РОЛЬ МУЗЫКИ В ОРГАНИЗАЦИИ ПРАЗДНЕСТВ И РАЗВЛЕЧЕНИЙ В XVII - XX ВЕКАХ

Оглавление

#

# Введение

# Глава I Роль музыки в развлечениях XVII-XIX веков

# 1.1 Музыка в празднествах XVII века

# 1.2 Музыка в организации празднеств и развлечений XVIII века

# 1.3 Значение музыки в развлечениях XIX века

# 1.4 Роль музыки в организации развлечений начала ХХ века

# Глава II Отношение музыки к различных аспектам человеческой культуры

# Заключение

# Литература

# Введение

XVII век — бесспорно одна из интереснейших эпох в истории музыкального искусства. Строго говоря, ее границы не вполне совпадают с рамками собственно столетия, поскольку она простирается между эпохой Возрождения и эпохой Просвещения в Европе и, тем самым, отчасти захватывает конец XVI и начало XVIII века.

Можно утверждать даже, что музыка в XVII столетии двигалась вперед с наибольшим напряжением по сравнению с литературой и изобразительным искусством и прошла от XVI к XХ веку особенно большой путь.

Вопрос о функциях музыкального искусства можно понимать с точки зрения роли музыки в различных сферах общественной жизни. Речь идет об использовании музыки в быту, в обрядах и других общественных мероприятиях.

Целью данной работы является рассмотрение музыки с точки зрения ее значения в мероприятиях развлекательного характера и празднествах.

Задачи:

1. Изучить хронологические изменения в значении музыки для организации празднеств.
2. Рассмотреть теоретические аспекты в значении музыки для организации празднеств.
3. Сделать анализ изученного материала, дать рекомендации по использованию этого материала в практике.

Объектом исследования является функциональное значение музыки.

Предметом изучения является роль музыки в организации празднеств.

Гипотеза исследования такова: массовые общественные мероприятия являются сферой приложения музыкального искусства в такой мере, что роль музыки является главенствующей и неотъемлемой составляющей всех празднеств и развлечений.

# Глава I Роль музыки в развлечениях XVII-XIX веков

## 1.1 Музыка в празднествах XVII века

Примечательно, что в XVII веке в развитии музыкального искусства выдвинулись на первый план не те страны, которые были тогда важнейшими в истории других искусств.

На протяжении XVII века инструментальная музыка Западной Европы развивалась с большой интенсивностью и в итоге достигла самостоятельного художественного признания в небывалых ранее масштабах. Хотя к концу XVI столетия некоторые музыкальные жанры (как мы видели, главным образом из репертуара лютни и органа) понемногу обретали характерный, именно инструментальный облик, все же инструментальная музыка в целом по ее стилистике, тематизму, приемам изложения и трактовке формы — далеко не была свободна ни от прямого воздействия вокальной полифонии, ни от прикладного назначения (в церкви и в быту). Ее путь от XVI к XVI.II веку пролегал как бы между двумя эпохами: ранней порой танцевальных, вокально-полифонических образцов, начальными этапами импровизации на разных инструментах — и временем созревания собственно инструментальных жанров полифонического, гомофонного и смешанного типа, то есть фуги, сюиты, старинной сонаты и концерта.

Именно развитие новых крупных жанров (опера, оратория), движение инструментальной музыки вширь и вглубь совершались тогда главным образом при дворах или в церковно-концертной обстановке; иные формы оперной или концертной жизни еще едва складывались.

Естественно, что новые образы, новые темы, характерные для музыкального искусства XVII столетия, потребовали и новых средств выразительности: значительного обновления музыкального языка, стилистики, а также новых принципов формообразования, новых жанров, которые связанные с иными принципами музыкального письма: опера, кантата, оратория — на основе монодии с сопровождением как своего рода антитезы классической полифонии XVI века.

