

Цитування:

Шевченко Д. В. Феноменологія жіночого скрипкового виконавства в контексті гендерних трансформацій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 303–307.

Shevchenko D. (2025). Phenomenology of Female Violin Performance in the Context of Gender Transformations. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 303–307 [in Ukrainian].

*Шевченко Дар'я Вадимівна,
доктор мистецтва, старший викладач
кафедри оркестрових струнних інструментів
та оперно-симфонічного диригування
Одеської національної музичної академії
імені А. В. Нежданової
<https://orcid.org/0000-0003-3481-614X>
dadariusso@gmail.com*

ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ЖІНОЧОГО СКРИПКОВОГО ВИКОНАВСТВА В КОНТЕКСТІ ГЕНДЕРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

Мета дослідження – проаналізувати феномен жінки-скрипальки в контексті постмодерністської парадигми музичного мистецтва з акцентом на подоланні гендерних стереотипів та формуванні нових естетичних нормативів виконавської практики. **Методологія** базується на міждисциплінарному підході, що поєднує історико-культурологічний аналіз та музикознавчий інструментарій. Застосовано методи компаративістики, соціологічного аналізу професійного становлення жінок-скрипальок та феноменологічний підхід. **Наукова новизна** полягає в системному осмисленні еволюції жіночого скрипкового виконавства крізь призму постмодерністської парадигми та розкритті механізмів подолання гендерної сегрегації в музичному мистецтві. **Висновки.** Історичний розвиток жіночого скрипкового виконавства демонструє поступове подолання гендерних стереотипів та формування нових канонів у музичному мистецтві. У XXI столітті формується нова норма гендерного виконавства, де традиційні стилістичні розмежування поступово нівелюються, що веде до збагачення культурного простору та розширення палітри виконавських інтерпретацій.

Ключові слова: гендерні стереотипи, жіноче скрипкове виконавство, музична культура, виконавська практика, постмодернізм.

Shevchenko Darya, Doctor of Arts, Senior Lecturer at the Department of Orchestral String Instruments and Opera and Symphonic Conducting, Odesa A. V. Nezhdanova National Academy of Music

Phenomenology of Female Violin Performance in the Context of Gender Transformations

The purpose of the present study is to analyse the phenomenon of female violinists in the context of the postmodern paradigm of musical art with an emphasis on overcoming gender stereotypes and forming new aesthetic norms of performing practice. **The research methodology** is based on an interdisciplinary approach that combines historical and cultural analysis and musicological tools. Methods of comparative studies, sociological analysis of professional development of female violinists, and phenomenological approach are applied. **The scientific novelty** lies in the systematic understanding of the evolution of female violin performance through the prism of the postmodern paradigm and the disclosure of mechanisms for overcoming gender segregation in musical art. **Conclusions.** The historical development of female violin performance demonstrates the gradual overcoming of gender stereotypes and the formation of new canons in musical art. In the 21st century, a new norm of gender performance is emerging, where traditional stylistic distinctions are gradually being levelled, leading to the enrichment of the cultural space and the expansion of the palette of performing interpretations.

Keywords: gender stereotypes, female violin performance, musical culture, performing practice, postmodernism.

Актуальність теми дослідження. В епоху постмодерністських трансформацій музичного мистецтва питання гендерної рівності набуває особливої актуальності. Професійне становлення жінок у сфері музичного виконавства являє собою складний історичний процес подолання численних соціокультурних бар'єрів та гендерних стереотипів, що тривалий час обмежували можливості жінок

музикантів як у виборі інструментів, так і в публічній демонстрації виконавських здібностей.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання гендерних аспектів музичного виконавства досліджували зарубіжні вчені М. Дж. Цітрон [7], К. Нойлс-Бейтс [12], А. Рамштедт [15; 16]. В українській музикології цю проблематику розглядали О. Берестовська [1], О. Вороновська [2], Н. Копилова [3]. Однак

комплексного аналізу феномену жіночого скрипкового виконавства в контексті постмодерністської парадигми не здійснювалося.

