

УДК 305:786.2

Лю Фань,
аспірант кафедри теорії
та історії музичного виконавства
Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського
lufanukraine@gmail.com

ГЕНДЕРНИЙ ОБРАЗ ФОРТЕПІАНО

Мета роботи полягає у виявленні гендерного образу фортепіано. Під гендерним образом фортепіано розуміється така реконструкція інструмента в свідомості людини, при якій встановлюються чіткі мисленнєві асоціації, пов'язані з розрізненням людей за статевими відмінностями. **Методологія дослідження** базується на використанні культурологічного та компаративного методів пізнання. Міждисциплінарний метод допомагає виявити значення гендерного образу фортепіано через його відображення в суміжних галузях мистецтва і культури. **Наукова новизна.** У статті вперше в українському музикознавстві аналізується гендерний образ фортепіано і визначається його роль в історії розвитку інструмента. **Висновки.** Фортепіано, разом з іншими музичними інструментами, породжує в культурній свідомості суспільства образи, пов'язані з розрізненням людей за статевими відмінностями, із соціальною та психологічною поведінкою, яка вважається загальноприйнятим виявом фемінінності або маскулінності. На відміну від багатьох інших музичних інструментів гендерний образ фортепіано амбівалентний. Фортепіано як сольний концертний інструмент пов'язується більше з чоловічим началом, фортепіано як інструмент домашнього музикування – з жіночим. В останній своїй якості гендерний образ інструмента відіграв значну роль у розвитку фортепіано і був відображений в багатьох галузях мистецтва і культури сучасності.

Ключові слова: фортепіано, образ інструмента, гендерний образ фортепіано, гендерний стереотип, домашнє музикування.

Лю Фань, аспірант Національної музикальної академії України імені П. І. Чайковського

Гендерный образ фортепиано

Цель работы состоит в выявлении гендерного образа фортепиано. Под гендерным образом фортепиано понимается такая реконструкция инструмента в сознании человека, при которой устанавливаются четкие мысленные ассоциации, связанные с различием людей по полу. **Методология** исследования заключается в использовании культурологического и компаративного методов познания. Междисциплинарный метод помогает выявить значение гендерного образа фортепиано через его отражение в смежных областях искусства и культуры. **Научная новизна.** В статье впервые в украинском музыковедении анализируется гендерный образ фортепиано и определяется его роль в истории развития инструмента. **Выводы.** Фортепиано, как и другие музыкальные инструменты, порождает в культурном сознании общества образы, связанные с различием людей по полу, с социальным и психологическим поведением, общепринятым в качестве выражения феминности или маскулинности. В отличие от многих других музыкальных инструментов гендерный образ фортепиано амбивалентен. Фортепиано в качестве сольного концертного инструмента связывается более с мужским началом, фортепиано как инструмент домашнего музицирования – с женским. В последнем своем качестве гендерный образ инструмента

сыграл значительную роль в его развитии и был отражен во многих областях искусства и культуры современности.

Ключевые слова: фортепиано, образ инструмента, гендерный образ фортепиано, гендерный стереотип, домашнее музицирование.

Lu Fan, postgraduate of P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

Gender image of the piano

Purpose of Article. The article reveals the gender image of the piano. The gender image of the piano is understood as a reconstruction of an instrument in the human mind, under which clear mental associations with the distinction of people by gender are evolved. **Methodology.** The research methodology lies in using culturological and comparative methods of cognition. The interdisciplinary method helps to reveal the importance of the gender image of the piano through its reflection in related art and culture areas. **Scientific Novelty.** In the article, for the first time in the Ukrainian musicology, the gender image of the piano is analyzed, and its role in the history of instrument development is determined. **Conclusions.** Piano, like other musical instruments, generates in the cultural consciousness of society images associated with the distinction of people by gender, with social and psychological behavior accepted as expressions of femininity or masculinity. Unlike many other musical instruments, the gender image of the piano is ambivalent. Piano as a solo concert instrument is associated more with masculinity, piano as an instrument of home music making – with femininity. In its last quality, the gender image of the instrument played a significant role in its development and was reflected in many areas of modern art and culture.

Key words: piano, the image of the instrument, gender image of piano, gender stereotype, home music making.

