МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования

КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. В.П. АСТАФЬЕВА

(КГПУ им. В.П. Астафьева)

Исторический факультет

Кафедра всеобщей истории

**Катаев Даниил Сергеевич**

МИГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

**Музыкальная культура в эпоху Великой Французской революции**

 **(проект элективного курса для школ с эстетическим уклоном и музыкальных колледжей).**

Направление подготовки/специальность: 44.04.01 Педагогическое образование

Магистерская программа: Политическая история и политическая культура

ДОПУСКАЮ К ЗАЩИТЕ:

Заведующий кафедрой

к.и.наук, доцент Зберовская Е.Л.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Руководитель магистерской программы

д.и.наук, профессор Ценюга С.Н.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Научные руководители

Старший преподаватель кафедры всеобщей истории Эберхард М.В. \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

к.и.наук, доцент Канаев А.Г.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Дата защиты

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Обучающийся

Катаев Д.С.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Оценка\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Красноярск 2023 г.

Оглавление

Введение.

**Глава I.** **Музыкальная культура эпохи Французской революции**.

1.1. Введение в эпоху Французской революции и ее влияние на общество

1.2. Музыкальное искусство как отражение изменений в обществе

1.3. Музыкальное искусство как фактор социального единства и сопротивления

1.4.Социальная роль музыканта и театрально-концертная жизнь XVIII века.

**Глава II**. **Влияние Великой французской буржуазной революции на музыкальную культуру**

2.1. Основные тенденции в музыкальном искусстве периода революции

2.2. Массовые революционные жанры и характерные музыкальные черты

2.3. Особенности музыкального театра

2.4. Иерархия музыкальных жанров.

2.5. Классический оркестр.

**Глава III.** **Проект элективного курса « История классицизма»**

 Заключение.

 Библиографический список

 Приложения

**Введение**

***Актуальность исследования***. Музыкальная культура эпохи Великой Буржуазной революции олицетворяет культурные, социальные и политические изменения своего времени, играя важную роль в отражении и формировании духовного облика общества. Эта эпоха была временем кардинальных изменений, когда музыка стала не просто искусством, но и мощным инструментом, выражающим аспирации, мечты и противоречия своего времени.

В контексте глобализации и постоянного культурного обмена современное общество все чаще обращается к своему историческому наследию, пытаясь найти в нем ответы на актуальные вопросы. Музыка, как одно из наиболее универсальных и влиятельных искусств, представляет особенный интерес для изучения, так как она способна отразить наиболее глубокие и тонкие процессы, происходящие в обществе.

Исследование музыкального искусства этого периода позволяет не только глубже понять культурные и социальные процессы той эпохи, но и определить их влияние на последующие этапы развития мировой культуры. При этом понимание этих процессов актуально не только для ученых и исследователей, но и для педагогов, студентов и школьников, занимающихся изучением искусства в образовательных учреждениях разного уровня.

В Федеральных государственных требованиях к минимуму содержания, структуре и условиям реализации дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программы в области музыкального искусства прописаны следующие результаты:

приобретение знания характерных особенностей музыкальных жанров и основных стилистических направлений;

приобретение умения создавать художественный образ при исполнении музыкального произведения;

приобретение первичных навыков в области теоретического анализа исполняемых произведений;

знания основных этапов жизненного и творческого пути отечественных и зарубежных композиторов, а также созданных ими музыкальных произведений;

- первичные знания в области строения классических музыкальных форм;

- умения использовать полученные теоретические знания при исполнительстве музыкальных произведений на инструменте;

- умения осмысливать музыкальные произведения, события путем изложения в письменной форме, в форме ведения бесед, дискуссий;[[1]](#footnote-1)

Для реализации этих результатов необходимо более глубокое изучения исторического процесса, чтобы учащиеся верно могли представлять общую картину мира. Изучение музыкальной культуры эпохи Великой Буржуазной революции представляет собой не только академический, но и социокультурный интерес, актуальный для современного общества. Данное исследование направлено на достижение этих результатов.

Работа имеет межпредметные связи с предметами "Музыка", "Искусство", "История", «Сольфеджио», «Музыкальная литература» может быть использована при изучении тем, посвященных культуре и искусству времен Великой Французской революции.

**Цель исследования:** Исследование взаимосвязи музыкального искусства эпохи Великой Французской революции с социальными изменениями в обществе и определение его актуальности в контексте современного образования в области искусства.

**Задачи исследования:**

Изучить основные исторические изменения в обществе эпохи Великой Французской революции и их влияние на музыкальное искусство.

Проанализировать музыкальные произведения эпохи Великой Французской революции в контексте социальных и культурных изменений того времени.

Рассмотреть актуальность и влияние музыкального искусства этих эпох на современные учебные программы для школ с эстетическим уклоном и колледжей искусств.

Написание проекта элективного курса «История классицизма»

**Объект исследования:** Музыкальное искусство эпохи Великой Французской революции.

**Предмет исследования:** Влияние социальных изменений на формирование и развитие музыкального искусства указанной эпохи, а также актуальность этого знания в современных учебных программах.

 Таким образом, исследование предполагает комплексный подход к изучению музыкального искусства эпохи Великой Французской революции, начиная от исторического контекста и заканчивая актуальностью для современного образования.

Работа построена на анализе научной литературы по Всеобщей истории, истории музыки, а также изучении музыковедческих трудов, посвященных творчеству отдельных композиторов рассматриваемого периода.

**Методологическая основа исследования по теме «Музыкальная культура эпохи Великой Французской революции».** Методологической основой работы является принцип историзма, представляющий собой анализ музыкального искусства указанных эпох в связи с социокультурными изменениями и их хронологическим развитием. В работе активно используется метод системного анализа, который предполагает комплексное рассмотрение музыкальных произведений, их стилистических и жанровых особенностей, а также взаимодействия с другими видами искусства. Также применяются общенаучные методы исследования: синтез, анализ, дедукция и индукция.

Тема взаимосвязи музыкальной культуры и исторических процессов эпохи Великой Французской революции, несмотря на её важность, до сих пор требует более глубокого исследования. В своей работе я использовал историческую литературу и труды искусствоведов. Некоторые из них концентрировали свои работы на конкретных композиторах или произведениях, в то время как другие рассматривали обширные темы в рамках культурного контекста. Среди следователей следует определить Р.А.Пельше и его труд «Нравы и искусства Французской революции», в своей работе он отмечает : «Искусство, как одна из форм проявления общественного сознания, не может находиться вне влияния факторов и законов, определяющих все другие формы проявления общественного сознания»[[2]](#footnote-2). Историю музыки иследовали Е.М. Браудо, А. Радиге, А.Рубинштейн, А.М. Эфрос, В. Конен, А.А. Писаревская.

А. Радиге, например, утверждает, что для полного понимания музыкальных произведений эпохи великой Французской реаолюции необходимо учитывать социальный контекст того времени.[[3]](#footnote-3)

А. М. Эфрос отмечает, что многие произведения были созданы и исполнялись в народе, что оказывало значительное влияние на их структуру и содержание[[4]](#footnote-4).

А.А. Писаревская в своей статье акцентирует внимание на том, как музыкальное искусство эпохи ВБР отражало социальные изменения и новые культурные тенденции. [[5]](#footnote-5)

Е.М, Брауде считает, что музыка этого периода играла ключевую роль в формировании нового мировоззрения, отражая дух времени[[6]](#footnote-6). В этой работе попытка объединить различные подходы и представления ученых для комплексного рассмотрения музыкального искусства указанных эпох в контексте их исторического и социокультурного развития.

Также в работе я использовал музыкальные произведения эпохи Великой Французской революции: «Народные колокола» Беку, «Гимн Свободе» И. Плейель, «Песня 14 июля» Ф.Госсек, «Скорбный марш» Ф.Госсек. Анализ данных произведений способствует более глубокому изучение музыкальной культуры данной эпохи.

Для анализа музыкальных произведений я обращался к методическим пособиям по музыкальному искусству: И. Дубовский, С. Евсеев, И. Способин, В. Соколов «Учебник Гармонии»[[7]](#footnote-7), Галина Заднепровская: Анализ музыкальных произведений.[[8]](#footnote-8)

Для написания элективного курса я обращался к нормативным источникам:

Концепция профильного обучения на старшей ступени общего образования[[9]](#footnote-9);

Федеральные государственные требования к минимум содержания, структуре и условиям реализации дополнительных предпрофессиональных программ в области искусств[[10]](#footnote-10);

Историко-культурный стандарт[[11]](#footnote-11).

