

УДК 78

**ЗАРУБЕЖНЫЕ ЖЕНЩИНЫ-КОМПОЗИТОРЫ
В СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ СИТУАЦИИ XIX ВЕКА**

© 2010 г.

С.В. Иванова

Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского

svetlaiva@mail.ru

Поступила в редакцию 14.04.2010

Впервые на русском языке рассматривается положение женщин-авторов в европейской музыкальной культуре XIX века. Особо подчёркивается, что на протяжении всего столетия наблюдалось противоречие между ролями «композитор», «мать», «домохозяйка» и «жена», совмещать которые, по мнению общества, было невозможно. Несмотря на очевидные достижения в области музыкального творчества, женщины-композиторы не получили достойного признания у современников.

Ключевые слова: женщины-композиторы XIX века, философская концепция гениальности, Фанни Гензель, Луиза Адольфе Ле Бо, Луиза Фарранк.

Долгое время вопрос о женской музыке XIX века оставался за пределами научных интересов отечественных музыковедов. Из-за отсутствия биографических фактов и конкретных документированных примеров сложилось неверное представление о масштабах женского композиторского творчества данного периода. В настоящее время зарубежными историками музыки проведены исследования женской музыки XIX века, что позволяет осветить на основе показательных примерах один из аспектов данной проблематики – социальное положение сочинительниц – и тем самым восполнить имеющийся пробел в литературе на русском языке. При этом анализ конкретных музыкальных сочинений женщин-композиторов остается за пределами данной статьи.

Прежде всего, необходимо отметить, что в XIX столетии по сравнению с предыдущими эпохами возросло количество женщин-композиторов. Известно приблизительно 900 сочинительниц музыки XIX столетия. Судя по имеющимся данным, в Европе безусловное лидерство по количеству женщин-авторов занимали такие страны, как Германия (190 имён), Англия (180 имён), Франция (106 имён) и Италия (69 имён). В Польше музыку сочиняли примерно 50 дам, в Австрии – 30, в России – 30, в Швеции – 27, в Дании – 14, в Богемии – 11, в Венгрии – 7, в Нидерландах – 8, в Норвегии – 6, в Швейцарии – 7 [1].

Среди наиболее значительных сочинительниц XIX века – немки Фанни Гензель, Клара Шуман, Жозефина (Каролина) Ланг, Иоанна Кинкель, Луиза Адольфа Ле Бо, Эмилия Майер,

а также француженки Луиза Фарранк и Августа Мария Анна Холмс и многие другие.² Какое же место в профессиональной композиторской иерархии занимали женщины-авторы и каково было отношение к ним общества, а также коллег-мужчин? Вначале необходимо охарактеризовать данный этап композиторской профессии в целом.

В XIX веке благодаря нескольким взаимодополняющим тенденциям композиторская профессия обретает новый по сравнению с предыдущим столетием облик. Социальные изменения, связанные с образованием наций и ростом национального самосознания, с символизацией общественного сознания, с тенденциями к массовости, согласованности чувствований, гражданского общечеловеческого идеала, повлияли на изменение статуса композиторской профессии. Композитор-романтик предстает в качестве духовного лидера общества, гения, национального героя, а также композитора-кумира. Усилилась роль индивидуального начала в процессе создания музыкальных сочинений, сделав тем самым неповторимого гения-композитора «центром притяжения» европейской профессиональной музыкальной традиции. В эпоху романтизма начали говорить об избранности, исключительности фигуры композитора-Художника, о композиторе как о носителе божественного дара³.

На направление развития музыкального искусства огромное воздействие оказали философские концепции художественного творчества и гениальности. В трудах видных мыслителей складывается и развивается концепция ху-

дожественного творчества и гениальности, впервые возникшая в философии И. Канта и получившая свое дальнейшее развитие в трудах немецкого философа Г. Ф. Гегеля⁴.

Средоточием эстетических размышлений философов-романтиков становится фигура художников. По сравнению с Кантом романтические философы больше внимания обращали на исключительность художника и его значение для всего человечества⁵. Новые философские идеи с интересом принимались первыми идеологами романтизма и вообще в обществе. Все чаще в высказываниях мыслителей эпохи о художественном творчестве фигурирует понятие «гений»⁶.