Актуальність теми дослідження. Сучасне музикознавство пропонує різні класифікації образів фортепіано, в основі яких лежить поняття "образ інструмента", що було введено в науковий обіг американським композитором А. Коплендом і в подальшому розроблялося Л. Гаккелем, Н. Рябухою та іншими вченими. Так, Л. Гаккель в своїй книжці "Фортепіанна музика ХХ століття" [2] розділяє індивідуальні звукові образи фортепіано, національні образи фортепіано, а також загальніші "ілюзорно-романтичний" і "ударно-безпедальний" образи. Н. Рябуха вирізняє у своєму дисертаційному дослідженні [4] класицистський, романтичний, постромантичний та авангардний звукові образи фортепіано. Проте широчінь концепту "образ" передбачає в якості своєї складової ще щось, що знаходиться поза суто звуковою сферою. Під образом у філософії розуміють "результат реконструкції об'єкта у свідомості людини. <...> Образ, що розуміється як синтез наочності і абстрагування, є результатом продуктивної діяльності уявлення, яке створює різні моделі та конструкції і проводить мисленнєві експерименти" [5, 128]. У реконструюванні інструмента, зокрема фортепіано, у свідомості людини його звучання (не тільки тембр, але й всі відомі суб'єкту реалізовані і потенційні можливості використання даного інструмента разом з отриманими художніми результатами) займає основне місце. Однак і інші, позамузичні чинники – соціальні, політичні, педагогічні, функціональні і навіть візуальні – також відіграють певну роль, також уключаються в мисленнєві експерименти, взаємодіючи з власне звуковими уявленнями. Особливо цікавими називає І. Цурканенко ті фактори впливу на творчі процеси в галузі музичного мистецтва, "які раніше музичною наукою не враховувалися взагалі, проте дія

котрих тією чи іншою мірою відома всім на практиці" [6, 66]. Одним з таких факторів українська дослідниця вважає дію закономірностей гендерної психології. Замала вивченість в українському музикознавстві впливу позамузичних чинників на становлення образу фортепіано попри дедалі зростаюче розуміння важливості гендерного фактора в розвитку та аналізі різних феноменів культури зумовлює актуальність даного дослідження.

Мета роботи полягає у виявленні гендерного образу фортепіано. Під гендерним образом інструмента розуміється така його реконструкція у свідомості людини, при якій встановлюються чіткі мисленнєві асоціації, пов'язані із соціальною та психологічною поведінкою, що вважається загальноприйнятим виявом фемінінності або маскулінності.

Виклад основного матеріалу. Одну з перших акцентуацій важливості гендерного фактора в історії розвитку фортепіано знаходимо в назві книжки Артура Льюссера "Чоловіки, жінки, роялі: Соціальна історія" [15]. У ній американський піаніст і дослідник розвиває думку М. Вебера про те, що "за всією своєю музичною сутністю фортепіано – інструмент буржуазної оселі" [1, 548]. Як символ високого матеріального та соціального статусу, фортепіано стало одним з основних засобів та місць художньої та емоційної комунікації всередині буржуазної родини. На думку Р. Лепперта, у вікторіанську епоху звучання фортепіано "було естетичною метафорою, яка водночас зв'язувала та виправдовувала зв'язок між публічним і приватним життям – між зовнішнім світом Промислової революції і захищеним святе святих вікторіанського буржуазного дому, між чоловіками і жінками в їх соціальних стосунках і, що є найважливішим, між буржуазним бажанням і еротизмом, з одного боку, і їх сублімацією (напруженим і суперечливим процесом) – з іншого" [14, 139].

Підкреслюючи, що "домашнє фортепіано асоціювалося з найінтимнішими музичними жанрами", Т. Крістенсен указує на шанобливе ставлення до інструмента як до звукового (sonic) вогнища, "що випромінює теплоту і бідермайєрівський¹ спокій" [8, 284-285]. Маючи на увазі, перш за все, піаніно, американський музикознавець називає фортепіано "антиподом "публічної" музики симфонічного залу, оперного театру і салону" [8, 285]. Це парадоксальне, враховуючи поширення рояля на концертній естраді, а також в аристократичному, а згодом і в буржуазному, салоні, твердження вказує на універсалізм фортепіано, яке в одну й ту саму епоху, але в різних комунікаційних ситуаціях, та, що важливо, в різних своїх конструкціях, могло виконувати різноманітні комунікативні функції і породжувати абсолютно протилежні образи. Так, наголошуючи на важливості інструмента як засобу художньої комунікації в культурі романтизму, Г. Мурадян справедливо стверджує, що саме "концерти на публічній сцені і в салонах були актами і художнього дозвілля, і школою сучасних почуттів, енциклопедією емоційного життя, і еталонами поведінки" [3, 77].