По-разному складывался путь музыкального искусства в западноевропейских странах от XVI к XVIII веку. Наследие Ренессанса имело наибольшее значение для Италии и — отчасти через нее — приобретало немаловажную роль для крупнейших музыкальных деятелей других стран. Мадригал XVI века получил новое развитие в XVII и по-своему оплодотворил также хоровое начало ранней оперы, Полифонические традиции Палестрины и других мастеров его времени многосторонне разрабатывались на новой основе композиторами XVII столетия, и мощное движение от классики строгого стиля к новым вершинам полифонии у Баха и Генделя, по существу, не прерывалось в Западной Европе. От венецианской школы, возглавленной Андреа и Джованни Габриели, шли ценные творческие импульсы и за пределы Италии, например к Шюцу. Итальянские мастера XVII века, в свою очередь, приобретали известность в других странах, импортируя во Францию или к немецким дворам, в частности, новое оперное искусство. Выходцем из Италии был и создатель французской оперы Жан Батист Люлли.

При всех исторических трудностях, которые переживала Германия в трагическом для нее XVII веке, она выдвинула множество композиторских имен и процесс музыкального развития в ней, хотя порой, казалось, и прерывался силой обстоятельств, все же не останавливался и даже не очень задерживался. Давление церкви ограничивало разнообразие форм веселого времяпровождения. Но развлечения все же присутствовали. И музыка играла здесь не последнюю роль.

Самостоятельный публичный танцзал, разумеется, не изобретение последних дней. В продолжение целых веков во многих странах танцуют каждое воскресенье в трактире: когда-то плясали под звуки одной волынки, скрипки или цитры, потом из них образовалась целая капелла, место которой занимает в настоящее время часто механический граммофон или пронзительный оркестрион.

Для музыкального искусства XVII век был более всего эпохой великого преодоления — преодоления религиозной тематики, ограниченности образной системы прошлого, внеличного начала в хоровой классике строгого стиля, подчиненной роли музыки вне широты светских творческих концепций. Именно это напряжение духовных сил, которого словно дожидалась музыка, помогло и ей преодолеть известную ограниченность своего действия и совершить то, что было недостижимым даже в духовной атмосфере Возрождения.

Так в кризисную, переломную эпоху была достигнута вершина в развитии английской музыки, и поныне еще не превзойденная в дальнейшем ее движении.

Естественно, что в новой обстановке утратили свое былое значение такие традиционные с XVI века виды зрелищно-музыкальных представлений при дворе, как английская маска. Поскольку собственно драматические спектакли были запрещены специальным указом пуританского правительства, это неожиданно открыло путь для музыкальных спектаклей, ибо запрещение формально к ним не относилось. В 1656 году поэт и опытный драматург Уильям Давенант поставил в Лондоне «Осаду Родоса» как представление «на декламации и музыке в манере древних». Эту пьесу обычно и считают первой английской оперой. Музыку к ней писали Г. Лоус, Г. Кук, Ч. Колмен и Дж. Хадсон. В основу сюжета положено восхваление рыцарей, победоносно отстаивающих христианскую веру от турок. Драматическое действие даже несколько оттеснено в спектакле музыкой — вокальными и инструментальными номерами, декоративной картинностью, балетами. Весь текст был положен на музыку. Хотя сама-то она не сохранилась, однако по ряду признаков можно заключить, во-первых, что в пьесу были введены речитативы («декламация и музыка в манере древних» по итальянскому образцу), во-вторых, что в целом подобный тип спектакля приближался к традиционной маске. Постановка имела успех. За ней последовали еще спектакли в том же роде, причем Давенант называл свои произведения операми [9].

Неоспоримое значение приобрело уже в XVI веке тяготение музыки к театру и театра к музыке. С одной стороны, музыкально-поэтические формы, театрализуясь, превращались в небольшие спектакли. С другой — развитые театральные представления включали в себя бытовую музыку — вильянсикос, испанские танцы.

К середине XVII века участие музыки в спектаклях настолько расширилось, что к некоторым драматическим постановкам привлекались все музыканты Королевской капеллы. Чуть ли не в каждой пьесе содержались сольные и хоровые номера, инструментальная музыка, балеты. Вошло в обычай открывать спектакль вокальным квартетом (так называемый cuatro de empezar), иногда с сопровождением арфы и виуэлы. Традиционными стали музыкальные номера в прологе, например народная песня — сегидилья, музыкальные интермедии в антрактах, балеты в финалах или фарсах, заключавших спектакль. Даже тексты для этих номеров могли быть вводными и заказывались особым авторам.