Огромная часть высказываний композиторов-романтиков посвящена фигуре Художника и сопутствующим художественному творчеству вопросам. В частности, Рихард Вагнер внес неопределимый вклад в дело обоснования исключительности композиторской профессии. Для композитора очень существенным моментом является разграничение понятий «художник» и «ремесленник»⁷. Композитор, по мысли Вагнера, – это «поэт народа»⁸. Таким образом, все чаще понятия «композитор», «художник», «поэт», «гений» используются в качестве синонимов. Причем некоторые композиторы используют эти понятия для самоназвания⁹.

Ференц Лист является автором серии знаменитых литературных статей «О положении художников и об условиях их существования в обществе» и других работ, в которых, подобно Вагнеру, композитор высказывается по вопросам нового социального статуса сочинителей музыки и значения их творческой деятельности¹⁰.

Однако эти передовые идеи не распространялись на одаренных представительниц прекрасного пола. Каково же было отношение философов к женщинам-творцам? Жан Жак Руссо разграничил позиции полов следующим образом: он считал, что «образование женщин должно быть подчинено интересам мужчин». Руссо писал: «Женщины в целом обладают художественной чувствительностью... но не гениальностью. Они могут получить знание... о чём угодно через упорный труд. Но божественный огонь, который превозносит и разжигает душу, вдохновение, которое поглощает и пожирает... этот величественный и возвышенный восторг, который поднимается из глубины сердца, редко присутствует в женском творчестве. Их произведения также холодны и прекрасны, как женщина; в них избыток духа, но мало души; они в сотни раз более рациональны, чем страстны» [9, с. 225].

В XIX веке продолжал действовать сформировавшийся в предыдущем столетии стереотип, что женщине не хватает интеллектуальных и эмоциональных способностей для обучения, к тому же женщине необязательно и даже опасно получать эти знания, так как эти знания могут только отвлекать от настоящего призвания жены и матери. На протяжении XIX века роль композитора была противопоставлена роли матери, домохозяйки и жены, совмещать их было невозможно [9, с. 226].

Известен следующий исторический анекдот. Однажды Фанни представила Феликсу одно из своих новых сочинений. Прослушав его, Феликс сказал: «Да, это хорошо. Но если всё будет продолжаться таким образом, что будет с твоей семьей дальше?» К сожалению, близкие люди Фанни Гензель не смогли представить себе успешное совмещение женщиной нескольких социальных статусов – жены, матери, пианистки и композитора.

В обществе наблюдалась тенденция к ограничению роли музыкально одаренных женщин, что проявлялось, например, в характере высказываний видных деятелей того времени. Так, в 1880 году Джордж Аптон в своей работе «Женщина в музыке»¹¹ писал, что женщина является лишь музой для вдохновения авторов-мужчин. Дамы могут исполнять музыку, но не могут ее сочинять, особенно великую. Доказательство тому – отсутствие великой музыки женщин в прошлом [10, с. 206].

Однако были выступления и в защиту творчески одаренных женщин. М.Ж.А.Н. Кондорсье и Ш.Л. Монтескью ратовали за создание более подходящих условий для просвещения женщин [9, с. 225]. Начиная уже с конца XVIII века о правах женщин заговорили писатели. Например, в защиту женщин высказывался немецкий писатель Т. Г. Гиппель в своем труде «Об улучшении гражданского состояния женщин» (1792). Кроме того, за равные права и свободу женщин выступали и сами дамы: Эстер Гад-Домайер в 1798 году и примерно в те же годы Амалия Хольц [9, с. 226].

Эти выступления расширили возможности женского музыкального образования. В конце XIX столетия Х. Кларк в своей статье «Неравное обучение в прошлом» писала о том, что на протяжении почти всего XIX века многие женщины были лишены возможности получить музыкальное (и, в частности, композиторское) образование. И только в конце столетия эта ситуация изменилась – дамам было разрешено учиться в консерваториях [10, с. 211–213].

Тем не менее далеко не все желающие все-таки смогли получить профессиональное образование. Практически все женщины – композиторы-песенники не имели школьного музыкального образования. К примеру, Корона Шрётер издала два собрания песен на слова Гёте – в 1786 и 1794 годах. По мнению современников, у неё не было достаточной подготовки, навыков, чтобы полностью перенести на бумагу свои замыслы [9, с. 234].

Единицы певиц и пианисток обучались в учебных заведениях, в основном же обучение дам проходило частным образом. Луиз Фарранк, вероятно, брала частные уроки композиции у Антона Рейхи, так как в то время женщинам запрещалось обучаться композиции в Парижской консерватории (примерно до 1870 года) [11, с. 170]. Учителя-женщины также были редкостью.