Така багатолікність і багатофункціональність інструмента зумовила і його гендерну амбівалентність. Слід зауважити, що образи практично всіх класичних музичних інструментів характеризуються стійкими гендерними

стереотипами, пов'язаними з їх назвою (родова приналежність слова), з якістю їх звучання, з домінуванням виконавців тієї чи іншої статі. Навряд, щоб у когось із широкої публіки викликало заперечення твердження про те, що, наприклад, арфа є жіночим інструментом, а тромбон – чоловічим. У більшості європейських мов, так само як в українській, назва першого інструмента жіночого роду, а другого – чоловічого (винятком є німецьке "Posaune" жіночого роду). Звучання арфи, ніжне і благозвучне, легше асоціювати з жіночністю, а яскраві, гучні і різкі звуки тромбона з чоловічою силою. Ці стереотипи залишаються дієвими і зараз, хоча останнім часом можна зустріти дедалі більше чоловіків-арфістів і жінок-тромбоністок².

У цьому відношенні фортепіано видається набагато більш двоїтим інструментом. Хоча на концертній естраді частіше можна було зустріти чоловіка-віртуоза, приклади великих досягнень і успіхів на сцені представниць жіночої частини піаністичної спільноти нерідкі від самого початку розвитку фортепіанного виконавства. Досить згадати таких видатних піаністок, як Клару Вік і Ганну Єсипову. У той же час, звичний образ концертного виконавця був скоріше чоловічим, ніж жіночим, про що свідчить вислів Г. Лахі з книжки "Знамениті піаністи сьогодення і минулого" 1900 р. видання, остання глава якої спеціально присвячена жінкам-піаністам: "Нинішня фортепіанна техніка вимагає від виконавця значних силових зусиль, і хоча в грі на фортепіано жінки повсюдно досягають успіху, мало хто з них достатньо фізично наділені для того, щоб домогтися найкращих результатів" [12, 281].

Аж до недавнього часу в професійному піаністичному середовищі було поширено уявлення про особливий "чоловічий" піанізм, звучання, силу тощо, очевидна позитивність яких виявлялася як раз в тому, що ці вирази часто використовувалися в якості компліментів піаністам жіночої статі. Подібні погляди мають дуже давню історію. Як зазначає К. Елліс, описуючи сприйняття фортепіанних концертів в Парижі XIX ст., "критики, які намагались звеличити жінок-піаністок, найчастіше применшували ступінь їх жіночності або, скоріше, прагнучи підняти, наділяли їх статусом почесних чоловіків на знак професійної поваги" [11, 371-372].

Проте як аматорський інструмент, як художній і емоційний центр родинної оселі, фортепіано безсумнівно асоціюється з жіночністю в усіх її проявах із самого початку історичного буття інструмента. Ґрунтуючись на оригінальних джерелах XVI–XVIII ст., Р. Стеблін в дослідженні, присвяченому гендерним стереотипам музичних інструментів, приходять до висновку, що "найбільш бажаними інструментами для жінок були струнні щипкові, і з них найпопулярнішим був вірджинал" [18, 134]. Сама назва цього попередника фортепіано (від "virgin" – "діва, дівчина") свідчила про його образ як жіночого інструмента. Відомі інтерпретатори старовинної музики Т. Коопман і Г. Леонхардт також звертали увагу на те, що на картинах фламандських і голландських живописців XVI–XVIII ст. переважна більшість виконавців на клавесині (вірджиналі) були жінками [10; 13]. Описуючи поширення фортепіано в Німеччині в другій половині XVIII ст., А. Льоссер зазначає, що

"гармонійне поєднання клавішних інструментів, крім органа, з жіночою частиною людей середнього класу не випадковість і не минуца мода: це близькість, яка виникає з їх сутності. Вони були створені один для одного. Ця близькість прекрасно усвідомлювалася задовго до вісімнадцятого століття, вона тривала неослабно майже до сьогодні" [15, 65-66].