Со временем в некоторых немецких городах стало заметно новое оживление музыкальной жизни в кругах бюргерства, зародились новые формы музыкальных содружеств (так называемые collegii musici) сначала в Гамбурге, Любеке, затем и дальше. Это возымело существенное значение для развития концертной деятельности. До уровня концертов постепенно поднялось и музицирование в церкви, когда виднейшие композиторы-исполнители собирали в ее стенах увлеченную городскую аудиторию [9].

Концерты в церкви, которые давали Свелинк в Амстердаме, Фрескобальди в Риме, Букстехуде в Любеке, превращались в большие события художественно-общественного значения и оказывали серьезное воздействие на творческую жизнь современников. Даже выступления «музыкальной коллегии» в стенах лейпцигского университета или концерты в «музыкальном кафе», устраивавшиеся с 1672 года в Лондоне скрипачом Банистером, означали несомненные поиски новых форм музыкальной жизни и выход за рамки прежней избранной среды. Собрания Аркадской академии в Риме и музыкальные празднества во дворце Оттобони привлекали внимание крупных мастеров из других стран и тем самым способствовали возникновению полезных творческих связей.

Таким образом старые традиции музицирования сочетались с новыми условиями жизни музыки в XVII веке, старое как бы перерастало в новое. Но притом новейшие формы общественной концертной жизни, публичных платных концертов были еще далеко впереди.

В глазах современников орган оставался связанным, прежде всего, с культом — благодаря участию в католическом и протестантском богослужении. Однако даже церковный орган уже не ограничивался этим назначением. Концерты выдающихся органистов в крупных соборах свободно выходили за рамки собственно религиозной музыки, собирали большую аудиторию и, быть может, только особой серьезностью репертуара и выдержанностью характера исполнения несколько отличались от концертов в обстановке, например, светского салона, академии или придворного празднества. Впрочем, орган звучал тогда и вне церкви. Инструменты не столь крупные применялись в ансамблях, в сопровождении вокальной музыки, даже, как мы видели, в ранних оперных спектаклях. Наконец, небольшие органы имелись и в частных домах музыкантов, будучи так или иначе связаны с семейным музицированием; а возможно, и с обучением музыке под руководством хозяина дома. Таким образом, практически репертуар органа отнюдь не был стеснен только рамками определенных жанров полифонической традиции и условиями церковного обихода. На органе возможны были и вариации на песни, и исполнение клавирных пьес, хотя и то и другое все же в конечном счете не определяло лицо органного искусства.

Тем не менее органная музыка в целом, не утрачивая специфичности серьезного стиля, определенно двигалась в XVII столетии к своего рода «обмирщению», освобождаясь из-под непосредственного влияния церкви. И хотя в ее развитии участвовали крупнейшие церковные исполнители и композиторы (вернее, композиторы-исполнители), работавшие в разных странах Европы, этот процесс не мог не захватить и их. Именно они-то, обогащая образное содержание своих произведений, в первую очередь объективно способствовали росту художественной самостоятельности органного искусства.

В сборниках органных пьес с XV века встречаются обработки светских песен и танцев; быть может, они исполнялись и на клавесине как на инструменте чисто светского, домашнего музицирования.

## 1.2 Музыка в организации празднеств и развлечений XVIII века

Музыка в культурно-досуговой деятельности разных сословий общества в XVIII – начале XX веков имела неоднозначное значение. По мере складывания и развития сословий досуг россиян стал утрачивать единые черты. Каждое сословие по-различному сохраняло традиции досугового времяпровождения, обогащая их «заимствованиями» из западноевропейской культуры, тем самым создавая новейшие формы.

Досуг российского крестьянства во многом сохранял свои традиционные черты. Формы проведения были семейно-общинными, оставаясь таковыми до начала XX века. Досуг фермеров был ориентирован на восстановление сил после работы и способствовал сохранению родовых традиций. Время досуговых занятий по-прежнему зависело от сезонных работ в поле. Наибольшее количество праздников, посиделок, игрищ выпадало на осенне-зимний период и раннюю весну. Сохранилась традиция пиршеств за общим столом (Древние «Братчины» стали позже называться «складчинами» и «ссыпчинами», поскольку любая семья вносила долю продукта в общее застолье). Каждое мероприятие сопровождалось игрой на инструментах, пением или речитативом рассказчика. Музыка служила не самоцелью, а некоим фоном общения.