Также для полного понимания структуры и содержания элективного курса я изучил методическое пособие Ю.П.Господарика «История России XV- начала XX в. в записках иностранцев»[[12]](#footnote-12)

**Структура работы** обусловлена последовательностью изучения музыкального искусства в контексте социокультурных изменений эпохи ВБР. Работа включает в себя введение, три главы, заключение, список использованных источников и литературы, а также приложения.

Во введении освещается актуальность выбранной темы, формулируются цель, задачи, объект и предмет исследования, а также определяется методологическая основа работы.

Первая глава посвящена исследованию исторического контекста, в котором развивалось музыкальное искусство эпохи ВБР. Период Великой Буржуазной революции сопровождался кардинальными изменениями в общественном устройстве, идеологии и культуре. Эти изменения нашли отражение в музыкальном искусстве, которое стало инструментом выражения новых идей и взглядов. Первая глава работы предоставляет возможность глубже погрузиться в исторический контекст этих лет, понять динамику общественных процессов и их влияние на культурное пространство.

Вторая глава позволяет рассмотреть, как музыка эпохи революции становится не просто художественным жанром, но и мощным социокультурным инструментом, отражающим аспирации, мечты и противоречия своего времени. Анализ музыкальных произведений и их контекста дает возможность понять, как изменяющиеся социальные идеалы находили свое отражение в музыкальной форме. Первая и вторая глава содержат материал для сознания элективного курса.

Практическая значимость. Третья глава, посвященная разработке элективного курса для образовательных учреждений с эстетическим уклоном, подчеркивает актуальность изучения музыкального наследия эпохи Великой Буржуазной революции среди молодежи. Введение такого курса может стать мостом между прошлым и настоящим, помогая студентам лучше понять и ценить культурное наследие, а также осознать роль и значение музыки в общественных и культурных процессах разных исторических периодов.

**Глава I. Музыкальное искусство эпохи Французской революции**

* 1. **Введение в эпоху Французской революции и ее влияние на общество**

В каждом государстве существуют индивиды, которые испытывают недовольство своим существующим положением. Когда число недовольных людей возрастает, они объединяются, и возникают социальные волнения, восстания, бунты. Возникновение революции зависит от определенных факторов и моментов. Революция представляет собой результат длительного недовольства большого числа граждан своим положением, политической системой и законодательством. Она предполагает объединение различных слоев общества по их недовольству. У этих слоев общества, могут быть, разные цели и интересы, но у них существует общий стремление - избавиться от существующего положения.[[13]](#footnote-13) Протест против текущего порядка вещей является основным связующим элементом революции. Однако для того, чтобы революция имела место, необходимы люди, которые не только желают разрушить существующие порядки, но и знают, чем заменить устаревшее. Каждая революция несет свои идеалы новой жизни, истины и справедливости.

Во Франции существовали два мощных движения, которые подготовили и осуществили революцию: первое, буржуазия, или третий сословный статус, было проникнуто великими идеями просвещения и имело свои представления о политической перестройке государства; второе, крестьянство (а также городской пролетариат), имело отчаянное стремление к улучшению жизни. Когда эти два движения совпали и объединились в борьбе за общую цель, а затем поддерживали друг друга, революция наступила.[[14]](#footnote-14)

Философы и просветители XVIII века давно подрывали основы современных государств, где политическая власть и значительная часть богатства принадлежали аристократии и духовенству, в то время как массы народа находились в нищете. Их идеология провозглашала превосходство разума и выдвигала веру в человеческую природу. Они верили, что человек сможет проявить свои лучшие качества, если ему будет предоставлена свобода и будет восстановлена справедливость. Идеи равенства всех людей, независимо от происхождения и национальности, обязанности граждан, включая короля и крестьянина, подчиняться закону, созданным представителями народа, и свободные соглашения между независимыми людьми, свободными от феодальной и крепостной зависимости, - все эти требования философов, распространившиеся среди французского народа, готовили умы к свержению старого порядка.

Изучение политических и экономических вопросов нового порядка было распространенной практикой среди буржуазии благодаря трудам таких мыслителей, как Юм, Гоббс, Монтескье, Руссо и Вольтер.[[15]](#footnote-15) Исследования в области экономики и роли частной собственности были очень популярны в обществе. Еще до начала революции во Франции идеал централизованного, благоустроенного государства, контролируемого людьми, обладавшими земельной и промышленной собственностью или занимающимися свободными профессиями, уже просматривался во множестве книг и брошюр. Такие работы послужили источником вдохновения и обдуманной энергии для деятелей революции.

Концепция третьего сословия стремилась к установлению конституционного строя во Франции. Главный принцип заключался в том, чтобы король стал символом национального единства и подтверждения воли парламента, при этом иногда выполняя роль посредника между политическими партиями. Основная политическая власть должна была быть передана парламенту, где буржуазия, представляющая деятельную и размышляющую часть общества, преобладала над другими сословиями. При этом сторонники третьего сословия считали, что государство должно способствовать обогащению частных лиц и накоплению больших состояний, полагая, что богатство отдельных индивидуумов приведет к благосостоянию всего народа.

Социально-экономические стремления того времени выражались понятием «свобода промышленности и торговли», что подразумевало наличие большого числа рабочих, освобожденных от феодальной зависимости, и устранение государственного вмешательства, которое ограничивало предпринимательство.

Французская революция, протекавшая от 1789 до 1799 года, является одним из наиболее значимых событий в истории, которое оказало глубокое и многогранное влияние на общество. Начавшаяся как политическое движение для свержения феодального режима, она переросла в массовое социальное восстание, приведшее к установлению республиканской формы правления и французской империи. Эта эпоха принесла с собой радикальные изменения в политической, социальной, экономической и культурной сферах Франции, а также оказала влияние на другие европейские страны и весь мир.[[16]](#footnote-16)

Великая французская революция, которая произошла в конце XVIII века, оказывала огромное воздействие на ход истории и социальные структуры. Это событие способно было перевернуть устоявшиеся ценности и возыметь влияние на дальнейшее развитие Европы. Революция внесла новые идеи политической свободы, равенства и братства в массовое сознание, ставшие фундаментом для формирования современных демократических государств.

Одним из важнейших последствий французской революции было свержение монархии и провозглашение республики во Франции. Устранение абсолютной власти короля и его правительственной системы послужило толчком для развития конституционных монархий и республик. Идеи революции быстро распространились по всей Европе, что привело к формированию парламентов и других институтов в различных странах, целью которых стала ограничение монархической власти и установление новых принципов государственного устройства, основанных на принципах справедливости и равенства перед законом.

Французская революция оказала значительное влияние на развитие политической, культурной, художественной и литературной сфер. Она внесла новые идеи в общество, сформировала основы современной политической философии и стала первым шагом к демократизации и развитию гражданского общества.

Кроме того, французская революция привнесла существенные изменения в экономику и социальную сферу. С наступлением революции были отменены многие феодальные отношения, что способствовало развитию свободного предпринимательства и капитализма. Крестьяне получили право на земельную собственность, что привело к изменению социального пейзажа и повышению их благосостояния.[[17]](#footnote-17)

Революция стала точкой разворота в политической и социальной жизни Франции. Она прерывала цепь абсолютистского правления и установления конституционной монархии. Великая французская революция подняла вопросы о свободе, равенстве и братстве, о роли гражданства и парламентаризма в обществе. Эти ценности стали фундаментом для многих последующих крупных политических движений и реформ в других странах.

Революция оказала воздействие не только на политическую сферу, но и на общественно-экономическую. Социальный заказ Франции во время ее проведения был преобразован, получили развитие новые формы предпринимательства, разной направленности политические движения. Революционно-буржуазный элемент в обществе стал диктовать свои условия, интенсивно развивался промышленный сектор и формировались капиталистические отношения, шли перестройки в сельском хозяйстве.

Дональд Хорн отмечает, что влияние революции распространилось и на культурную сферу, в том числе на литературу, искусство и философию. Великая французская революция стала вызывающим фактором в этих областях и способствовала зарождению новых идей и направлений.[[18]](#footnote-18) И, хотя революция в конечном итоге привела к революции наполеоновской эпохи, она стала историческим началом, раскрывающим новые возможности для стран Европы и мира в целом. Великая французская революция оставила яркий след и свои уроки в истории и обществе, продолжая влиять и развиваться на протяжении последующих столетий.