Мета дослідження – аналіз системних характеристик жіночого скрипкового виконавства та осмислення механізмів подолання гендерних стереотипів у музичному мистецтві.

Виклад основного матеріалу. Професійне становлення жінок у сфері музичного виконавського мистецтва являє собою складний історичний процес, позначений подоланням численних соціокультурних бар'єрів та гендерних стереотипів. Протягом століть жінки-музиканти змушені були долати суспільні обмеження, що стосувалися як вибору інструментів, так і можливостей публічної демонстрації своїх здібностей. Дослідження показує, що соціокультурні механізми конструювання «жіночих» та «чоловічих» музичних інструментів базувалися на патріархальних уявленнях про гендерні ролі та естетичні норми суспільства. Формування концепції «жіночих» та «чоловічих» музичних інструментів сягає корінням ще епохи Відродження. Основним критерієм розподілу інструментів за гендерною ознакою виступав принцип естетичної відповідності: «підтискання підборіддя і швидкі енергійні рухи в пасажах вважалися естетично неприємними... Жінкам було запропоновано дотримуватися інструментів, які вважалися більш пасивними та домашніми» [19]. Категоризація інструментів за гендерною ознакою мала виражений соціально-контрольний характер. До категорії «жіночих» інструментів традиційно відносили клавішні (фортепіано, клавесин), що давало додаткову можливість контролю за жінкою в домашньому середовищі: «У минулі віки жінки були обмежені домашніми обов'язками, ... оскільки мистецтва та науки не були відкриті для [них]...» [10, 6]. До неприйнятних жінкам інструментів належали: скрипка, віолончель та гітара. «Чоловічими» вважалися перкусія та усі духові інструменти. Побутувала думка, що: «...жінки недостатньо сильні... їм не вистачає сили губ і легенів... вони не можуть грати на духових інструментах і виглядати красиво, то навіщо їм псувати свою зовнішність?» [12, 203]. Що до скрипки, то вона також тривалий час належала до суто «чоловічих» інструментів: «У скрипці було щось нежіночне: від тавра ... на шиї музиканта, до явних емоцій, які вона викликала. Жінки мали поважно сидіти за клавіатурою. Якщо захотілося

грати на віолончелі, це потрібно було зробити бічним способом» [19]. Така гендерна сегрегація у виборі інструментів мала стійкий характер і зберігалася аж до початку XX століття. У 1930-х роках телекомпанія ВВС забороняла жінкам-віолончелістам брати участь у відеозаписах через «непристойну» поставу під час гри.

Можливості жінок-інструменталісток реалізувати себе поза домашніми стінами – при церковних капелах, придворних ансамблях, або театральних оркестрах, в епоху Середньовіччя та Бароко, були нездійсненними: «... оркестри та інші ансамблі залишалися... виключно чоловічими...» [12, 14]. Гендерна дискримінація поширювалася і на композиторську діяльність жінок. До XIX століття ролі композитора і виконавця становили єдине ціле. Суттєвим обмеженням тут також виступала відсутність належної освіти: «...жінкам потрібно було обмежитися створенням будинку для своїх чоловіків та дітей. Тому не дивно, що більшість музики, написаної жінками, була такою, яку можна було грати вдома» [14, 5].

Особливо неоднозначним було ставлення до жінок-скрипальок через релігійні упередження та соціокультурні асоціації. Скрипка протягом століть асоціювалася зі сатаною, а віртуозні виступи Нікколо Паганіні зміцнили цей стереотип. Вікторіанська епоха позначилася особливою гостротою гендерних проблем - люди прирівнювали сам інструмент до жінки, створюючи казковий образ. Доказами слугували: естетична схожість корпусу скрипки з жіночим тілом; подібності в назвах частин інструменту (шия, голова) і виключно жіночий діапазон звучання, ідентичний жіночому голосу сопрано. «Більшість людей вважали, що такий ... інструмент, вимагає мужнього музиканта – «майстра», щоб ... домінувати на ньому, оскільки вони вважали, що на жінках мають «грати» та домінувати чоловіки» [19]. Показовим є висловлювання скрипаля Іегуді Менухіна: «...чи є ... різниця між відносинами жінок і чоловіків зі скрипкою? ... Поводження зі скрипкою і гра на ній – це ласка і пробудження ... що очікує рук майстра» [11, 14–15].