Посиделки и остальные формы досуга делились по половозрастному принципу. Молодежной формой досуга были весенне-летние хороводы. Здесь музыка присутвовала, но как дополнение к хороводному танцу, который сопровождался хоровым коллективным пением танцующих. После отмены крепостного права (вторая половина XIX века) и распаде общин в итоге имущественного расслоения крестьянства досуг стал воспринимать новейшие формы. Росло, хотя и медлительно, количество библиотек, читален, народных домов, возникли первые самодеятельные крестьянские театры.

Исчез молодежный хоровод как форма досуга. Музыка в досуге начинает играть более значимую роль: появляются коллективные формы времяпровождения, такие как танцы под народные инструменты, пение народных песен. На молодежных посиделках наряду с песнями и танцами все больше места стали занимать городские анонсы, сведения об условиях труда на фабриках, анонсы городской моды и др.

В Европе музыка проявила себя в больших и зрелищных формах празднеств. В некоторых публичных празднествах апогеем считается всегда танец. Речь идет о балах, сезон которых обыкновенно совпадает с зимой и которые часто связаны с карнавалом.

Только в некоторых немногих городах — в Германии преимущественно в Рейнской провинции, в Кельне, Майнце и Дюссельдорфе, а кроме того, еще в Мюнхене — карнавал происходит еще на улице, да и в этих городах только незначительная его часть, а именно самая масленица. Главный праздник и в данном случае перенесен в закрытые помещения, где балы и карнавальное веселье царят не только несколько дней но и — обыкновенно — многие недели. Тем не менее, необходимо упомянуть об уличном веселье карнавала.

Французская революция проводит грань между искусством старого режима, ограниченным чисто местными рамками служения определенному кругу, и новым искусством, принадлежащим всему человечеству, как принадлежали ему идеи, провозглашенные деятелями французской революции. С чисто художественной стороны участие музыкантов в общенародных празднествах широко раздвинуло их горизонт, открыло новые перспективы в смысле сочетания инструментальной и вокальной музыки, ввело совершенно, новые приемы инструментовки, особенно в деле использования духовых (например, у Госсека - тромбоны, как ведущие мелодию инструменты). Грандиозные траурные марши и шествия с сильно выраженным ритмическим элементом (таким характерным ритмом революции можно считать тот особый пунктированный твердый ритм, основанный на применении смены восьмой с точкой и шестнадцатой, играющей впоследствии большую роль у Берлиоза и Вагнера), хоры, звучность коих рассчитана на исполнение под открытым небом, широкое использование народных плясовых ритмов для гражданских музыкальных служб — все это было совершенно неведомо предыдущему поколению музыкантов.

Одним из важных памятников французской революционной культуры в области музыки является основание национального института музыки, преобразованного впоследствии в консерваторию. По своей организации и по своей влиятельности в XIX веке она является одним из самых значительных музыкально-просветительных учреждений. Национальный институт так же, как и консерватория, были тесно связаны с музыкально-общественными интересами Парижа, и руководитель ее принимал участие решительно во всех национальных музыкальных празднествах. Одной из самых блестящих работ национального института была организация музыкальной части в празднике в честь верховного существа 8 июня 1794 года, когда в исполнении гимнов принимала участие огромная масса народа, предварительно обученная инструкторами национального института.

Досуговые занятия и музыкальные развлечения дворянства

Петровские реформы внесли конфигурации в формы досуговой деятельности высшего русского сословия – дворянства, переориентировав его на европейскую модель поведения (голландско-немецкую и французскую). Данной цели отвечали утвержденные указом царя «ассамблеи», учившие дворян общаться по западному эталону, прививавшие российским дамам вкус к публичной жизни. Неотъемлемыми элементами «ассамблей» были музыка и танцы. Дворяне обязаны были участвовать в праздничных шествиях, маскарадах, наслаждаться фейерверками.

Высшая аристократия, как и мелкое и среднее дворянство, отмечало праздники, связанные с церковными датами, участвовало в общественных увеселениях, гуляниях, игрищах, но при этом стремилось отгородиться от «простолюдинов». Поэтому праздники организовывались для приглашенных дворян в имениях.