У формуванні уявлень про фортепіано як про жіночий інструмент відігравали роль не тільки його звукові якості, але й візуальні. Так, визначаючи позамузичну функцію фортепіано в домі, Р. Лепперт називає інструмент "візуально-сонорним симулякром сім'ї, дружини, матері" [14, 119]. Багато прикрашені клавесини і вірджинали, скромніші клавикорди і фортепіано ХІХ ст. так чи інакше апелювали не тільки до слуху, але й до зору своїх власників, гостей палацу або будинку, концертної публіки. Інструменти прикрашалися написами, зображеннями, іноді являли собою цілі художні композиції.

Гендерний образ фортепіано відігравав значну роль і в деяких конструкційних рішеннях у тих випадках, коли майстри прагнули не тільки створити інструмент, який би пасував жінці своїм зовнішнім виглядом, але й забезпечити його якостями, що могли б давати утилітарну користь. Так, на початку ХІХ ст. вироблялися фортепіано, які могли слугувати і за швацькі столики. У них над декою і струнами знаходився ящик із швацьким приладдям, а кришка була оснащена дзеркалом, яке виявлялося корисним у будуарі, де найчастіше і розташовувалися подібні інструменти [14, 136].

Візуальний фактор важливий не тільки для сприйняття інструмента як такого, але й для сприйняття виконавця та виконавських жестів, яких вимагає гра на інструменті. Саме цей момент, більш ніж будь-який інший, визначав гендерний образ того чи іншого інструмента. На відміну від багатьох інших музичних інструментів – флейти, скрипки, віолончелі, клавішні інструменти прекрасно пасували дівчатам середнього класу, основними чеснотами яких мали бути скромність і невинність. Під час гри на клавирі не було потрібно надувати і морщити губи, розставляти широко ноги або розмахувати руками, що могло бути із засудженням сприйнято суспільством. Показово, що саме з підкреслення дотримання пристойності починає під кінець вікторіанської епохи свою розповідь про жіночий внесок у мистецтво піанізму Г. Лахі: "В історії ніщо не свідчить про те, що грати на фортепіано, або на будь-яких його попередниках, уважалося для жінки чимось аморальним, нескромним або негідним" [12, 280]. З цим узгоджується і зауваження Р. Сеннета про те, що "хороша гра на фортепіано була одним з небагатьох жіночих досягнень, які заохочувалися вікторіанським світом" [17, 197].

Поступово аматорське музикування на фортепіано стало вважатися хоч і не виключно, але переважно видом жіночого проведення часу. Так, американський соціолог наводить спогади А. Жіда, як його батьки були проти навчання сина на фортепіано, тому що не вважали це чоловічим заняттям. "Молодий чоловік повинен був проявити дуже рано винятковий талант для того, щоб його прагнення грати на роялі було підтримано" [17, 197]. Значна кількість опублікованих в останні десятиліття зарубіжних досліджень,

присвячених місцю жінки і музики в суспільстві XIX ст., так чи інакше стосується феномена "piano girl" ("фортепіанна дівчина")³. Як зазначає К. Бейлі, вже в 1810 р. кореспондент однієї з американських газет іронізував над жінками, які "думають, що на фортепіано потрібно вміти грати тільки для того, щоб вийти заміж" [7, 92]. Те, що навички гри на фортепіано вважалися обов'язковою частиною "приданого" дівчини підтверджується і збереженими свідченнями про дорожнечу фортепіанних уроків, ціна яких набагато перевищувала, наприклад, уроки співу. Викладання гри на фортепіано також стало ближче до кінця XIX ст. однією з найбільш "жіночих" професій, на відміну від професії концертуючого музиканта. Так, на підставі статистичних даних переписів населення Дж. Тік стверджує, що в 1870 р. в Північній Америці "жінки становили лише 2 відсотки професійних музикантів, але 60 відсотків вчителів" [19, 326].