Радикальные трансформации политической системы были исходом революционных событий, произошедших во Франции. Королевская власть была осуждена, и вместо нее возникла Французская Республика. Известное Марафонское заседание Третьего государственного сословия стало отправной точкой для объявления принципов свободы, равенства и братства - основных ценностей революции.[[19]](#footnote-19)

Воздействие французской революции вышло за пределы Франции. Революционные идеи проникли по всей Европе и вызвали волну политических изменений. Одной стороной этой волны стало падение монархий и возникновение республик во многих странах, в то время как другая сторона привела к консервативной реакции на революционные идеи.

Одной из главных идей революции, безусловно, было равенство перед законом. Во время абсолютизма, справедливая сила находилась лишь в руках немногих привилегированных, в то время как остальное население было лишено прав и возможностей. С появлением Великой французской революции, в обществе зарождалась новая идея – равенство всех граждан.[[20]](#footnote-20) Ключевым этапом в обеспечении создания свободного, равного и справедливого общества стало введение Декларации прав человека и гражданина в 1789 году.[[21]](#footnote-21)

Также революция привнесла изменения в общественные структуры. Благодаря отмене феодальной системы, исчезла привилегированность сословий и знати, что в свою очередь сделало распределение власти и обязанностей более равными. События Великой французской революции в значительной мере повлияли на формирование и развитие идей социализма и коммунизма.

Более того, французская революция вызвала существенные изменения в общественном сознании и идеологии. Изначально революционеры стремились создать республиканское общество, основанное на принципах свободы, равенства и братства. Однако бурные события революции, особенно периодом «Террора», привнесли страх и неуверенность в будущем. В результате, в конце революции наступил период Наполеона, который вернул страну к имперским и авторитарным структурам.

В результате революции возник коллективный разум, что привнесло во французское общество новую систему ценностей и идеалов. Понятия свободы, равенства и братства заняли центральное место в обществе и сохраняют свою важность до сих пор. Лозунг «Свобода, равенство, братство» стал символом нового порядка и требованием к политическим и социальным институтам. Эти принципы легли в основу формирования гражданского общества, и их признание стало обязательным для всех граждан, независимо от социального статуса. Революция значительно повлияла на формирование коллективного сознания французского общества.[[22]](#footnote-22)

Таким образом, великая французская революция стала стимулом для развития коллективного сознания и национального единства. Ее идеи и принципы положили основу для формирования новых ценностей и идентичности во французском обществе, а также вдохновили множество других наций на борьбу за свободу и равенство.

**1.2 Музыкальное искусство как отражение изменений в обществе**

Культура и общество представляют собой крайне сложные и разнообразные явления, поэтому они всегда привлекают внимание. Появление научных исследований в области культуры подтверждает осознание обществом ее особой значимости. Стало очевидно, какую важную роль играет культура в жизни индивида и общества. Богатый материал, накопленный благодаря науке, свидетельствует о том, что культура воздействует на все сферы общественной жизни и во многом определяет динамику и направление общественных процессов. Изучение культуры имеет смысл не только потому, что оно раскрывает новые аспекты понимания самой культуры, но также для более глубокого постижения многих аспектов жизни общества. Культура формирует личность, но в то же время отчуждает человека от природы. В этом заключается одно из главных противоречий культуры.

Способность музыки отражать тончайшие нюансы чувств и психических состояний, а также оказывать влияние на внутренний мир человека подчеркивает важность музыки в образовании. Высокое музыкальное искусство способно совершенствовать и возвышать душу человека, внушая ему основы гуманного отношения к миру и другим людям.

Универсальное содержание музыкального искусства приобретает своеобразные особенности в контексте жизни каждой нации. Согласно словам Артура Шопенгауэра, музыка – это скрытое упражнение в метафизике души, которая не осознает, что философствует.[[23]](#footnote-23)

Общечеловеческие ценности в музыке имеют особое значение, они не утрачиваются со временем, не уходят в прошлое, а передаются из поколения в поколение, обогащаясь новыми содержаниями. Развитие музыкальной культуры невозможно без этой последовательности. Общечеловеческое и национальное неразделимы, а национальное берет начало из общечеловеческого. По мнению Клода Леви-Стросса, музыка аналогична мифу, как и миф, она преодолевает противоречия исторического изменчивого времени и постоянства структуры.[[24]](#footnote-24)

Художественная культура, включая музыкальную, отражает набор духовных и эмоциональных ценностей общества и способствует формированию внутреннего мира личности. Она служит средством общения, объединяющим людей и человечество общими чувствами. Влияние художественных элементов на жизнь охватывает поведение человека, его настроение, вкусы и эстетические предпочтения. Социальные действия людей определяются их ценностями, а музыка, согласно Д. Лукачу, разделяет приоритет человеческого содержания с другими искусствами.[[25]](#footnote-25) Однако из-за внутренней духовной сущности этого содержания форма музыки особенно чувствительна к подлинности или неподлинности ее внутренней сущности. Тенденции взаимодействия и влияния художественной культуры и социальных процессов, а также высокого искусства и массовой культуры, становятся все более заметными. «История музыки — это история человечества: вот слова, которые следовало бы начертать на фронтоне нашего дома».

Исследования во всем мире недвусмысленно демонстрируют, что страны, достигающие наибольших экономических успехов, применяют методы и механизмы, основанные на своей культурной и религиозной специфике, традициях, духовном потенциале, этических и эстетических ценностях, национальном характере и менталитете при перестройке своей экономической системы. Недооценка этого опыта в советском и постсоветском периодах родной истории привела к серьезным последствиям для нашего народа. Одной из сфер, пострадавших от этих последствий, стала музыкальная культура. Сократилось финансирование филармонических оркестров, оперных и балетных театров, а также музыкального просветительства. Музыкальное просвещение, хотя формально отличается от музыкального образования, тесно связано с ним. Оно менее организовано и целенаправленно, но более масштабно и разнообразно, и имеет необязательный характер. Музыкальное просвещение и музыкальное образование перекликаются и переходят друг в друга, создавая смежные формы и ситуации. Развитие профессионального и самодеятельного искусства играет важную роль в осуществлении музыкального просвещения, являясь неотъемлемой частью эстетического воспитания. Люди всегда участвуют в непрерывном потоке воспитательных взаимодействий и воздействий, независимо от уровня развития своего сознания и творческой воли.

Существуют проблемы, связанные с музыкальным просвещением: адекватность интерпретации музыкальных произведений, сбалансированное сочетание массовости и образованности, преодоление элитарности в пользу подлинной массовости, доступность музыкального просвещения, социологически точное исследование и учет закономерностей восприятия и воздействия музыки на слушателей и другие вопросы. Музыкальное просвещение и образование представляют собой формы сложного взаимодействия между людьми, где одна сторона, ведущая, включает композиторов, исполнителей и педагогов, а другая сторона состоит из слушателей. Основным языком первой стороны является музыка, а дополнительно используются мимика, жесты и слова. Для второй стороны коммуникативными средствами являются невербальные знаки, аплодисменты, крики или молчание. Здесь мы сталкиваемся с актуальными вопросами о психологическом влиянии музыки на человека и о роли слушателей в музыкальной культуре. Проблема взаимодействия музыки и слушателей, а также взаимодействия искусства и аудитории в целом давно привлекает внимание исследователей культуры и заслуживает особого рассмотрения.

Музыкальное искусство в эпоху Великой Буржуазной революции во Франции играло важную роль в отражении социальных, политических и культурных изменений этого периода. Влияние революции на музыкальное искусство проявилось в создании новых музыкальных произведений, которые отражали темперамент и атмосферу времени, поддерживали принципы свободы и равенства, выражали народные страсти и амбиции. Музыканты использовали музыку как средство передачи политических идеалов, боролись за свободу и свои принципы через свои композиции.[[26]](#footnote-26)

Некоторые композиторы, такие как Жозеф Гийяр, Этьен Николь и др., создали музыкальные произведения, которые являлись знаками времени, отражая настроения во время революционных событий.[[27]](#footnote-27) Появилась новая музыкальная символика, которая стала свидетельством эпохи и пропагандой революционных идей.

Параллельно с этим, в музыкальном искусстве начались эксперименты с новыми формами и жанрами, проявившимися в музыкальных произведениях того времени. Новые музыкальные выразительные средства отражали изменения в обществе, создавали новые антуражи и образы, которые стали соответствовать духу времени.