## 1.3 Значение музыки в развлечениях XIX века

Дворянская среда стала порождать уже без указов царя свои формы развлечений. «Ассамблеи» в эру Екатерины II стали уступать место балам по случаю огромных торжеств либо семейных событий, маскарадам, званым ужинам. С конца XVIII века стали возникать клубные формы досуга (Английские клубы, Благородное собрание, Императорский яхт-клуб). Начало XIX века стало временем развития салонов и кружков различной направленности. Салоны более походили на гостевые вечера с обязательным присутствием владельца (хозяйки), четким сценарием, концертной программой, которая обязательно включала музицирования и пение под аккомпанемент. Кружки же объединяли дворян по интересам. Возникли первые музеи (Кунсткамера в Петербурге, Эрмитаж в Зимнем Дворце), общественные театры, организовывались художественные выставки.

Музыка, сочиненная композиторами, украшает семейные торжества с иллюминациями и фейерверками, под нее танцуют во дворце на балах и маскарадах, его марши сопровождают парады и военные забавы великого князя Павла Петровича, а летними вечерами в павильонах парка или прямо под открытым небом звучат его романсы, сонаты и пьесы. Позднее под музыку Бортнянского в Павловске чествовали Александра I, возвратившегося победителем с войны 1812-1814 годов.

Большую роль произведения Бортнянского играли и в театральных развлечениях хозяев усадьбы. По моде, вошедшей в европейское общество в середине XVIII века, великокняжеская чета увлекалась любительским театром, в котором роли исполняло их великосветское окружение. В Павловске для таких спектаклей Бортнянским были написаны две прелестные комические оперы "Празднество сеньора" в 1786 году и "Сын - соперник" в 1787. В период засилья итальянской оперы эти произведения способствовали утверждению национального музыкального театра и оказали значительное влияние на развитие всего русского оперного искусства. Для постановки музыкальных спектаклей в конце Тройной липовой аллеи по проекту архитектора В. Бренна был построен небольшой деревянный театр.

Музыка в проведении свободного времени в купеческой и мещанской среде

Представители богатых кругов получали вкус к светской жизни. По подобию аристократических клубов было создано «Московское купеческое собрание», в залах которого устраивались балы, маскарады, работала библиотека, допускались престижные в то время игры. Музыка играет большое значение. На каждый бал приглашают нескольких музыкантов, которые должны исполнять музыкальные танцевальные произведения без фальши и без остановки. Но в купеческих домах сохранялись и народные традиции – шумно отмечались женитьбы, крестины, похороны, церковные праздники. Здесь преимущественно присутствовало голосовое пение, исполнение народных обрядовых песен.

Самым огромным городским сословием к началу XX века стало мещанство (ремесленники, маленькие торговцы, «работные люди»). Молодежь из зажиточных семей проводила время на танцах под духовой оркестр в офицерских и приказчичьих клубах. В весенне-летнее время семьи вывозились на дачу, на «дачных встречах» также пели, танцевали, знакомились. Часто молодежь из мещанской среды устраивала домашние спектакли, совместные чтения, спевки.

В конце XIX века в Москве стали создаваться сословно-профессиональные клубы, группировавшие маленьких служащих, чиновников низшего ранга, торговцев, части купечества. Основной упор в таковых «приказчичьих клубах» делался на соблюдение приличий и не плохих манер. В клубе проводились публичные чтения и танцы [5].

В Европейских странах роль музыки в развлечениях выразилась в несколько оригинальных формах.

Начало формы публичного увеселения, такого как варьете, относится, правда, к давнему времени. Его надо искать в примитивных шантанах, возникших еще в XVIII веке, простую программу которых составляли музыкальные пьесы, пение, а потом и танцы.

При плясовой песне и вообще при пляске непристойность получала сильного союзника в виде музыки. Без музыки, отданной с середины прошлого столетия в особенно широких размерах на служение скабрезности, шантан и варьете не сыграли бы своей огромной роли. Как уже упомянуто, музыка способна звуками выразить самое общее и самое рискованное и к тому же изобразить это чрезвычайно подробно и пластично. Эта способность музыки и была планомерно использована театрами-варьете. Слова и жесты сопровождаются рафинированно живописующей музыкой, идущей на помощь воображению там, где слова и жесты упираются в непреодолимые преграды. Ни одно искусство поэтому не было так беззастенчиво тесно слито с непристойностью, как шантанная музыка.