Оскільки основними покупцями інструментів і цільовим ринком збуту фортепіано був швидко зростаючий середній клас, смаки й інтереси його жіночої половини зумовлювали певні параметри конструкції, виробництва, реклами та реалізації. Хоча згадуване вище з'єднання фортепіано і швачного столика було, скоріше, одним з численних кумедних казусів в історії фортепіанного конструювання, орієнтованість рядових фірм з виробництва та продажу інструментів, в першу чергу, на жіночу частину заможного суспільства, сприяла тому, що в другій половині XIX ст. в Північній Америці, що соціально, економічно і культурно бурхливо розвивалася, "було звичною справою ставити подумки в один гармонійний ряд швейні машини і клавішні інструменти" [15, 561]. І те, й інше було необхідно господині середньостатистичного американського будинку; і в тому, і в іншому застосовувалися останні знахідки інженерної думки; і те, й інше могло на кінець XIX ст. вироблятися і реалізовуватися в значних обсягах. Як приклад такого парадоксального об'єднання А. Льоссер наводить згадку, що відноситься до 1891 р., про корпорацію "G. E. Van Sycle Co.", яка виробляла і музичні інструменти, і швейні машини, а також "Музичну і швейно-машинну газету" ("Musical and Sewing-Machine Gazette") – видання 1880 р., яке, незабаром, однак, звузило свою тематику і змінило назву на більш звичну "Музичний кур'єр", під якою воно й виходило у світ протягом більше 80 років.

Значний спад виробництва фортепіано наприкінці 20–30-ті роки XX ст. був пов'язаний не тільки з важкою економічною кризою Великої Депресії, а й зі зміною соціального статусу жінки і прийнятих норм її поведінки. Як пише про цей період А. Льоссер, "коли жінки <...> зневірилися в респектабельності, якою жили їхні бабусі, – і коли люди повсюдно стали відчувати прихильність не тільки до домашніх пенатів, а й до автомобіля, заміського клубу, ресторану з танцмайданчиком, і розкішного кінотеатру, – фортепіано втратило свою символічну могутність" [15, 606].

Гендерний образ фортепіано знайшов своє відображення в багатьох літературних творах, образотворчому мистецтві, кінематографі. Як вказує А. Дауб, "у романах і п'єсах фортепіанна клавіатура стає місцем для флірту, для

конфронтації, для переговорів" [9, 2]. Фортепіано ми постійно зустрічаємо і в англійських романах кінця XVIII–XIX ст., зокрема у Дж. Остін. Письменниця характеризує таким чином своїх жіночих героїнь. Їх гра, як вказує Дж. Паракілас, "завжди визначає їх "місце" – їх виховання та їх характер – як в очах чоловіків, так і в очах інших жінок, і навіть в їх власних очах" [16, 76]. В умовах суворих правил пристойності, що панували в типовій буржуазній сім'ї XIX ст., фортепіано ставало для жінки одним з небагатьох можливих місць для емоційного самовираження і спілкування, для реалізації своїх уподобань і бажань. В якості найвідоміших літературних прикладів, де фортепіано трактується як "символ сексуальності в житті заміжніх жінок" [16, 84], Дж. Паракілас наводить "Мадам Боварі" Г. Флобера та "Крейцерову сонату" Л. Толстого. Ш. Айерман стверджує, що образ жінки за фортепіано був настільки поширений у французькій візуальній культурі XIX ст., "що став кліше: карикатуристи висміювали жінок, які грали на фортепіано, за їх музичну посередність, кар'єризм і флірт" [16, 176]. У художньому фільмі 1993 р. "The Piano", дія якого відбувається в XIX ст., фортепіано виступає не тільки як образ домашнього вогнища, комерційний товар або місце для флірту, а й як єдина можливість вираження для жінки в вікторіанському суспільстві, що підкреслюється німотою головної героїні.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому вперше в українському музикознавстві аналізується гендерний образ фортепіано і визначається його роль в історії розвитку інструмента.

Висновки. Фортепіано, разом з іншими музичними інструментами, породжує в культурній свідомості суспільства образи, пов'язані з розрізненням людей за статевими відмінностями, із соціальною та психологічною поведінкою, яка вважається загальноприйнятим виявом фемінінності або маскулінності. На відміну від багатьох інших музичних інструментів гендерний образ фортепіано амбівалентний. Фортепіано як сольний концертний інструмент пов'язується більше з чоловічим началом, фортепіано як інструмент домашнього музикування – з жіночим. В останній своїй якості гендерний образ інструмента відіграв значну роль у розвитку фортепіано і був відображений в багатьох галузях мистецтва і культури сучасності.