Стоит отметить, что в эпоху Великой Буржуазной революции во Франции социальное положение музыкантов претерпело значительные изменения в связи с общественными потрясениями и переходом к новому порядку. Многие музыканты, ранее находившиеся при дворе или в церковной службе, потеряли свои привилегии в результате отмены привилегий аристократии и церковного управления. В то же время, рост интереса к музыке среди широких слоев населения привел к появлению новых возможностей для самозанятости и творчества.

Музыканты стали включаться в политические и социальные события, поддерживая революционные идеи и участвуя в создании музыкальных произведений, отражающих новый дух времени. Одним из ярких примеров такого участия было создание «Песни Марсельезы», которая стала гимном революции.

Социальное положение музыкантов стало более уязвимым из-за отсутствия поддержки со стороны прежних заказчиков, а также из-за частых изменений в политической обстановке, что привело к нестабильности и потере заработка. Вместе с тем, возросший интерес к музыке среди новых слоев общества после революции открыл новые возможности для творческого самовыражения и прославления в глазах общества.

Таким образом, музыкальное искусство в период Великой Буржуазной революции во Франции выступало в качестве зеркала общественных изменений, играя важную роль в передаче настроений, идей и идеалов этого периода и внося вклад в формирование исторической памяти.

**1.3** **Музыкальное искусство как фактор социального единства и сопротивления**

Музыкальная культура представляет собой особый аспект духовной жизни людей, направленный на стимулирование необходимых эмоциональных реакций и обогащение их внутреннего мира. Она является частью общей культуры и отражает основные ценности, содержание и взгляды общества на определенном этапе исторического развития. Музыкальная культура влияет на появление новых или изменение существующих форм музыкальной жизни и на формирование культурной обстановки, являясь источником традиций. В свою очередь, роль музыкальной культуры в формировании духовной культуры личности заключается в том, чтобы воплощать эстетические принципы, развивать и передавать эмоциональное отношение к окружающему миру и помогать людям воспринимать и ценить красоту и гармонию в различных формах человеческой деятельности. Таким образом, музыкальная культура играет важную роль в социализации личности, оказывая влияние на социальные процессы и являясь ключевым компонентом художественной культуры.

Развитие музыкальной культуры и общества оказывает влияние на организацию социального пространства. В монографии «Переходный период: философский и социокультурный анализ» авторы К.Н. Костриков и Н.В. Солнцев отмечают, что культура имеет важное значение для рефлексии и коррекции отрицательных сторон первоначального восприятия [9]. Культурная среда позволяет людям усваивать ценности и нормы, а также адаптироваться к обществу. Музыка представляет собой средство визуального восприятия окружающего мира для людей. Она может влиять на социальную коммуникацию и стимулировать развитие личности, обеспечивая возможность самореализации без привязки к каким-либо стандартам. Музыкальное искусство способствует стремлению человека к творческому развитию и изменению себя. Также можно отнести музыку к сфере логики в той мере, в которой она представляет языковую общность и беспрерывный логический процесс.[[28]](#footnote-28)

Музыкальное искусство играло значительную роль как фактор социального единства и сопротивления во время Великой буржуазной революции во Франции. В этот период музыка стала средством, которое способствовало формированию единого социального сознания и мобилизации граждан.

Музыкальное искусство во время Великой буржуазной революции во Франции оказало значительное влияние на социальное единство и сопротивление, в частности:

1. Гимны и песни народного сопротивления: Музыка стала главным средством выражения народного духа сопротивления, она символизировала единство и солидарность народа в борьбе против абсолютизма и привилегий.

2. Использование народных мелодий в политических целях: Музыкальное искусство использовалось для популяризации идеалов свободы, равенства и братства, заставляя людей объединиться вокруг этих идей.

3. Музыкальные выступления и концерты в поддержку революционных идей: Музыканты и композиторы создавали произведения, которые вдохновляли и мотивировали людей к сопротивлению, а также выступали с концертами в поддержку революционных устремлений.

4. Социальные песни и хоровые композиции: Создание музыкальных произведений, которые вызывали сильные эмоции и поддерживали дух сопротивления против тирании, способствовало укреплению социального единства.

5. Эмоциональная сила музыки: Музыкальные композиции внушали гордость и решимость, они мотивировали людей бороться за свои права и преодолевать трудности.

Эти особенности музыкального искусства в эпоху Великой буржуазной революции во Франции позволили ему стать важным фактором для социального единства и сопротивления, оказывая существенное влияние на развитие политической, социальной и культурной жизни в то время.

Таким образом мы можем сказать, что с точки зрения философско-культурологических категорий, музыкальное искусство представляется как механизм, позволяющий личности стать частью культурной среды и выразить свою собственную сущность. Несомненно, что музыка является мощным инструментом для объединения людей вокруг общих идей, ценностей и устремлений. Во времена социальных потрясений и изменений, таких как Великая буржуазная революция во Франции, музыка стала средством выражения народного духа сопротивления, символизируя единство и солидарность в борьбе за свободу и равенство.

**1.4 Социальная роль музыканта и театрально-концертная жизнь XVIII века.**

Организация музыкально-общественной жизни XVIII столетия, с одной стороны, продолжает традиции предыдущей эпохи, а с другой стороны, вносит новые условия. Как и в XVII веке, музыканты и композиторы должны были состоять на службе при церкви или при княжеских, королевских, герцогских, епископских дворах, в курфюршествах, у меценатов, а позже и у разбогатевших буржуа, которые по примеру знати стали содержать большие капеллы. В эти эпохи композитор мог зарабатывать деньги, только находясь на службе, что обеспечивало стабильность материальную и профессиональную. Среди возможных должностей для композитора были такие:

1. капельмейстер (главный дирижер);

2. церковный органист;

3. городской «директор музыки»;

4. придворный оперный или камерный композитор;

5. руководитель певческой академии;

6. преподаватель;

7. кантор.

В эпоху Великой Французской революции произошло разделения на композиторов и исполнителей, и музыкант, находящийся на службе, должен был уметь сочинять музыку. Отдельно за сочинение музыки никто не платил. Капельмейстера, не умеющего писать музыку, никто не брал на работу. Когда музыканту оплачивалось именно композитороство, то речь шла о создании музыки на заказ. Причем практика того времени диктовала условия срочных, быстрых заказов, и музыканты были вынуждены писать в сжатые сроки.

Появляется само слово «композитор», которое приобрело привычное для современной практики значение, когда под композицией стало пониматься искусство, целью которого является создание оригинальных законченных произведений с письменно зафиксированным и не подлежащим изменению нотным текстом. Так, О. Биба отмечал: «в XVIII веке сочинение музыки еще не было профессиональным поприщем и не существовало профессии композитора. Все предствления о власти интуиции, о борьбе художника за произведение искусства - романтического происхождения. XVIII-му веку они были неизвестны. Композиция все еще преимущественно считалась делом ремесленнической сноровки».[[29]](#footnote-29) В данном высказывании говорится о том, что композиторство, как особая профессия, еще не было признано обществом и не могло служить своему обладателю единственным и надежным источником доходов. Все композиторы XVIII века, несмотря на наличие их популярности и значимости, должны были иметь какую-то профессию из перечисленных нами выше. К основным источникам дохода также могли относиться наличие собственного издательства, концертно-виртуозная деятельность и другое.

Так, Й. Гайдн и Л. Моцарт, познавшие большую концертную эстраду и выступавшие перед широкой публикой, не были свободны от личной зависимости. Й. Гайдн находился более тридцати лет на службе у князя Эстергази на должности капельмейстера (главного дирижера). В обязанности Й. Гайдна входило: сочинять произведения в различных жанрах и к разным случаям и событиям, разучивать с музыкантами и певцами их партии, следить за дисциплиной в творческом коллективе, сопровождать музыкой досуг князя. Такое прочное рабочее положение обеспечило Й. Гайдну массу положительных моментов, располагающих к творческой и профессиональной деятельности:

 1. Стабильная служба гарантировала хорошую материальную основу, и финансово Й. Гайдн был обеспечен;

2. Работа определяла круг создаваемых композитором произведений. У князя Эстергази было два театра, что позволяло Й. Гайдну работать во всех жанрах и давало свободу творчества.