Как известно, XIX век характеризуется бурным развитием музыкальной критической мысли. Одной из обсуждаемых тем становится эстетика пола. В конце столетия все чаще появляются рассуждения по поводу «женской и мужской музыки», «выявляются» ее характерные черты. Прозвучавшая в 1896 году «Шотландская симфония» Эми Беах стала первым произведением женщины-композитора, исполненным Бостонским симфоническим оркестром. Оценка критиков была следующей: «Ее симфония хороша для женщины...» (пер. по кн. [10, с. 224–225]). В этом высказывании сконцентрировано отношение к сочинительской деятельности дам того времени. Критики относили женщин-авторов к более низкому классу музыкантов-любителей.

В конце XIX века культивирующийся в предыдущие эпохи идеал «благонравности» любительских музыкальных занятий для представительниц прекрасного пола (занятий, являющихся достоинством дам из высшего общества, обучавшихся музыке как одному из навыков наряду с рисованием и вышиванием, которые бы улучшили их перспективы выйти замуж) заменен на идеал серьезных музыкальных достижений, что стало одним из немногих позитивных изменений эпохи.

Однако ещё долгое время даже профессия пианистки считалась неприличным занятием и дамы не выступали публично (за исключением некоторых случаев благотворительности или острой материальной необходимости). Профессиональные музыканты принадлежали к низшему классу [12, с. 14]. Именно по этой причине Фанни Гензель до 1898 года не выступала на публике. Ее отец говорил, что жен-

щина должна сама себя обучать, чтобы выступать в домашних концертах, а не на мировом уровне [9, с. 231]. (А в середине XVIII века Анна Форд даже была арестована по приказу собственного отца, который хотел помешать ей исполнять музыку публично [12, с. 15].)

Поскольку дочерям из аристократических семей было несвойственны профессиональные занятия композицией, основную массу сочинительниц составляли выходцы из музыкально-литературных кругов общества – Корона Шрётер, Луиза Рейхардт, Эмилия Зумстиг, Аннета Дросте-Хюльсхофф, Жозефина Ланг, Клара Шуман.

Ни одна из сочинительниц XIX века не считала себя профессиональным композитором: композиция не была их основным занятием и не приносила дохода. К тому же многие сочинительницы XIX века совмещали занятия музыкальной композицией с какой-либо другой деятельностью. Например, Шрётер в конце жизни была драматической актрисой и, как друг Гёте, участвовала в сценических постановках его произведений, а также вела литературную деятельность. Дросте-Хюльсхофф также является и одной из лучших поэтесс XIX века [9, с. 228]. Многие сочинительницы преподавали.

Несмотря на то что женщины-композиторы того периода не отставали от коллег-мужчин в овладении композиторским мастерством, освоении различных музыкальных жанров (в том числе и крупных), они не были признаны профессиональным миром. Были неизвестны и непопулярны по ряду причин. Во-первых, их произведения за редким исключением не публиковались. К примеру, ни одна из песен Дросте-Хюльсхофф не была издана, а большое собрание произведений Жозефины Ланг было опубликовано лишь спустя два года после смерти сочинительницы – в 1880 году [9, с. 232]. Во-вторых, в основном они не путешествовали, гастролируя по миру, не выступали перед широкой публикой.

Сильным было противоречие между образованием, профессионализмом, одаренностью женщин-авторов и отношением к ним общества, как к публичным композиторам. К. Шрётер писала: «Мне пришлось преодолеть серьёзные сомнения, прежде чем я приняла серьёзное решение опубликовать собрание коротких стихотворений, которые я сопроводила мелодиями. Пристойность и мораль, которые приписываются нашему полу, не позволяют нам появляться в одиночку на публике или без сопровождения. И как я могу представить это моё музыкальное

произведение на публику без робости? Произведение любой дамы... может, несомненно, вызвать жалость в глазах многих экспертов» [пер. по: 9, с. 230]. В 1810 году во «Всеобщей музыкальной газете» были напечатаны следующие слова слепой женщины-композитора Марии Терезы фон Паради: «Отвернутся ли от меня мужчины-артисты, если бы я, женщина и особенно слепая женщина, посмею соревноваться с ними?» [пер. по: 9, с. 230].