Примітки

¹ Бідермайер – художній стиль у мистецтві центральної Європи в період між 1815 і 1848 роками. Для бідермайера є характерними ідеалізм, поетизація домашнього затишку, відображення смаків середнього класу, що бурхливо розвивався у той час, бюргерського і обивательського середовища.

² На підтвердження реальності даного стереотипу ми керуємося не тільки своїми відчуттями, хоча вважаємо авторефлексію, якщо її застосовувати в певних рамках, дієвим методом дослідження, але можемо послатися на недавній запис в соціальній мережі одного відомого сучасного композитора, який був здивований, побачивши на репетиції свого твору за участю тромбона не "бороданя", а чарівну дівчину модельної зовнішності.

³ Поняття було введено в музикознавчий науковий обіг в роботі "Зникнення фортепіанної дівчини: зміни в американському музичному житті, 1870–1900" американської дослідниці Дж. Тік [19], яка запозичила його з книжки "Обертони" відомого музичного критика і журналіста рубежу XIX–XX ст. Д. Г. Хьюнекера.

⁴ Як і багато американських традицій, ця була запозичена зі Старого світу. Р. Стеблін цитує повчання англійського письменника XVII ст. Томаса Деккера, який радить дівчатам, що готуються вийти заміж, "вміти читати і писати, грати на вірджиналах, лютні та цитерні, співати з листа" [18, 136].

Література

1. Вебер М. Рациональные и социологические основания музыки ; [пер. с нем. А. Михайлова] // Избранное : Образ общества / Макс Вебер. – М. : Юристъ, 1994. – С. 469–550.
2. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века : очерки / Л. Гаккель. – 2е изд., доп. – Л. : Сов. композитор, 1990. – 288 с.
3. Мурадян Г. Virtuoznost' как феномен в истории фортепианной культуры : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Мурадян Галина Викторовна. – Ростов-на-Дону, 2014. – 196 с.
4. Рябуха Н. Трансформація звукового образу світу в фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01 / Рябуха Наталія Олександрівна. – Харків, 2017. – 456 с.
5. Фарман И. Образ / И. П. Фарман // Новая философская энциклопедия : в 4 т. – М. : Мысль, 2010. – Т. 3. – С. 128.
6. Цурканенко І. Гендерна тематика в дослідженнях музичного виконавства / І. В. Цурканенко // Мова і культура. – К., 2011. – Вип. 14. – Т. 4 (150). – С. 65–71.
7. Bailey C. Music and the Southern Belle : From Accomplished Lady to Confederate Composer / Candace Bailey. – Carbondale : Southern Illinois University Press, 2010. – 256 p.
8. Christensen Th. Four-Hand Piano Transcription and Geographies of Nineteenth-Century Musical Reception / Thomas Christensen // Journal of the American Musicological Society. – Oakland : University of California Press, 1999. – Vol. 52., No. 2. – P. 255–298.
9. Daub A. Four-handed Monsters : Four-hand Piano Playing and Nineteenth-Century Culture / Adrian Daub. – Oxford : Oxford University Press, 2014. – 256 p.
10. Dijck L. Het klavecimbel in de Nederlandse kunst tot 1800 / Lucas van Dijck, Ton Koopman. – Zutphen : Walburg Pers, 1987. – 162 p. : ill.
11. Ellis K. Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris / Katharine Ellis // Journal of the American Musicological Society. – Oakland : University of California Press, 1997. – Vol. 50., No. 2/3. – P. 353–385.
12. Lahee H. Famous Pianists of To-day and Yesterday / Henry C. Lahee. – Boston : L. C. Page & company, 1900. – 345 p.
13. Leonhardt G. In Praise of Flemish Virginals of the Seventeenth Century / Gustav Leonhardt // Keyboard Instruments : Studies in Keyboard Organology ; ed. Edward M. Ripin. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 1971. – P. 43–46.
14. Leppert R. The Sight of Sound : Music, Representation, and the History of the Body / Richard Leppert. – Oakland : University of California Press, 1993. – 345 p.
15. Loesser A. Men, Women & Pianos : A Social History / Arthur Loesser ; preface by Jacques Barzun. – New York : Simon and Schuster, 1954. – xiv+655 p.
16. Parakilas J. Piano roles : Three Hundred Years of Life with the Piano / James Parakilas and Others ; foreword by Noah Adams. – New Haven & London : Yale University Press, 2001. – 391 p.
17. Sennet R. Pianists in Their Time : A Memoir / Richard Sennet // The Lives of the Piano ; edited by James R. Gaines. – New York : Holt, Reinhart and Winston, 1981. – P. 187–208.
18. Steblin R. The Gender Stereotyping of Musical Instruments in the Western Tradition / Rita Steblin // Canadian University Music Review. – Vol. 16, No. 1. – Toronto : 1995. – P. 128–144.
19. Tick J. Passed Away Is the Piano Girl : Changes in American Musical Life, 1870–1900 / Judith Tick // Women Making Music : the Western Art Tradition, 1150–1950 ; edited by Jane Bowers and Judith Tick. – Urbana and Chicago : University of Illinois Press, 1987. – P. 325–348.