3. По сравнению со многими другими композиторами-современниками Й. Гайдн имел в своем распоряжении творческий коллектив, что позволяло ему совершенствовать свое мастерство, делать на практике определенные находки в области оркестровки, голосоведения, формы, тематизма и другие.

В начале своей профессиональной карьеры В. Моцарт, подчиняясь сложившейся традиции, хотел устроиться на службу. Так, в возрасте 15-17 лет, находясь в Италии - стране с богатыми оперными традициями, он пробовал устроиться на службу при дворе эрцгерцога Фердинанда в Милане (1771) и великого герцога Леопольда во Флоренции (1773). Но, несмотря на то, что к этому времени В. Моцарт был уже автором нескольких опер, все попытки получить работу были безуспешными. Этот факт отражает общую ситуацию на рынке музыкальных профессий. Одна из причин неудач В. Моцарта на этот поприще заключается в том, что на этот рынок В. Моцарт вышел очень рано, по сравнению со своими конкурентами-коллегами[[30]](#footnote-30). Никто не спешил брать пусть уже и знаменитого, но столь юного композитора на службу.

Юный В. Моцарт и его отец Леопольд, тоже музыкант, находились на службе в родном Зальцбурге и периодически совершали творческие поездки в другие страны, когда им предоставляли отпуск. Но служба в Зальцбурге сковала личную свободу и творческие идеи и задумки В. Моцарта. Окончательный перелом в са­мосознании Моцарта произошел в 1777 году. Он почувствовал, что не может больше жить и работать в Зальцбурге и нуждается в иной, широкой сфере деятельности, он ощутил особенно острое желание пи­сать для оперного театра. Отец Леопольд был против идей В. Моцарта оставить службу, так как понимал, что в таком случае при отсутствии постоянной работы его сына ждет нищенское существование. Ведь добиться заказов на постановки опер было очень сложно. С большими усилиями, преодоле­вая грубые возражения архиепископа, В. Моцарт добился освобожде­ния от службы в Зальцбурге и 23 сентября выехал оттуда в надежде найти применение своим силам в Мюнхене, Мангейме или, наконец, во Франции. Раньше отец сопровождал В. Моцарта во всех поездках, но на этот раз архиепископ не отпустил Леопольда). Молодому композитору в то время испол­нился двадцать один год, он был полон оптимистических настроений и ра­довался освобождению от зальцбургской зави­симости. Но, как показало время, путешествие в Париж не принесло В. Моцарту успеха: ему не удалось добиться заказа на оперу, а других хороших вариантов для заработка у композиторов в то время не было.

В ранней юности Л. Бетховен служил церковным органистом. Однако вскоре он отказался от этой службы, и вообще от какой-либо службы. В. Моцарт тоже отказался от службы, но он продолжал писать на заказ, получая за это деньги. Л. Бетховен стал первым композитором, который стал творить не по заказу, став первым свободным художником в полном смысле этого слова. Подобное самоутверждение стало нормой жизни и творчества Л. Бетховена. Писав по заказу, композиторы невольно подстраивались под вкусы публики и певцов, желая им угодить, ведь от этого напрямую зависел успех произведения. Л. Бетховен не заботился о том, как публика примет его сочинения. И данный факт привел к отчужденности Л. Бетховена среди его современников. На что же жил Л. Бетховен? Помимо частных уроков фортепиано, главным образом композитора снабжали меценаты, покровители его творчества.

Огромную роль в искусстве играли оперные театры. Опера была востребованным жанром, и театральная жизнь была очень развитой. По сравнению с другими видами музыкального искусства, опера являлась наиболее чутким и отзывчивым явлением к общественной жизни и социальным изменениям. Так, борьба разных направлений - серьезной оперы и комической оперы - являлась во многом отражением классовой борьбы в сфере искусства. Серьезная опера (opera seria) больше отражала интересы придворных слоев общества, а комическая опера (opera buffa) выражала интересы демократических слоев общества.

Основными чертами оперы seria являются:

1. исторически и мифологические сюжеты;
2. главные действующие лица - цари, боги;
3. наличие пяти или трех актов;
4. структура оперы из череды законченных номеров, большинство из которых - арии, используются также речитативы, ансамбли, хоры, оркестровые фрагменты.

Уже в первой половине XVIII века опера seria вступала в полосу кризиса, что вызвало ряд изменений в жанре. В противовес опере seria появилась опера buffa, которая зародилась в недрах серьезной оперы как развлекательный жанр, который ставили в антрактах оперы seria. Первым образцом комической оперы стало произведение «Служанка-госпожа» Дж. Паизиелло (1733 год). Чертами оперы buffa являются:

1.сюжет строится на запутанной интриге, часто любовной, которая в конце разрешается, и завершается все свадьбой героев;

2. действующими лицами являются люди третьего сословия - крестьяне, слуги, мещане, используется мотив переодевания героев;

3. структура из двух действий;

4. используются арии, ансамбли, хоры, речитативы, оркестровые номера, большую роль играют ансамбли.

Композиторы эпохи Великой Французской революции работали в обоих оперных жанрах: и seria, и buffa мы найдем у Й. Гайдна, В. Моцарта и других композиторов.

Однако театры в то время имели свою специфику работы. Композиторы могли работать только на заказ: оперы не писались «в стол», их писали только в том случае, когда был получен заказ от театра. Часто театр предоставлял и готовое либретто, на которое композитор должен был сочинить музыку. При написании произведения композитор руководствовался исполнительским составом (певцы и оркестр) конкретного оперного театра, в котором был сделан заказ. Композиторам приходилось считаться со вкусами певцов, применяться к их требованиям. Например, при работе над оперой «Луций Сулла» В. Моцарту пришлось приносить на выбор примадонны М. А. де Амичис по три арии на один и тот же текст[[31]](#footnote-31).

Чтобы добиться признания , композиторы чаще всего начинали карьеру с комических опер для небольших заштатных театров, писали их по три-четые в год, пока какая-то не обращала на себя внимание публики и не распространялась молниеностно по всем городам[[32]](#footnote-32). После этого автор становился желанным гостем в любом театре и получал заказы уже и на комические оперы, и на серьезные оперы. По этому сценарию сложилась карьера таких композиторов как Н. Пиччинни, Дж. Паизиелло, П. Анфосси, Д. Чимарозы и других. В отличие от своих старших коллег, В. Моцарт избрал немного другой путь для восхождения на оперный Олимп: он начал работать в этом жанре с серьезной оперы, отталкиваясь от примера композиторов прошлого поколения - В. Глюка, Э, Хассе. Путь В. Моцарта в сложившейся социальной ситуации оказался несколько старомодным и малоэффективным, что также послужило одной из причин его неудач. Успех серьезной оперы «Луций Сулла» В. Моцарта был значительным, с этим произведением он выступил как конкурент именитым мастерам. Но закрепиться В. Моцарту на оперной итальянской сцене в то время не удалось.

До XVIII столетия вокальная и инструментальная профессиональная музыка звучала преимущественно только в церкви. Также широко были развиты приватные концерты, которые можно разделить на придворные, салонные и домашние. Все приватные концерты объединяет наличие заранее приглашенное, не анонимной публики. Также на таких концертах могли выступать как профессионалы, так и дилетанты. Концерт мог быть сконцентрирован вокруг выступления какого-либо виртуоза, которому обычно платился гонорар. Это мог быть любительский концерт, на котором все выступали ради удовольствия. Отдельный вид составляли собрания профессионалов в довольно узком кругу для занятий высоким искусством.

В XVIII веке складываются и крепнут новые формы концерт­ной жизни, которые носили более интенсивный характер в одних странах, и более про­винциальный в других. В эпоху Просвещения появляются концерты нового типа - публичные концерты, которые проводились за пределами церкви (ранее всего они складываются в Англии, затем во Франции, в отдельных немецких городах). В практике того времени концерты назывались словом академии. Чаще всего это были так называемые исторические концерты, целью которых была пропаганда произведений композиторов прошлого. Так, исполнялись произведения И. С. Баха, А. Корелли, А. Вивальди и других. К таким историческим концертам можно отнести домашние музыкальные собрания у страстного любителя искусства барона Г. ван Свитена в Вене и подобные явления в других городах. В частности, В. Моцарт и Л. Бетховен часто бывали на концертах, устраиваемых у барона Г. ван Свитена, на которых они могли познакомиться с неизданными произведениями И. С. Баха и Г. Генделя, так как у барона была обширная библиотека.