Сестра Феликса Мендельсона, Фанни Гензель (1805–1847), родилась в культурной просвещенной семье, что позволило ей с раннего детства общаться с выдающимися людьми своего времени. Гензель была прекрасной пианисткой, но не выступала на публике из-за предрассудков своей семьи. И даже её замужество не изменило ситуации, несмотря на положительное отношение мужа, прусского придворного художника Вильгельма Гензеля, к музыкальной деятельности жены [13, с. 135].

Феликс Мендельсон негативно повлиял на творческую судьбу Фанни. Труднообъяснима ситуация, когда брат-композитор отказывает сестре, одарённому и перспективному композитору, в моральной поддержке и протектировании её карьеры. Феликс выступил противником публикаций сочинений сестры, и из примерно 400 её работ только единичные были изданы [9, с. 234–242].

Большинство её произведений вышли в свет уже после её смерти – между 1846 и 1850 годами. Более того, первые публикации музыки Фанни Мендельсон были осуществлены под именем Феликса Мендельсона: 3 песни в его ор. 8 (1827) и 3 песни в ор. 9 (1830) [13, с. 135]¹². Феликс писал: «Я не могу позволить ей что-либо опубликовать, так как это противоречит моим взглядам... Я считаю, что публикация – это очень серьёзно (по крайней мере, это так должно быть), и я верю, что человек должен придерживаться этого, если хочет быть автором на протяжении всей своей жизни. Это требует целой серии произведений – одного за другим... Фанни, насколько я её знаю, не обладает ни наклонностями, ни призванием. Она слишком женщина для этого и должна присматривать за своим домом, а не думать о публичном музыкальном мире. Публикации могут оторвать её от своих обязанностей, и я не могу себе этого позволить. Если она сама для себя решит опубликоваться, я готов помочь ей чем только могу, но поддерживать её в том, что считаю неправильным, я не могу» [пер. по: 9, с. 231].

Только в 1837 году появилось первое произведение Гензель, подписанное её собствен-

ным именем, – это была песня, опубликованная в одной из антологий. В течение следующего десятилетия произведения композитора не издавались, исключением являются отдельные песни, опубликованные в 1839 году. Незадолго до смерти сочинительницы вышло в свет собрание песен для голоса в сопровождении фортепиано ор. 1, которое «доставило Гензель огромное удовлетворение от того, что она наконец увидела свои сочинения, опубликованные в полном объёме под собственным именем» [13, с. 135].

Важные сведения о немецком композиторе Луизе Адольфе Ле Бо (1850–1927) содержатся в книге Евы Вайсвайлер «Женщины-композиторы за 500 лет» [14, с. 272–296]. Из этой работы можно узнать, что Ле Бо начала свою музыкальную карьеру как пианистка. Одно время она даже брала уроки у Клары Шуман. В противоположность своей коллеге Кларе, Луиза очень быстро бросила сочинять музыку исключительно для фортепиано, а также камерно-инструментальные произведения. После своих ранних фортепианных пьес ор. 1–21 она писала только для больших составов. Это были концертные увертюры, фантазии для фортепиано с оркестром, библейские сцены, фортепианные концерты, симфонии, большие женские и мужские хоры. Ле Бо не только осмелилась обратиться к этим крупным формам, но и мужественно преодолевала трудности, в то время возникающие на пути женщин-композиторов. Об этом красноречиво свидетельствует тот факт, что до 1908 года сочинительницы не допускались к конкурсу при присуждении Римской премии композитора.

По сравнению с Луизой Иоанна Кинкель, Клара Шуман и Жозефина Ланг испытывали сравнительно немного трудностей с публикацией своих произведений, так как издание фортепианных пьес, романсов было не связано с финансовым риском. Для сочинительниц таких больших произведений, как симфонии и оратории, ситуация была противоположной. Им необходимо было изготовить партитуру и много оркестровых партий. При этом женщины-авторы вкладывали деньги в свои произведения. Кто не мог управлять капиталом как, например, английская композитор Этель Смит, отказывались от публикации своих крупных сочинений. Исполнение опер, ораторий, симфонических произведений тоже было дорогостоящим делом. Репетиции, партитуры, декорации – все это надо было оплачивать, не говоря уже о гонорарах солистам.