Суттєві зрушення у професійній підготовці жінок-музикантів стали можливими з появою консерваторій наприкінці XVIII–XIX століть (Прага, Відень, Лейпциг, Париж). Однак і тут жінки стикалися з перешкодами. Так, наприклад, Лондонська музична академія, заснована в 1822 році: «...не приймала студенток до 1872 року, і багато оркестрів...узгоджували жінок-виконавиць... лише через брак кваліфікованих чоловіків» [9,

531]. Більш прогресивні погляди демонстрували музичні заклади Сполучених Штатів та Австралії. Викладач Бостонської консерваторії Юліус Ейхберг відстоював рівний доступ жінок до навчання гри на скрипці. Поступово освітні можливості розширювалися: «...протягом XVIII та XIX століть для жінок стало можливим отримати більш-менш той самий рівень професійної музичної підготовки, граючи на такому ж широкому спектрі інструментів, як і чоловіки» [14, 15].

Незважаючи на соціокультурні обмеження, на мистецькій арені поступово з'являлися талановиті жінки-виконавиці, які досягали міжнародного визнання. Проте навіть для найобдарованіших музиканток існували додаткові перепони: «Якщо співачка не могла займатися більше півгодини, не зіпсувавши свій голос, то скрипалеві вимагалось у вісім разів більше. Поєднати це із роллю дружини та матері було практично неможливо» [18]. Перед жінками-музикантами постав драматичний вибір між професійною реалізацією і сімейними обов'язками. Історія зафіксувала численні випадки, коли талановиті виконавиці жертвували кар'єрою заради сім'ї: Арма Сенкра (учениця Венявського та Массара), Леонора фон Штош та Леонора Джексон припинили професійну діяльність після одруження. Водночас важливо підкреслити значний внесок у розвиток скрипкового мистецтва плеяди видатних виконавець, які зуміли подолати соціокультурні бар'єри, це: Вілеміна Неруда (1839–1911), Камілла Урсо (1842–1902), Марі Солдат-Регер. Значний внесок зробили учениці Леопольда Ауера: Сесілія Хансен (1897–1989), Кетлін Парлоу (1890–1963), Тельма Гівен (1896–1977); Ізольда Менгес (1893–1976). Серед учениць Карла Флеша: Жинетта Неве (1919–1949), Жанін Андраде (1918–1997), Аня Ігнатіус (1911–1995), Альма Муді (1898–1943) та Іда Гендель (1923–2020).

Колективізація як стратегія подолання дискримінації допомагала виконавицям на важкому творчому шляху. Важливим етапом у боротьбі за рівні права стало створення жіночих оркестрів (оскільки більшість «традиційних» оркестрів відмовлялися приймати жінок-інструменталісток, що залишало сотні кваліфікованих музиканток без професійної реалізації). Дискримінація набувала подекуди абсурдних, анекдотичних форм, що засвідчує їх ідеологічний, а не раціональний характер: «І в Європі, і в США стверджувалося, що жінок слід не допускати до оркестрів, бо вони сварливі, нерегулярно

тренуються, спізнюються і не виносять довгих годин репетицій та виступів» [14, 20]. «...Найкращою тактикою стало об'єднання жінок-виконавців та створення власних оркестрів. Ідея зародилася в Австрії та Німеччині, але незабаром поширилася на інші частини Європи» [14, 18]. Одним із перших став Віденський оркестр «Дамен», який здійснив успішні гастролі у Нью-Йорку в 1871 році. А вже у 1920–1940 роках були створені повноцінні симфонічні оркестри: жіночі симфонічні оркестри Чикаго та Філадельфії і Американський жіночий симфонічний оркестр. Друга світова війна стала переломним моментом у гендерній парадигмі музичного виконавства, продемонструвавши штучність багатьох обмежень. Кардинальні зміни відбулися з сумних обставин. Оркестри були змушені приймати жінок через призов чоловіків. Але після війни більшості жінок вдалося зберегти робочі місця, що посприяло формуванню змішаних оркестрів як нової норми. Інституційні реформи у сфері відбору кадрів стали важливим кроком до об'єктивізації оцінювання професійних здібностей. Так: «У 1938 році в Нью-Йорку було створено комітет для пошуку способів боротьби з «несправедливою дискримінацією» жінок в оркестрі. Одна із пропозицій полягала в тому, щоб жінки проходили прослуховування на всі оркестрові посади та щоб під час прослуховувань кожен музикант перебував за ширмою» [14, 21].