В «Ежегоднике музыкального искусства для Вены и Праги» от 1796 года была такая запись о Г. ван Свитене: «Этого господина можно рассматривать как музыкального патриарха. Его вкус признает только великое и возвышенное. Больше всего он любит стиль Генделя и устраивает прежде всего исполнение его больших хоров. В минувшие рождественские праздники он дал подобную академию у князя фон Пара, где исполнялась оратория этого мастера»[[33]](#footnote-33). В этом же издании говорится об организации подобных академий у графа Иоганна Эстергази. В начале XIX века, следуя сложившейся традиции, подобные собрания у себя проводил молодой Л. Бетховен. Например, в письмах композитора есть записи, в которых он просит для такого мероприятия у издателя найти ему Мессу си-минор И. С. Баха, которая была в то время еще не издана и доступна только в рукописных вариантах[[34]](#footnote-34).

Переходную форму от приватного концерта к публичному составляли концерты по подписке и по абонементам. Устроителями таких концертов были или частные лица или общества любителей музыки. Часто концерты по подписке носили коммерческие цели, и их масштаб мог быть простираться от камерного масштаба до грандиозного мероприятия в театральном зале. Инициатор такого концерта сам заботился об аренде зала, продаже билетов, приглашении музыкантов. Такие концерты включали в себя только смешанные программы, чередующие вокальную и инструментальную музыку. На концертах исполнялись только жанры, занимающие высокое положение в общей иерархии, так не могла быть исполнена фортепианная соната. Сольный концерт появится только в 30-е годы XIX века.

История филармонических или консерваторских концертов началась в конце XVIII века и связана с деятельностью венецианских приютов, в которых преподавали музыку мастера высокого уровня. В этих заведениях давались концерты.

Наряду с публичными концертами примерно к середине XVIII века все чаще действуют своего рода «промежуточные» формы концертных исполнений: княжеские или иные частные капеллы дают кон­церты, на которые «допускается» более широкая публика. Резонанс таких концертов был значительным, но положение участ­вующих в них музыкантов оставалось совершенно подчиненным, как состоящих на службе вла­дельца капеллы. Музыка Й. Гайдна и В. Моцарта на практике была еще доступна довольно узкому кругу слушателей, но ее творческие и эстетические позиции показывают, что она была обращена, по сравнению с музыкой XVII века, уже к более широкому кругу публики: социаль­ные условия еще в большой мере ограничивали распростра­нение музыкальной культуры[[35]](#footnote-35).

Таким образом, для музыкальной концертной практики классической эпохи характерен постепенный переход от избранной аудитории к анонимной массе слушателей. Постепенно формировалось музыкальное предпринимательство, включающее строительство и аренду концертных помещений. Этот процесс привел к постепенному вытеснению дилетантов из публичных выступлений.

Теперь композиторы не боялись выражать свое отношении к социальной и политической жизни страны, государство принимало их мнение, и не диктовало свои условия, композитором давалась свобода, и уже массы могли сами формировать свое мнение к той или иной ситуации. Сейчас сложно представить себе современный музыкальный концертные залы без программ веских классиков. Величайшие произведения Бетховена, Моцарта и Гайдна звучат в самых известных залах с самыми выдающимися дирижерами. И конечно роль Великой Французской революции невозможно переоценить. Именно в это время классицизм устанавливает свои характерные черты и идеи абсолютной музыки. Это исток классической музыки, правилами которой потом пользовались величайшие композиторы, который породил в дальнейшем появление множества жанров и течений в музыке

**Глава II. Влияние Великой французской буржуазной революции на музыкальное искусство**

**2.1 Основные тенденции в музыкальном искусстве периода революции**

Великая буржуазная революция совершила не только общественный переворот, но и вызвала перелом в музыкальном искусстве. Музыковед Б. Асафьев писал: «С французской революции начинается новая эра музыки - музыкальный XIX век»[[36]](#footnote-36). Период классицизма в музыке, связанный с именами К. Глюка, Й. Гайдна, В. Моцарта, завершился, открыв путь новому художественному направлению - романтизму. Много нововведений, вызвавших перелом в музыкальном искусстве, принадлежит музыке периода французской буржуазной революции.

Обратимся к основным изменениям, которые обозначились в музыкальной культуре времени Великой буржуазной революции. Впервые она приобрела гражданственно-демократический характер. Появились новые формы народного творчества, предназначенные для народных масс. Народ был участником революционных событий, поэтому искусство стало отражать политическую борьбу, и сам народ стал непосредственным участником новых тенденций в музыке. Подобное влияние народного движения на музыкальное искусство до этого встречалось в истории Западной Европы только в XVI веке в связи с протестантским движением, благодаря чему тогда была создана народная разновидность жанра хорала.

Французский Конвент и якобинская партия использовали музыку в воспитательных целях, она стала общественной силой, которая может служить государству. В этом проявляется социальная направленность искусства непосредственно в период буржуазной революции. Музыка придавала революционному движению организованность и целеустремленность.

Народ во времена буржуазной революции стал выступать не только в качестве слушателей, но и музыкантов-исполнителей. Если в эпоху Просвещения музыка звучала в дворцовых залах и театрах, которые могли посещать только высшие слои общества, то теперь музыка вышла на открытые площади, то есть к народным массам. Стали появляться и общедоступные театры.

Композиторы и музыканты в эпоху Просвещения занимали подчиненное положение, выполняли роль придворного слуги. Если композитору удавалось занять достойное положение на службе у князя, короля или другого знатного человека, связанное с хорошим заработком и отсутствием унизительного к нему отношения, то это свидетельствовало о том, что ему очень повезло. Именно такую службу нашел Й. Гайдн, который находился на службе князя Эстергази около 30 лет. Напомним, что В. Моцарт решился уйти со службы, чем обрек себя на бедное существование. Первым в истории музыки свободным художником стал Л. Бетховен: это событие произошло неслучайно, оно было напрямую связано с возможностью нового существования музыканта после событий Великой буржуазной революции.

Музыканты, которые пользовались при монархии покровительством короля и особыми привилегиями, встретили революционные события враждебно. Иное отношение было к политическим и социальным изменениям со стороны артистов, которых не устраивало положение слуги. И в их числе был Л. Бетховен. Как и многие другие музыканты, он приветствовал перемены, вызванные буржуазной революцией. Поэтому музыка таких композиторов внесла определенный вклад в дело становления сословного равенства, она в какой-то мере явилась отражением новых тенденций времени.

Благодаря событиям Великой буржуазной революции появляются музыкальные учебные заведения, доступные любому человеку. История создания консерватории во Франции связана с одним из первых коллективов нового времени - духовым оркестром, собранным Бернаром Сарретом. Это был патриотически настроенный деятель, благодаря продуманному руководству которого духовой оркестр стал коллективом, чутко откликающимся на события дня. Духовой класс этого оркестра в 1792 году вырос в «Музыкальную школу национальной гвардии», которая играла большую роль в общественной и художественной жизни Франции. В 1793 году по указанию Конвента школа была переименована в «Национальный музыкальный институт». А в 1795 году на основе этого учебного заведения и Королевской школы пения и декламации официально была образована консерватория. Основателем и руководителем Парижской Высшей национальной консерватории музыки и танца стал Б. Саррет.

Парижская консерватория сразу стала ведущим учебным заведением Франции. В 1797 году в ней числилось 125 преподавателей и около 600 обучающихся. В 1801 году была открыта библиотека, которая впоследствии стала одной из крупнейших. При консерватории функционировало нотное издательство и нотный магазин, что способствовало, с одной стороны, профессионализации населения, а с другой стороны, переходу музыки в широкие массы. Уже в первые годы функционирования консерватории обучение велось на всех традиционных музыкальных инструментах, обучались вокалисты, актеры драматического театра. Важное место отводилось и преподаванию теории и истории музыки.

Ориентацию образования в Парижской консерватории на любые слои населения подчеркивает открытие в 1812 году пансионата при учебном заведении, а также утверждение стипендии для неимущих студентов. Еще одной особенностью обучения в Парижской консерватории сразу стало отсутствие возрастных границ для поступающих. Были выстроены и системы, направленные на выявление наиболее талантливых обучающихся. В их числе поощрение с 1803 года Римской премией лучших студентов, окончивших курс композиции. Премия заключалась в том, что студента отправляли на четыре года в Рим для художественного совершенствования таланта. Для участия в конкурсе молодым композиторам необходимо было написать кантату, а позже - одноактную оперу. Среди известных ныне композиторов, получивших Римскую премию, Ф. Герольд (1812), Ж. Галеви (1819), Г. Берлиоз (1830), А. Тома (1832). Многим музыкантам, например, Г. Берлиозу, эта премия дала возможность не думать о заработке, а сосредоточиться на сочинении музыки.