Авторские концерты женщин-композиторов, устраиваемые на дому, проходили крайне

редко, и сочинительницам приходилось самим выступать в роли организаторов. Руководство оперных театров часто вело себя нечестно по отношению к ним. Директора театров, оставляя «женским» спектаклям самое последнее место в репертуарах, давали сочинительницам очень плохие шансы по сравнению с коллегами-мужчинами. Однако стоит заметить, что предвзятое отношение к женской музыке не было характерным для слушателей. К примеру, не очень частые концерты Этель Смит проходили с огромным успехом [14, с. 297–323].

Луизе Ле Бо долгое время приходилось преодолевать сопротивление агентов, капельмейстеров, дирижеров и директоров театров. При этом только иногда она встречала справедливую критику, в большинстве же случаев испытывала неприкрытую враждебность. Об этом она написала в своих мемуарах, которые являются единственными мемуарами женщины-композитора немецкоязычных стран.

Из женщин-симфонистов XIX века также можно выделить француженку Луизу (Жанну) Фарранк (Фарран) – современницу Берлиоза. Безусловно, она оставила яркий след в истории женского композиторского творчества. Уже при жизни Фарранк считалась исключительной личностью как музыкант – композитор, педагог, пианистка, учёный и издатель старинной музыки для клавишных инструментов.

Ее творчество представляет собой часть романтического концертного репертуара, которое хорошо знали во Франции и Бельгии при жизни сочинительницы. В её творческом наследии около 300 произведений, в том числе 3 симфонии, из которых наиболее значительная Симфония № 3, фортепианный концерт, 3 увертюры, множество сочинений камерно-инструментальной музыки, огромное количество произведений для фортепиано и немного вокальной музыки¹³.

Луиза Фарранк родилась 31 мая 1804 года в Париже в семье скульптора Жака-Эдме Дюмона. Родители способствовали развитию музыкального таланта дочери. В 1821 году Луиза выходит замуж за флейтиста и музыкального издателя Аристида Фарранка и находит в нём не только любящего человека, но и друга-соратника, поддерживающего музыкальное творчество своей жены – ситуация Клары Шуман. Например, в 1820 году издательский дом Аристида Фарранка опубликовал её первое фортепианное сочинение [11, с. 170]. Это было практически единственной возможностью осуществить публикации сочинений женщины-автора в XIX веке.

В дальнейшем Луиза была вынуждена стать активным пропагандистом своего композитор-

ского творчества. В течение 1840-х и 1850-х годов она сама устраивала ежегодные дневные и вечерние концерты, в программу которых были включены её произведения. В своих концертах Фарранк выступала в роли пианиста и дирижёра камерной музыки. Благодаря этим усилиям творчество композитора стало известным и получило признание. К тому же уже в конце 20-х и на протяжении 30-х годов XIX века в парижских музыкальных журналах был опубликован её первый фортепианный концерт [11, с. 170].

Стоит заметить, что в своём композиторском развитии Луиза Фарранк не шла по течению – не занималась сочинением инструментальной музыки в малых формах и песен для домашнего музицирования, что соответствовало социально одобренной роли женщины-композитора того времени. Напротив, она старалась охватить многие серьёзные, «закрытые» для женщин музыкальные жанры – симфонии, концерта, квартета, а также преодолевать инерцию восприятия социальной роли женщины в обществе в целом. Заметим, что сочинительница придерживалась традиции академической музыки, не имея поддержки большинства её коллег-мужчин, сочинявших более популярную музыку.

Однако надо отдать должное Фарранк – пропагандисту своих сочинений: все три её симфонии исполнялись несколько раз при жизни, несмотря на то что во Франции симфония не являлась авторитетным жанром. В то же время из-за предрассудков, ограничивавших возможности музыкального творчества женщин в XIX веке, композитор не могла организовать концерты своей собственной симфонической музыки и выступать в роли дирижёра, как на своих концертах камерной музыки [11, с. 171].

Два раза – в 1861 и 1869 годах – Луиза Фарранк была удостоена приза Шартье (Prix Chartier) Академии художеств (des Beaux Arts, составная часть французского института) за свои камерные сочинения. Хайтман пишет: «... её последние произведения были напечатаны и опубликованы в начале 1860-х годов: кларнетовое трио ор. 44, виолончельная соната ор. 46 (1861) и флейтовое трио ор. 45 (1863). То, что Луиза Фарранк получила Приз Шартье, имело для неё определённую важность, учитывая, что женщинам в XIX веке нельзя было ни становиться членом Французского института, ни принимать участия в наиболее престижном конкурсе композиторов – Римской Премии. Её произведения исполнялись во Франции вплоть до её кончины в 1875 году. Издательская компания Альфонса Ледюка в Париже переиздала

серию её камерной фортепианной музыки в 1875 году, но в связи с редкими исполнениями её произведений, композитор впала в забвение приблизительно на сотню лет» [11, с. 171].