З розвитком музичної індустрії жінки почали долучатися до неї не лише як виконавиці, але й як менеджери та адміністратори. Особливо значущими стали: «...інтеграція всіх оркестрів, яка розпочалася під час Другої світової війни, прийняття жінок-виконавців з-поміж меншин та успіхи, досягнуті жінками-диригентами та композиторами в останні роки, чому сприяла нова хвиля жіночого руху» [12, 16]. Серед найяскравіших представниць трансформації гендерного дискурсу XX століття, можна виділити посланницю миру ООН, американську скрипальку японського походження - Мідорі Гото. «Всесвітньо відомий скрипаль Пінхас Цукерман називав її виступ «дивом»» [6, 13]. Критики ж визнавали Мідорі найвидатнішою скрипалькою другої половини XX століття: «Їй аплодували стоячи після вражаючого дебюту з Нью-Йоркською філармонією в одинадцять років, а до підліткового віку вона грала в Білому домі. До чотирнадцяти років найкращі глядачі світу впізнавали її ім'я» [8, 15].

Також особливої уваги, в контексті дослідження феномену стійкості та професійного героїзму, заслуговує аналіз життєвого шляху Альми Марії Роуз – австрійської скрипальки єврейського походження, яка у 1930-х роках заснувала гастрольний жіночий оркестр. Опинившись в Освенцимі, вона проявила неймовірну силу духу: «Роуз була серед небагатьох жінок, «відібраних» для експериментального блоку. Після обробки - гоління, душа, татуювання на лівій руці з номером 53081 та видачі тюремного одягу – Роуз разом з іншими жінками направили до цегляного блоку 10 головного табору Освенцим» [17]. Екстремальні умови концентраційного табору стали випробуванням не лише фізичної, але й духовної стійкості музикантки. У нелюдських умовах табору Альма організувала жіночий оркестр: «В Освенцимі Альма знову керувала жіночим оркестром – єдиним жіночим музичним ансамблем у нацистських таборах» [13, 1]. Завдяки високим стандартам і дисципліні оркестру, Альма врятувала життя приблизно 48 музиканткам, хоча сама померла в таборі.

Сучасний етап розвитку жіночого скрипкового виконавства характеризується формуванням нової генерації артисток світового рівня. Наприкінці XX століття свій внесок у подолання гендерної стигматизації зробили: Хіларі Хан, Нікола Бенедетті, Джанін Янсен, Джулія Фішер, Анн-Софі Муттер, Сара Чанг, Ліза Батіашвілі, Рейчел Бартон Пайн, Марі Самуельсен, Вікторія Муллова, Арабелла Штайнбахер, Кен-Ва Чунг.

Деконструкція гендерних стереотипів у виконавській практиці стала складним процесом, що вимагає переосмислення естетичних категорій. Історично від жінок-виконавиць очікували витонченості, чуттєвості та емоційної виразності, однак, як стверджує М. Цитрон, «немає стилістичних рис, властивих всім жінкам чи властивих виключно жінкам» [7, 11]. На початкових етапах жінки переважно наслідували встановлений канон, і лише в епоху постмодерну розпочалися активні пошуки власної автентичної мови у виконавстві.