## 1.4 Роль музыки в организации развлечений начала ХХ века

Революционные действия и гражданская война изменили содержание культурно-досуговой деятельности. Социальные потрясения этих лет повлияли на досуговую деятельность населения, наличие богатства либо принадлежность к сословиям закончили определять методы проведения свободного времени.

История советских официальных торжеств весьма поучительна. Мало чем столь наглядно, «зрительно», обнажается антропологическая, что ли, ограниченность тоталитаризма, его несовместимость с глубинными потребностями личности, базисными механизмами культуры. Но и эта же культура — что парадоксально, показала глубокую укорененность тоталитаризма, точнее, тоталитарного сознания в традиционной народной культуре, особенно в культуре карнавальной с ее подмеченной М.М. Бахтиным «амбивалентностью», стремлением к взаимопроникновению двух культур: «высокой», — официальной, профессиональной и «низкой» — стихийной, народной. И пусть в самой культуре тоталитаризма, в ритуале его праздников нет и следа пресловутой «амбивалентности», пародировании официальных символов, — среди множества потенций «карнавального сознания» была и эта. В действительность она перешла в XX веке, когда народная культура стала сливаться с «респектабельным», профессиональным культурным творчеством в едином потоке массовой культуры и, шире, массового общества. При определенных социальных условиях этот синтез шел по «государственному» тоталитарному пути. То, что путь этот тупиковый, поначалу было не ясно даже многим интеллектуалам, с энтузиазмом занявшимся созданием нового искусства и нового Праздника.

Уже тогда стали складываться элементы ритуала, которые десятилетия спустя станут восприниматься как символы «застоя»: топтание демонстрантов перед трибунами, длинные, вытягивающие душу митинги, рапорты, скандирование приветствий и пр. Видимо эти праздники приятно смотрелись со стороны, но участвовать в них самому было, скорее всего, утомительно и скучно.

Желание художников и режиссеров как-то оживить праздник, сделать его более непринужденным сталкивалось с узостью культурной традиции и невысоким уровнем эстетического развития [6].

На Западе двадцатые-тридцатые годы тоже стали временем бурною развития массовых зрелищ и праздников. И многие культурные явления тогдашних Европы и Америки оказываются созвучны поискам и установки советских режиссеров, художников и идеологов. В Англии Шекспировские пьесы ставятся на открытом воздухе, собирая до 100 тысяч зрителей; в США приобретают небывалую популярность голливудские шоу и педженты (pegents) — драматизированные шествия на повозках; в Германии разыгрываются, казалось бы, давно позабытые религиозные и исторические мистерии, растут уличные народные театры; в Швейцарии и Италии получают новую жизнь традиционные карнавалы; в Испании — коррида и т. д. В промежутке между двумя мировыми войнами карнавальный дух буквально витал над Европой и Америкой. Его обаянию поддаются не только «массы», но и многие интеллектуалы, такие, как Р. Роллан, Т. Манн, Г. Гессе. Й. Хёйзинга, Х. Ортега, Э. Хемингуэй. А поскольку там этот процесс, безусловно, развивался стихийно, можно сделать вывод, что массовое зрелище, карнавал, своего рода «регрессия» к давно, казалось бы, пережитым и отброшенные формам культурной жизни — закономерный этап в развитии индустриального общества. Это почувствовали наиболее чуткие и проницательные интеллигенты Европы. Они связывали «праздничный бум» с трещиной, которую дал, по их мнению, классический европейский рационализм [6].

Музыка стала играть важную роль в организации празднеств, особенно тех, которые были посвящены военным победам, памятным датам. В данных мероприятиях использовались театрализованные постановки, в которых музыка стояла на ведущем месте.

# Глава II Отношение музыки к различных аспектам человеческой культуры

Вопрос о функциях музыкального искусства можно понимать с точки зрения роли музыки в различных сферах общественной жизни. Речь идет об использовании музыки в быту, в обрядах и других общественных мероприятиях, а также об использовании музыки в производственном процессе.