Таким образом, можно заключить, что несмотря на очевидные достижения в области музыкального творчества, женщины-композиторы не получили достойного признания у современников. Помимо царившего в то время негативного отношения к женщинам-композиторам, это было связано отчасти и с тем, что в XIX веке проблема признания и уважения фигуры музыканта-сочинителя в целом оставалась неразрешенной. Как известно, в то время помимо единичных композиторов – «звезд концертной эстрады», «национальных героев», – существовал слой популярных оперных композиторов, а также слой рядовых представителей профессии – мужчин, обслуживающих сферы салонной, церковной или придворной музыкальной жизни и лишённых возможности претендовать на какие-то особые привилегии, закреплённые за своим социальным статусом¹⁴. Поэтому не удивительно, что в этой ситуации история культуры не зафиксировала заслуг творческой деятельности женщин – композиторов-дилетантов и обрекла их подавляющее большинство на полное забвение. Тем не менее XIX столетие – период больших достижений женщин-композиторов, их творческое наследие заслуживает изучения, публикации и исполнения.

Примечания

1. США также является лидером по количеству сочинительниц (122 имени). Единичные примеры связаны с Аргентиной, Бельгией, Бразилией, Канадой, Чили, Кубой, Чехословакией, Ирландией, Доминиканской Республикой, Индонезией, Мексикой, Новой Зеландией, Перу, Румынией, Испанией, Турцией и даже Африкой [1].

2. Подробные сведения о многих других сочинительницах XIX века и оригинальные транскрипции их имен см.: [1].

3. Характеризуя романтическую эстетическую концепцию, Давыдов пишет: «Представление об избранности художника, об его необычности, противопоставляющей художника «всем остальным», поднимавшей его над ними, было исходным в романтизме и составляло едва ли не основной мотив романтической эстетической концепции. Оно было естественным и логичным выводом из понимания искусства, эстетической сферы вообще как некоего «странного мира», противостоящего миру обычному: художник – творец и представитель этого «странного мира» – не может не быть «странен» в мире обыденности, не может не видеть окружающее совсем иначе, нежели все остальные» [2, с. 31].

4. Подробнее см.: [3, с. 10–37].

5. В этой связи, например, Фридрих Шлегель писал: «Чем люди являются среди прочих творений земли, тем являются художники по отношению к людям. Благодаря художникам человечество возникает как цельная индивидуальность» [3, с. 25].

6. Приведем несколько высказываний. Новалис: «Поэт и жрец были вначале едины, и только позднейшие времена разделили их. Но истинный поэт всегда оставался жрецом, так же как и истинный жрец – поэтом. И не должно ли грядущее вновь возратить древнее состояние вещей?» [4]. Сен-Симон: «... миссия поэта, как и священника, всегда заключалась в том, чтобы увлечь массы к осуществлению воспеваемого или проповедуемого им грядущего...»; «Для нас художники – люди, непрерывно толкавшие человечество на путь прогресса...» [5]. Гюго: «Неустанно стремиться к великому, давать умам правдивое, душам прекрасное, сердцам любовь, никогда не предлагать толпе зрелища, лишённого мысли, – вот что должен делать поэт» [6].

7. «Художник, независимо от цели его труда, находит удовольствие уже в самом процессе творческого труда, процессе овладения материалом своего оформления, словом – самый процесс творчества является для него деятельностью, которая рассматривается им как наслаждение и удовлетворение, а не как труд. Ремесленник же интересуется лишь целью своих трудов, тем заработком, который его труд ему приносит; его деятельность не доставляет ему никакого удовольствия и, напротив, является ему в тягость, как неизбежная необходимость; его мысли не связаны с существом творчества, но устремляются к той цели, которой он хотел бы достигнуть кратчайшим путем» [7, с. 64].