References

1. Weber, M. (1994). The rational and social foundations of music. A. Mikhailov (Transl.). Max Weber. Selected works: The image of the society. (pp. 469–550). Moscow: Yurist [in Russian].
2. Gakkel, L. (1990). Piano music of the 20th century: essays. Leningrad: Sovetsky kompozitor [in Russian].
3. Muradyan, G. (2014). Virtuosity as a phenomenon in the history of the piano culture. Candidate's thesis. Rostov-na-Donu: [in Russian].
4. Ryabukha, N. (2017). Transformation of the sound image of the world in the piano culture: an ontological and sonological approach. Doctor's thesis. Kharkiv: [in Ukrainian].
5. Farman, I. (2010). Image. The new philosophic encyclopedia (vol. 3), (p. 128). Moscow: Mysl [in Russian].
6. Tsurkanenko, I. (2011). Цурканенко І. Gender topics in music performance studies. Mova i kultura (issue 14, vol. 4), (pp. 65–71). Kyiv: [in Ukrainian].
7. Bailey, C. (2010). Music and the Southern Belle: From Accomplished Lady to Confederate Composer. Carbondale: Southern Illinois University Press.
8. Christensen, Th. (1999). Four-Hand Piano Transcription and Geographies of Nineteenth-Century Musical Reception. Journal of the American Musicological Society (vol. 52, No. 2), (pp. 255–298). Oakland: University of California Press.
9. Daub, A. (2014). Four-handed Monsters: Four-hand Piano Playing and Nineteenth-Century Culture. Oxford: Oxford University Press.
10. Dijk, L., Koopman, T. (1987). Het klavecimbel in de Nederlandse kunst tot 1800. Zutphen: Walburg Pers [in Dutch].
11. Ellis, K. (1997). Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris. Journal of the American Musicological Society (vol. 50., No. 2/3), (pp. 353–385). Oakland: University of California Press.
12. Lahee, H. (1900). Famous Pianists of To-day and Yesterday. Boston: L. C. Page & company.
13. Leonhardt, G. (1971). In Praise of Flemish Virginals of the Seventeenth Century. Keyboard Instruments: Studies in Keyboard Organology (pp. 43–46). Edinburgh: Edinburgh University Press.
14. Leppert, R. (1993). The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body. Oakland: University of California Press.
15. Loesser, A. (1954). Men, Women & Pianos: A Social History. Jacques Barzun (preface). New York: Simon and Schuster.
16. Parakilas, J & others. (2001). Piano roles: Three Hundred Years of Life with the Piano. Noah Adams (foreword). New Haven & London: Yale University Press.
17. Sennet, R. (1981). Pianists in Their Time: A Memoir. James R. Gaines (Eds.), The Lives of the Piano (pp. 187–208). New York: Holt, Reinhart and Winston.
18. Steblin, R. (1995). The Gender Stereotyping of Musical Instruments in the Western Tradition. Canadian University Music Review (vol. 16, No. 1), (pp. 128–144). Toronto.
19. Tick, J. (1987). Passed Away Is the Piano Girl: Changes in American Musical Life, 1870–1900. Women Making Music: the Western Art Tradition, 1150–1950 (pp. 325–348). Urbana and Chicago: University of Illinois Press.