Наукова новизна дослідження полягає у комплексному аналізі жіночого скрипкового виконавства в контексті постмодерністської парадигми. Уперше системно розглянуто еволюцію гендерних конструктів, деконструкцію стереотипів та роль жіночих колективів як альтернативних інституцій професійної реалізації. Запропоновано новий концептуальний підхід до гендерної

проблематики, що базується на феноменологічному аналізі трансформацій виконавської практики. Виявлено соціокультурні механізми подолання сегрегації та простежено взаємозв'язок між емансипаційними процесами й формуванням нових естетичних нормативів.

Висновки. Жіноче інструментальне виконавство пройшло шлях від маргіналізованого становища до рівноправного суб'єкта мистецьких інновацій. Подолання стереотипів відбувалося нерівномірно, залежно від соціокультурних та інституційних чинників. У XXI ст. формується нова норма гендерного виконавства, що характеризується нівелюванням бінарних опозицій і утвердженням інклюзивності. Ключові фактори трансформації: розвиток музичної освіти, жіночі колективи, вплив війни, феміністичний рух та постмодерністські тенденції. Сучасні виконавиці світового рівня не лише долають стереотипи, а й творять нові естетичні парадигми, хоча диспропорції зберігаються, що вказує на незавершеність процесу.

Література

1. Берестовська О. Жінка-диригент в оперно-симфонічному мистецтві: шлях до професії. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2023. Вип. 25. С. 48–60. DOI: <https://doi.org/10.33287/222329>.
2. Вороновська О. Жіноче обличчя сучасної одеської композиторської школи: гендерні аспекти. *Музичне мистецтво і культура*. 2023. № 2 (36). С. 5–24. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-2-1>.
3. Копилова Н. Гендерні варіації фемінності у сучасних українських художніх практиках. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2022. № 43. С. 62–68. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi43.581>.
4. Чайка П. Ю. Скрипкове академічне музичне виконавство другої половини XX – початку XXI століття: технічний аспект. *Музика в системі мистецької освіти: взаємини та протидії*: матер. Всеукр. наук.-пед. підвищення кваліфікації у галузі мистецтвознавства, музикознавства, музичної педагогіки (Одеса, 15 березня – 23 квітня 2021 р.). Одеса: Гельветика, 2021. 308 с.
5. Швець Н. О., Сбітна Д. В. Музичне виконавство в контексті феномену постмодерністської музичної культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 1. С. 70–74. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277636>.
6. Charnan S. Midori: brilliant violinist. Chicago: Children's Press, 1993. 40 p.
7. Citron M. J. Gender and the Musical Canon. Chicago: University of Illinois Press, 2000. 324 p.
8. Earls I. Young musicians in world history. Westport: Greenwood Press, 2002. 168 p.

9. Kolneder W. The Amadeus book of the violin: construction, history, and music. Portland : Amadeus Press, 1998. 608 p.

10. McClure E. A. Prominent women performers in voice, piano and violin, born since 1840. Urbana-Champaign : University of Illinois, 1918. 128 p.

11. Menuhin Y., Primrose W. Violon et alto. Paris : Hatier, 1978. 224 p.

12. Neuls-Bates C. Women in music: an anthology of source readings from the Middle Ages to the present. Boston : Northeastern University Press, 1996. 426 p.

13. Newman R. Alma Rosé. London : Amadeus Press, 2000. 440 p.

14. Pugh A. Women in music. Cambridge : Cambridge University Press, 1991. 68 p.

15. Ramstedt A. Lectio praecursoria: Classical music, misconduct, and gender: A feminist study on social imaginaries and women musicians' experiences of gender inequality in Finland. Musiikki. 2025. Vol. 55. № 2. <https://doi.org/10.51816/musiikki.163130>

16. Ramstedt A. Emotional abuse in classical music education in Finland: A study of Finnish women musicians' experiences. Action, Criticism, and Theory for Music Education. 2023. № 22 (3). P. 198–226. <https://doi.org/10.22176/act22.3.198>

17. Alma Rosé: the violinist who brought music to Auschwitz. The Strad. 2014. URL: <https://www.thestrtd.com/alma-rose-the-violinist-who-brought-music-to-auschwitz/341.article> (дата звернення: 06.04.2025).