Прежде всего, нужно сказать, что музыка выполняет определенные функции в быту. Быт - это то, что с чего начинается наша жизнь. Это наша повседневность. С изменением условий существования человека бытовые функции музыки варьируются, но не теряют своей значимости. Главная функция музыки в быту - его эстетизация, придание ему более осмысленного, духовно окрашенного характера, наполнение повседневной жизни человека красотой. Различными могут быть представления и понятия о красоте - музыкальные вкусы меняются во времени, они несходны у разных народов, у разных людей. Но общим остается стремление человека украсить быт музыкой, наполнить свое существование яркими переживаниями, то есть наполнить его развлекательными моментами.

Этому не противоречит и другая функция бытовой музыки - развлекательная. «Если серьезное искусство призвано нести высокую этическую миссию, - пишет исследовательница в работе, посвященной развлекательным театральным жанрам, - то искусство легкое … существует для отдыха, удовольствия, развлечения». Оно помогает человеку отвлечься от повседневных трудовых и бытовых забот, восстановить свои духовные силы. Главное средство, которым при этом пользуется музыка, - эмоциональное воздействие, пробуждение легких и приятных переживаний.

Следует, конечно, учитывать, что формы человеческого общежития и быта исторически и социально конкретны. Это накладывает особый отпечаток на внешние формы и духовное содержание бытовой музыки, выполняющей тем не менее принципиально сходные функции. Скажем, такие характерные для русской патриархальной деревни формы бытового искусства, как плясовые, хороводные и лирические песни, с одной стороны, и русский бытовой романс и танцевальная музыка конца XVIII - начала XIX века, с другой стороны, весьма существенно отличаются по внешним стилевым признакам, по выраженным в них настроениям, по типу эмоциональности. Но их функциональная характеристика в рамках различных культур сохраняет известную долю инвариантности.

Достоин специального рассмотрения вопрос о мере художественной активности потребителей музыкального искусства в быту. Старинные традиционные формы бытового музыкального искусства предполагали нерасчлененность исполнительской и слушательской деятельности: каждый участник процесса музицирования одновременно являлся художником. Дифференциация типов художественной деятельности, появление артистов-профессионалов привели к относительной утрате основной частью населения активной художественной функции, к переходу на позиции «художественного потребительства». Процесс этот противоречив. Помимо отмеченной нами пассивности слушателя он характеризуется повышением художественного уровня музицирования, что связано с профессионализацией исполнителей.

С внедрением в быт радио и телевидения границы музыкальных явлений, которые могут быть отнесены к области быта, резко расширились и оказались размытыми. В сферу повседневных музыкальных впечатлений оказались, по существу, втянутыми самые разнообразные музыкальные жанры. С другой стороны, музыка, звучащая в быту, приобрела функцию специфического раздражителя, заполняющего информацией едва ли не все свободное время человека. Музыка нередко становится фоном для других занятий, постоянно занимает сознание. Медицинские, психологические и социальные последствия этого явления должны быть специально исследованы.

Особо следует сказать о современном "массовом искусстве", выходящем, конечно, за рамки быта, но все же тесно с ним связанном. Созданная в последние десятилетия музыкально-развлекательная индустрия играет огромную роль в жизни современного общества, в формировании духовного мира человека. Джаз, рок- и поп-музыка, эстрадные музыкальные жанры играют огромную роль в повседневной жизни, заполняют и организуют досуг молодежи. Наряду с подлинными духовными ценностями в этой сфере создается и доносится до слушателя большое количество «удешевленной» музыкальной продукции, что «объективно встает поперек пути подлинно художественного развития масс, препятствует формированию их художественных вкусов». Более того, исследователи нередко отмечают разрушительное воздействие массовой музыкальной культуры на психологическое и моральное состояние человека. Это тем более опасно, поскольку массовые музыкальные жанры действительно проникли в повседневную жизнь человека, стали неотъемлемым элементом быта.