Как высшее учебное заведение, консерватория нуждалась в подготовке кадров начального музыкального образования. Поэтому важным моментом создания системы образования стало открытие при консерватории начальной школы, а также включение в ее ведение учебных заведений Франции среднего типа. Все это сделало Парижскую консерваторию главным музыкально-образовательным центром.

Театр при консерватории также был открыт в 1812 году. Особо стоит отметить, что в нем проводились открытые репетиции спектаклей, что позволяло присутствовать на них любых желающих. Постоянно устраивались и музыкальные концерты. Для организации музыкальной жизни города было создано «Общество концертов Парижской консерватории» в 1828 году. Руководителем симфонических концертов выступил французский дирижер, педагог и композитор Ф. Хабенек. Он был одним из первых выпускников Парижской консерватории. Еще в 1806-15 годах Ф. Хабенек дирижировал студенческим оркестром консерватории, уже в то время исполняя симфонии Л. Бетховена, а позже был главным дирижером Парижской оперы. Возглавленный Ф. Хабенеком оркестр «Общества концертов Парижской консерватории» стал одним из лучших оркестров Франции. Эти биографические сведения Ф. Хаденека показывают, как быстро на базе открывшейся консерватории вырос уровень профессионального мастерства музыкантов и коллективов Франции, что повлияло и на музыкальную культуру других стран Европы.

Начатое Б. Сарретом музыкальное движение, в годы Великой буржуазной революции было подхвачено рядом других музыкантов, в их числе Ф. Госсек, А. Гретри, Л. Керубини, Э. Мегюль, Ж. Лесюер, И. Далейрак, Ш. Катель, А. Бертон.

**2.2 Массовые революционные жанры и характерные музыкальные черты**

Революционный энтузиазм народа Франции породил в музыке показ острых драматических эффектов, яркой театральности. Рождение массовых жанров было связано с участием народа в различных мероприятиях - от военных побед, выступлений-протестов против духовенства, похорон-шествий до празднования сбора урожая. Самым распространенным жанром стала песня. Любое событие революционного времени давало почву для сочинения новых песен. Их идейным содержанием чаще всего становились тема Родины, свободы. Музыкальные произведения отражают события того времени, по ним можно буквально проследить хронику революции.

Революционная музыка Великой буржуазной революции во многом являлась частью театрализованного представления, участниками которого становились поэту, музыканты, художники, а также широкие массы народа. Всем событиям придавался величественный характер. Поэтому большое значение отводилось наличию хоров в музыкальных произведениях. Обязательным элементом оформления представлений были декорации в виде колесниц, статуй, трибун, различных символических изображений, большое количество цветов. Костюмы исполнителей также должны были быть эффектными. Большое значение придавалось драматическим и сценическим эффектам. Например, могли использоваться пушечные выстрелы, колокольный звон, зажигались факелы. Все оформление должно было создавать торжественный, величественный характер представления. Музыка также была направлена на создание соответствующего настроения. В привлечении синтеза искусств, наличии симметрии в представлении и пышности постановок усматриваются традиции французского музыкального театра. Но в устоявшиеся традиции теперь был привнесен элемент демократичности.

В создании народных празднеств принимали участие представители нескольких профессий. Сначала общая композиция и проект праздника создавались художником. Один из самых знаменитых художников того времени - Ж. Л. Давид. Затем писал стихи поэт, среди наиболее известных - М. Шенье. За создание музыки, усиливавшей эмоциональное воздействие от показываемых событий, брался композитор. В произведение вводились сольные выступления и диалоги между хоровыми группами. Основу номеров составляли гимны, народные песни, революционные прокламации. Музыка имела призывный, решительный, энергичный характер.

В рамках празднеств и шествий педагоги, ученики музыкальных школ и композиторы проводили среди народа воспитательную работу. Примером можно считать сохранившиеся сведения о праздновании в честь Верховного существа в 1794 году, когда участники народного хора составили 48 секций из 2400 человек[[37]](#footnote-37). Для репетиции хорового пения педагоги консерватории заблаговременно посещали различные департаменты, в которых проводили репетиционную работу.

В первые годы революции много песен и гимнов было создано самим народом. Часто брали мелодии известных арий и песен и сочиняли к ним новые тексты революционной направленности. Примером такого рода служит песня «Ca ira» («Все будет хорошо»), созданная народом на мелодию кадрили «Народные колокола» Бекура (см. Пример 1). Эта песня стала гимном первых лет провозглашения республики. Песню отличает опора на тонику Соль мажора, ритмическая повторность, восходящие интонации.

Пример 1

Еще одна известная революционная песня - «Карманьола». Ее мелодия близка народным французским песням. Большой популярностью пользовалась «Марсельеза», написанная офицером Руже де Лиллем в апреле 1792 года после получения известия о победе революционной армии. Изначально песня была названа автором «Военной песнью Рейнской армии». После того, как она была подхвачена членами действующих войск, песня дошла до Париже благодаря солдатам из Марселя и быстро распространилась по всей Франции. Название «Марсельеза» песня получила в Париже, так как была принесена из Марселя. «Марсельеза» стала главным гимном революции, выражая волю народа, его героизм (см. Пример 2). Энергичность и устремленность мелодии придают восходящие скачки на кварты, пунктирный ритм, движение по звукам трезвучия. Песня сыграла мобилизирующую роль для революционного движения во многих странах Европы.

Пример 2

Для оформления революционных торжеств было недостаточно песенного материала. Монументальный, плакатный характер таких мероприятий не мог опираться на средства музыкальной выразительности, характерные для камерных жанров, требовалась опора на крупные жанры. В первые годы революции композиторы обратились к традиционным культовым песнопениям. Одним из таких жанров был Te Deum - старинный христианский гимн, исполняемый хором. Однако вместо бесстрастной псалмодии, свойственной церковному гимну, композиторы Великой буржуазной революции создавали мелодии широкого диапазона с героическими интонациями. Такие хоровые гимны были основаны на структурной ясности, что отвечало идее доступности.

Как указывает Б. Асафьев, «происходил отбор интонаций, наиболее отвечающих эмоциональным запросам масс»[[38]](#footnote-38). Со временем в массовой революционной инструментальной и вокальной музыке был выработан круг героических интонаций. Некоторые из них обобщили элементы, выработанные в героических образах опер и симфоний XVIII столетия.

Итак, для мелодии героического плана типичны «крупные контуры». Они связаны с движением по звукам трезвучий и их обращений, с фанфарными оборотами, основу которых составляют скачки на кварты и квинты. В мелодии преобладает восходящее движение. При этом из мелодии убираются украшения, задержания, мягкие окончания, что было свойственно галантному стилю аристократов.

Ритмика массовых жанров четкая, энергичная, основана на повторности одних ритмических групп. Преимущество отдается ритмам, связанным с поступью марша: это пунктирный ритм, равномерное движение четвертями, двухдольный метр.

Гармония должна быть простой. Это опора на классические главные трезвучия лада - тонику, субдоминанту, доминанту. В гармонии не вводятся хроматизмы, которые вызывают в музыке «чувственность».

Музыке свойственны динамические контрасты, которые способствуют противопоставлению звуковых красок, созданию впечатления масштабности, театральности. Предпочтителен умеренный темп, наиболее подходящий для передачи серьезного настроения и соответствующий ритму шага.

Перечисленные музыкальные черты можно проследить на примере произведений композиторов Великой буржуазной революции. Укажем, например, на «Гимн Свободе» И. Плейеля (см. Пример ), на приведенную выше «Марсельезу», на «Песнь триумфов французской республики» Ж. Лесюера (см. Пример ).

Пример №3

Пример №4

Патриотические гимны и марши писал также Анри Бертон. Он являлся профессором Парижской консерватории с момента основания учебного заведения. Он преподавал гармонию, а затем композицию. Жан-Франсуа Лесюер (1760-1837) также создал множество хоровых песен и гимнов для массовых празднеств, был одним из ведущих преподавателей в консерватории.