18. Hogstad E. E. Wilma Norman Neruda And A Short History of Female Violinists. Song of the Lark. 2011. URL: <https://songofthelarkblog.com/2011/05/15/wilma-norman-neruda-and-a-short-history-of-female-violinists/> (дата звернення: 02.04.2025).

19. Who were the early female violinists? The Strad. 2014. URL: <https://www.thestrtd.com/who-were-the-early-female-violinists/6583.article?adredir=1> (дата звернення: 17.04.2025).

References

1. Berestovska, O. (2023). Woman conductor in opera and symphonic art: path to profession. Musicological Thought in Dnipropetrovsk Region, 25, 48–60. <https://doi.org/10.33287/222329> [in Ukrainian].

2. Voronovska, O. (2023). The female face of the modern Odesa compositional school: gender aspects. Music Art and Culture, 2(36), 5–24. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-2-1> [in Ukrainian].

3. Kopylova, N. (2022). Gender variations of femininity in contemporary Ukrainian artistic practices. Ukrainian Culture: Past, Present, and Future Development, 43, 62–68. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi43.581> [in Ukrainian].

4. Chaika, P. Yu. (2021). Violin academic musical performance of the second half of the XX – early XXI century: technical aspect. In Music in Art Education: Interactions and Contradictions: Proceedings of the All-Ukrainian Scientific and

Pedagogical Conference on Professional Development in Art History, Musicology, and Music Education (pp. 1–308). Helvetyka [in Ukrainian].

5. Shvets, N. O., & Sbitna, D. V. (2023). Musical performance in the context of postmodern musical culture phenomenon. Herald of the National Academy of Culture and Arts Management, 1, 70–74. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277636> [in Ukrainian].

6. Charnan, S. (1993). Midori: brilliant violinist. Children's Press [in English].

7. Citron, M. J. (2000). Gender and the Musical Canon. University of Illinois Press [in English].

8. Earls, I. (2002). Young musicians in world history. Greenwood Press [in English].

9. Kolneder, W. (1998). The Amadeus book of the violin: construction, history, and music. Amadeus Press [in English].

10. McClure, E. A. (1918). Prominent women performers in voice, piano and violin, born since 1840. University of Illinois [in English].

11. Menuhin, Y., & Primrose, W. (1978). Violon et alto. Hatier [in French].

12. Neuls-Bates, C. (1996). Women in music: an anthology of source readings from the Middle Ages to the present. Northeastern University Press [in English].

13. Newman, R. (2000). Alma Rosé. Amadeus Press [in English].

14. Pugh, A. (1991). Women in music. Cambridge University Press [in English].

15. Ramstedt, A. (2025). Lectio praecursoria: Classical music, misconduct, and gender: A feminist study on social imaginaries and women musicians' experiences of gender inequality in Finland. Musiikki, 55(2). DOI: <https://doi.org/10.51816/musiikki.163130> [in Finnish].

16. Ramstedt, A. (2023). Emotional abuse in classical music education in Finland: A study of Finnish women musicians' experiences. Action, Criticism, and Theory for Music Education, 22(3), 198–226. <https://doi.org/10.22176/act22.3.198> [in English].

17. The Strad. (2014a, March 7). Alma Rosé: the violinist who brought music to Auschwitz. <https://www.thestrtd.com/alma-rose-the-violinist-who-brought-music-to-auschwitz/341.article> [in English].

18. Hogstad, E. E. (2011, May 15). Wilma Norman Neruda and a short history of female violinists. Song of the Lark. Retrieved from: <https://songofthelarkblog.com/2011/05/15/wilma-norman-neruda-and-a-short-history-of-female-violinists/> [in English].

19. The Strad. (2014b, November 12). Who were the early female violinists? Retrieved from: <https://www.thestrtd.com/who-were-the-early-female-violinists/6583.article?adredir=1> [in English].

Стаття надійшла до редакції 08.08.2025
Отримано після доопрацювання 10.09.2025
Прийнято до друку 17.09.2025
Опубліковано 30.09.2025