К бытовому музицированию примыкает использование музыки в обрядах и различных общественных мероприятиях. В древности ритуальные действия были направлены на заклинание сил природы, выполняли функции социализации молодежи (обряды посвящения юношей и девушек, достигших совершеннолетия). Яркие примеры народного обряда - свадебный и похоронный ритуалы, связанные с важнейшими событиями в жизни человека. Музыка всегда играла в этих обрядах очень заметную роль, входя в более сложный художественно-эстетический комплекс, в своеобразные театрализованные действа, чем, по существу, и были данные обряды. Разрушение исконных традиций, имевшее место в последние десятилетия в жизни нашей страны, привело к утрате этих элементов общественной жизни, к упрощению, прозаизации как свадьбы, так и похоронного обряда. Чрезвычайно упростилась, обеднилась роль музыки в этих некогда художественно богатых народных художественных манифестациях.

Традиционно важную роль играет музыка во всякого рода празднествах, связанных с военными победами, с памятными датами национального календаря. Торжественные встречи победителей, народные торжества, крупные события политической жизни и в прошлом, и в современную эпоху приобретают, как правило, ритуальную форму, сопровождаются театрализованными представлениями, в которых музыка занимает весьма заметное место. Наконец, нужно указать на исключительно важную роль и необычайное богатство церковной музыки, составляющей весьма существенную часть религиозного культа. В отношении церковной музыки следует отметить, что она, во-первых, является одной из древнейших форм музыкального искусства вообще и, во-вторых, что с отправлением религиозного культа связаны наиболее ранние формы музыкального профессионализма.

# Заключение

В XVII веке в полной силе проявляется влияние на музыкальную жизнь придворной и церковной среды, в которой работают, исполняя свои произведения, крупнейшие музыканты Италии, Франции, Германии, Англии, Испании. Итак, от простого домашнего музицирования в быту достаточно широких слоев общества до придворных и церковных концертов простирается поле действия инструментальной музыки, и соответственно культивируются те или иные ее формы и жанры.

В XVIII веке инструментальная музыка используется для организации развлечений знати, в простонародном исполнении – это пение обрядовых, хороводных и застольных песен. В это время появляются труды талантливых композиторов, которые выводят музыку на новый этап развития.

Это проявляется в исполнении трудов композиторов коллективами музыкантов, появлению оркестров, танцев (в современном понимании). Музыка является неотъемлемой частью празднеств, связанных с историческим календарем, военными победами.

XIX век становится плодотворной почвой для использования музыкального сопровождения в мероприятиях различного направления. Но, в связи с происходящими социальными катаклизмами, значение музыки меняется, хотя ее ведущая роль не умаляется.

Подводя итоги, можно еще раз повторить, что роль музыкального искусства велика и неоднозначна в различных сферах общественной жизни.

# Литература

1. Браудо Е.М. Всеобщая история музыки. В 2-х т. Т.2. – 4-е изд. – М.: Просвещение, 2002. – 488 с.: илл.
2. Бычков Ю.Н. Введение в музыкознание. Хрестоматия. М.: Академия, 2002. – 498 с.
3. Виппер Ю. О «семнадцатом веке» как особой эпохе в истории западно-европейских литератур. — В кн.: XVII век в мировом литературном развитии. М.: Просвещение, 2001. – 312 с.
4. Гильбух Ю., Костюк А., Лоос В. Проблемы функциональной музыки в зарубежной психологии // Вопросы психологии. - 1971. - № 3. – С.45-53.
5. Досуговые формы деятельности и их эволюцию//www.studentu.ru
6. Захаров А.В. Карнавал в две шеренги//Человек. – 1990. - №1. – С.50-58.
7. Кабалевский Д. Обучение и воспитание молодых композиторов // Музыкальные культуры народов. Традиции и современность. - М.: СК, 1973. 302 с.
8. Кудинова Т. От водевиля до мюзикла. - М.: СК, 1982. – 294 с.
9. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х т. Т. 1. По XVIII век. — 2-е изд., перераб. и доп. — М.: Музыка, 1983. 696 с., нот.
10. Минаев Е.А. Музыкально-информационное поле в эволюционных процессах искусства. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М., 2000. – 31 с.
11. Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1990. 792 с.
12. Развлечения и удовольствия. История нравов/Под ред. А.А.Никитиной. М.: Гардаринки, 2001. – 568 с.
13. Тьерсо Ж. Песни и празднества Французской революции. - М.: Академия, 2003. -192 с.
14. Урбанизация и развлекательная культура. Сборник. - М.: ВНИИИ, 1991.