсі. *Аспекти історичного музикознавства*. 2019. Вип. XVII. С. 213–231. DOI 10.34064/khnum217.14

15. Lahee Н. Famous Pianists of Today and Yesterday. Boston: L. C. Page & company, 1900. 377 p.

16. Сокол О. В. Стилїстика музичного мовлення та термінологічні ремарки: автореф. дис.... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 1996. 27 с.

17. Дітчук О. Перші українські піаністи на європейських сценах. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів, 2012. Вип. 11. С. 56–68.

18. Мушинка М. Софія Дністрянська – призабута українська піаністка, музичний педагог і критик. *Вісник Прикарпатського університету*. Серія: Мистецтвознавство. Івано-Франківськ. 2015. Вип. 32. С. 53–59.

19. Черепанин М. Відень і українська музична культура: сторінки мистецької євроінтеграції. *Музична україністика: європейський контекст*: колект. монографія / ред.-упоряд. Л. Опарик. Івано-Франківськ: Супрун В. П., 2015. С. 4–38.

20. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.

21. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упорядкув., ред., пер., прим. З. Штундер. Львів: Вид-во М. Коць, 2000. Т. II. 816 с.

22. Людкевич С. Фортеп'яний вечір п. В. Божейко. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упорядкув., ред., пер., прим. З. Штундер. Львів: Вид-во М. Коць, 2000. Т. II. С. 476–477.

23. Горак Я. Листи Володимири Божейко та її родини до Станіслава Людкевича. *Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника*, 2019. Вип. 11. С. 271–311. DOI: [https://doi.org/10.37222/2524-0315-2019-11\(27\)-15](https://doi.org/10.37222/2524-0315-2019-11(27)-15)

24. Дітчук О., Кашкадамова Н. Концертна діяльність та виконавський стиль піаністки Галини Левицької. Піаністка та педагог Галина Левицька. Матеріали обл. конф. вик-чів фор-них від. муз. уч. та мист. шкіл, присвячена пам'яті Галини Левицької (Львів, 6 жовтня 2004). Львів, 2012. С. 3–15.

25. Молчко У. Б. Культурно-мистецьке життя Східної Галичини кінця XIX – першої половини XX століть у музично-критичній публіцистиці родини Нижанківських: дис.... д-ра філософії: 034 / Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2024. 309 с.

26. Кашкадамова Н., Бобицька В. Піаністка Любка Колесса очима німецьких критиків. Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця XIX–XX століття (з нагоди 130-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси та 100-річчя від дня народження академіка Миколи Колесси) : зб. наук. праць та м-лів. Львів, 2005. Вип. 5. С. 339–347.

27. Колесса К. Любка і Христя Колесси – українські артистки світового значення. Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця XIX – XX століття (з нагоди 130-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси та 100-річчя від дня народження академіка Миколи Колесси) : зб. наук. праць та м-лів. Львів, 2005. Вип. 5. С. 321–327.

28. Білавич Д. Архів Любки Колесси у фондах Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької. Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця XIX–XX століття (з нагоди 130-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси та 100-річчя від дня народження академіка Миколи Колесси) : зб. наук. праць та м-лів. Львів, 2005. Вип. 5. С. 328–338.

29. Людкевич С. Восьмий філармонічний концерт: В. Бердяєв і Любка Колесса. *Діло*. Львів, 1938. Ч. 58.

30. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва. XIX сторіччя: Підручник. Тернопіль : АСТОН, 2006. 608 с.

31. Жук І. Любка Колесса: педагогічна і концертна діяльність в Канаді. *Українська фортепіанна музика та виконавство: стильові особливості, зв'язки з музичною культурою Західної Європи* : матеріали III конф. Асоціації піаністів-педагогів України (м. Львів, 17-20 жовт. 1994 р.). Львів, 1994. С. 88–91.

32. Назар Л. Національна природа вітаїзму і Василь Барвінський. *Актуальні напрямки музичної інтерпретології. Музикознавчий універсум*. 2019. Вип. 45. С. 152–170.

33. В. А. Черговий концерт Дарії Каранович у Відні. Львівські вісті. 1943. Ч. 10.

34. Кашкадамова Н. Артистка з роду Гординських. Фортеп'янне мистецтво у Львові: Статті. Рецензії. Матеріали. Тернопіль: СМП «Астон», 2001. С. 165–177.

35. Карась Г. Збереження і популяризація творчої спадщини Василя Барвінського митцями українського зарубіжжя. *Українська музика*. 2018. 4(30). С. 36–46.

36. Пилатюк О. Б. Першовиконання музичного твору як психолого-естетична проблема. *Вісник Львівського університету. Мистецтвознавство*. Львів, 2003. Вип. 3. С. 84–91.

37. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. Київ: Вид-во «Орій» при УКСП «Кобза», 1992. 230 с.

38. Козаренко О. Терня і троянди на шляху Марії Крушельницької. Марія Крушельницька. Спогади. Статті. Матеріали / упор. Т. Воробкевич, Н. Кашкадамова. Львів: СПОЛОМ, 2004. С. 31–34.

39. Кашкадамова Н. Фортеп'янне мистецтво у Львові: Статті. Рецензії. Матеріали. Тернопіль: СМП «АСТОН», 2001. 400 с.

40. Марія Крушельницька. Спогади. Статті. Матеріали / упор. Т. Воробкевич, Н. Кашкадамова. Львів: СПОЛОМ, 2004. 208 с.

41. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000. 285 с.

42. Дискусія про стильові проблеми інтерпретації української фортеп'янної музики. Марія Крушельницька. Спогади. Статті. Матеріали / упор. Т. Воробкевич, Н. Кашкадамова. Львів: СПОЛОМ, 2004. С. 156–169.

43. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця: теоретичні та естетичні аспекти. Київ – Дрогобич: Відродження, 2000. 100 с.

Information about the author:

Oparyk Larysa Mykolaivna,

Candidate of Art Studies,

Associate Professor at the Department of Musical Ukrainistics and Folk-

Instrumental Art

Vasyl Stefanyk Carpathian National University

57, Shevchenko Str., Ivano-Frankivsk, 76000, Ukraine