8. «Сознательная деятельность поэта заключается в следующем: вскрыть в избранном для художественного воплощения материале его внутреннюю закономерность и следовать, таким образом, по стопам самой природы. Он волен избрать любой материал, любое событие, но в процессе его художественного воплощения он создает произведение искусства только в том случае, если ему действительно удастся найти и наглядно показать в материале его произвольную, то есть безусловную необходимость. Поэтому то, что является продуктом деятельности народа, природы, может для поэта стать лишь материалом, посредством которого бессознательное, заключающееся в продуктах народного творчества, приходит к самосознанию. Роль художника и заключается в том, что он сообщает народу это самосознание: это означает, что бессознательная жизнь народа приходит к самосознанию в искусстве, и при том яснее и определеннее, чем в науке» [7, с. 81].

9. Например, Лист писал в 1847 году: «Из всех ныне живущих художников я единственный, кто с гордостью дерзает указывать на свою гордую родину. В то время как другие мучительно бились в мелких водоемах постоянно бережливой публики, я все время плыл вперед по полноводному морю великой нации. Я твердо верю в свою путеводную звезду; цель моей жизни в том, чтобы Венгрия когда-нибудь

с гордостью могла указать на меня» [цит. по кн.: Мильштейн Я. Ф. Лист [8, с. 306].

10. Мильштейн пишет: «Уже само заглавие статьи ... указывает на остро социальную постановку вопроса. Лист выступает в них борцом за погранные буржуазией права художника». [8, с. 128].

11. Upton G. *Woman in Music*. Boston: J. R. Os-good, 1800.

12. Было не редкостью, что женщины-авторы публиковались под мужскими именами – Рейхардт, Гензель, Шуман. Так, несколько ранних песен Рейхардт были включены в сборник её отца «12 немецких песен» (Zerbst, 1800). 3 песни Клары Шуман – в сборнике «12 песен» Роберта Шумана.

13. Подробнее см.: [15].

14. Подробнее см.: [16].

Список литературы

1. Cohen A. I. *International Encyclopedia of Women Composers*. New York: Books of Musik USA, 1987.

2. Давыдов Ю.Н. *Искусство и элита*. М.: Искусство, 1966. 343 с.

3. Афасижев М. Н. *Западные концепции художественного творчества*. М.: Высшая школа, 1990. 176 с.

4. Новалис. *Фрагменты*. М.: Лирень, 1914.

5. Сен-Симон А. *Изложение учения Сен-Симона (1828–1829)*. М.-П.: Госиздат, 1923.

6. Гюго В. *Избранные произведения*. М.: Худож. лит., 1936. 830 с.

7. Вагнер Р. *Избранные статьи*. / Пер. Н. Леви. М.: Музгиз., 1935. 108 с.

8. Мильштейн Я. Ф. *Лист*. М.: Гос. муз. изд-во, 1956. 864 с.

9. Citron M. J. *Women and the Lied, 1775-1850 // Women making music: The western art tradition, 1150 – 1950* / Ed. by Jane Bowers and Judith Tick. Urbana, Chicago, 1986. P. 234–242.

10. *Women in Music: An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present* / Ed. Neuls-Bates C. Boston, 1996.

11. Heitmann C. *Louise Farrenc (1804-1875) // New Historical Anthology of Music by Women*. – Ed. by James R. Briscoe. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis. 2004 by James R. Briscoe. P. 170–173.

12. Fuller S. *The Pandora Guide to Women Composers (Britain and the United States 1629 – Present)*. Pandora – Published by Pandora, 1994.

13. Citron M. J. *Fanny Mendelsson Hensel (1805-1847) // New Historical Anthology of Music by Women*. Ed. by James R. Briscoe. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis. 2004 by James R. Briscoe. P. 134–135.

14. Weissweiler E. *Komponistinnen aus 500 Jahren. Eine Kultur und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen*. - Fischer Taschenbuch Verlag, 1981.

15. Friedland B. *Louise Farrenc*. Diss. New. York, 1975.

16. Иванова С. В. *Композитор: очерки по истории профессии*. Дис... канд. иск. М., 2005. 21 с.

EUROPEAN WOMEN COMPOSERS IN THE SOCIO-CULTURAL SITUATION OF THE 19TH CENTURY

S. V. Ivanova

The social status of women composers in European musical culture of the 19th century is considered. A special emphasis is made on the fact that during the whole century there was a contradiction between the roles of «composer», «mother», «householder» and «wife», which could not be combined, in the majority's opinion. Besides, in spite of their evident achievements in the sphere of music, women composers did not get the recognition they deserved from their contemporaries.

Keywords: women composers of the 19th century, philosophical concept of genius, Fanny Hensel, Louisa Adolpha Lebeau, Louise Farrenc.