Характер звучания музыки, ее тембровая окраска также претерпели в революционное время определенные изменения. Помимо больших хоровых масс обязательным участником выступлений стал духовой оркестр, который до этого времени был на периферии интересов музыкантов и композиторов, так как предпочтение отдавалось музыке для струнных инструментов. Кроме того, по сравнению с предшествующим духовым оркестром его состав был значительно увеличен. Большую роль в этом начинании внес Ф. Госсек, который расширил группу медных инструментов за счет тромбонов, серпента, античного инструмента tuba curva. Несмотря на то, что на трубе tuba curva можно было извлекать только несколько натуральных тонов, до 1798 года на данном инструменте обучали в Парижской консерватории, что свидетельствует о большой популярности духового исполнительства в революционное время. Ударную группу духового оркестра Ф. Госсек также расширил за счет такого крупного инструмента как там-там и других.

Основателем революционного музыкального стиля считается французский композитор Франсуа Госсек (1734-1829). Ко времени начала революции композитору уже было 55 лет, он уже зарекомендовал себя как хороший педагог, организатор музыкального обучения, как автор симфоний, опер, различных инструментальных жанров. Ф. Госсек быстро почувствовал важность требований к новым жанрам и стал родоначальником революционного марша, революционной песни, революционной культовой музыки и революционной оперы. Он делал музыкальное оформление практически для всех празднеств в первые два года новой власти. Музыка Ф. Госсека этих лет отличается ярким героическим духом, воплотившим великий общественный переворот.

В песнях и других жанрах Ф. Госсека часто ощущается опора на жанр марша, что типично для музыки революции. Например, «Песня 14 июля» начинается с типичного для марша скачка на восходящую кварту в ритме короткого пунктира (см. Пример ). Опора в начале песни на крупные длительности (половинные, четверти), автентический оборот (тоника - доминанта), аккордовую фактуру сообщают музыке значительный, торжественный характер.

Пример№5

Еще до революции Ф. Госсек, находясь под воздействием творчества музыкантов Мангейма (Германия), где активно развивалось искусство игры на духовых инструментах, особенно на кларнете, стал активно использовать духовые инструменты. И когда революция вывела музыку из салонов на площади, композитор сразу начал использовать средства духового оркестра в празднествах, что сделало Ф. Госсека одним из самых востребованных композиторов периода революции. Ф. Госсек не только расширил состав духового оркестра, но и по-другому, более многопланово стал использовать валторны, кларнеты, тромбоны. Композитор добивался в своих произведениях значительных колористических эффектов, ярких динамических контрастов.

Одним из значительных образцов музыки для духового оркестра Ф. Госсека - «Скорбный марш». Произведение было создано для представления траурной почести жертвам восстания в Нанси в 1790 году. Именно в это произведение была введена кривая труба (tuba curva), специально изготовленная по сохранившемуся изображению с древнего римского рельефа. Помимо больших и малых барабанов композитор использовал там-там. Благодаря созданию мощных аккордов, противопоставлению звучания инструментов, играющих в высоком и низком регистрах, создается ощущение огромного звукового пространства (см. Пример ). Настроение музыки дополняется тревожным и глухим ритмом ударных (удары там-тама, тремоло литавр), выразительной ролью пауз. В результате, «Скорбный марш» производит потрясающее впечатление. В нем нет и малейшего намека на ариозно-песенную мелодику, что было новым для слушателей.

Пример №6

Это произведение Ф. Госсека стало образцом для жанра погребальных шествий и героических траурных симфоний Л. Бетховена (траурный марш из Сонаты для фортепиано № 12, Marcia funebre из Симфонии № 3), Г. Берлиоза (Траурно-триумфальная симфония), Р. Вагнера (Траурный марш из оперы «Гибель богов»). Найденный Ф. Госсеком новый жанр погребального шествия обнаружил связи с идейной направленностью музыкального искусства XIX столетия. Кроме того, похоронный марш стал одним из показательных жанров эпохи романтизма, получив ярчайшее воплощение в творчестве Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, П. Чайковского.

Среди других значительных сочинений Ф. Госсека - «Триумф республики», «Гимн в честь Жан-Жака Руссо», «Гимн победе», «Приношение свободе» - батальная картина, в которой цитируется «Марсельеза».

Массовые жанры стали утрачивать свой монументальный героический характер после термидорианского переворота в 1794 году, за которым последовало установление диктатуры Наполеона, что остановило поступательное движение революции. Массовые жанры постепенно трансформировались в музыку славления, которая уже не была связана с народными массами, а всецело отвечала интересам власти. Музыка эпохи романтизма затмила искусство революции, и оно было предано забвению.

Музыка Великой буржуазной революции порвала с придворно-аристократической эстетикой XVIII столетия, со свойственными ей чертами камерности, утонченности, утрированного изящества, орнаментальности. Героический, монументальный характер произведений Ф. Госсека и других композиторов, служивших революции, оказал огромное воздействие на появление симфоний Л. Бетховена. Ощущение открытого пространства, драматизм, привнесенные революционными произведениями, во многом нашли продолжение в творчестве французского композитора Г. Берлиоза. В театральных представлениях эпохи революции были установлены масштабные композиции, множество декораций, мощь и героическая направленность, что нашло продолжение в жанре Grand opera («большая опера»), сформированным другим композитором Франции - Мейербером. Кроме того, дальнейшее развитие музыкального искусства XIX века, связанное с направлением романтизма, отныне было обусловлено новым пониманием роли искусства, которое должно служить гражданам, народу.

Главной переходной фигурой в переломе стилей от классицизма к романтизму стал Л. Бетховен: его творчество принадлежит к эпохе Просвещения и, одновременно, содержит основные тенденции нового стилевого направления. Творчество Л. Бетховена основано на глубоких национальных немецких традициях. Однако писать музыку композитор начал в революционную эпоху, находясь под впечатлением от идей свободы, равенства и братства, поэтому его музыка оказалась проникнута драматизмом борьбы, чувством радости от победы, имеется в нем и обращенность к народным массам. Известные слова Л. Бетховена - «Музыка должна высекать огонь из людских сердец» - указывают на понимание композитором своего предназначения как мастера, передающего в музыке идеи героической устремленности, несокрушимого оптимизма[[39]](#footnote-39).

В 1789 году Л. Бетховену было девятнадцать лет, и молодой человек встретил революционные события сочувственно. В его творчестве даже появилось несколько произведений, непосредственно связанных с революцией. В 1790 году композитор написал песню «Свободный человек» на стихи Готлиба Пфаффеля. В тексте песни излагается этическая программа радикально настроенных просветителей. Проведя анализ стихотворения, Л. Кириллина указывает, что сходные поэтическим строкам мысли были и в лексиконе самого композитора[[40]](#footnote-40). Кроме того, в 1795 году композитор написал второй вариант песни «Свободный человек», находясь в Австрии: в это время подобные свободолюбивые высказывания в стране пресекались, и ни один издатель не стал бы печатать песню. Данный факт указывает на то, что подобные взгляды были близки композитору. Кроме того, в эти же годы у композитора появились мысли о том, чтобы положить текст «Оды к радости» Шиллера на музыку.

Идеи борьбы получили наиболее последовательное воплощение в Сонате для фортепиано «Аппассионата», в Симфонии № 3 «Героической», в Симфонии № 5 с ее знаменитой направленностью драматургического развития «от мрака к свету».

В финале Симфонии № 9 (1824) Л. Бетховена используется текст «Оды к радости» Шиллера, строки которой призывают человечество к братству, единению (см. Пример ). Это произведение Л. Бетховен посвятил королю Пруссии Фридриху-Вильгельму III, который был героем национально-освободительной борьбы против завоеваний Наполеона. Впервые в связи с идейной концепцией в симфонию было введено хоровое пение, что привело к значительным изменениям драматургии. Это новаторство Л. Бетховена в дальнейшем использовали другие композиторы XIX столетия. Если в классической симфонии чередование частей произведения было основано на принципе контраста, то в последней Девятой симфонии Л. Бетховена впервые все части подчиняются непрерывному образному развитию. Драматические коллизии развиваются в первых двух быстрых частях произведения. Третья часть имеет лирико-философское содержание, ее функция заключается в подготовке финала. Финал выступает итогом процессов жизненной борьбы. В нем повторяются темы предыдущих частей. Введение в финал текста способствует разъяснению замысла симфонии. А. Рубинштейн писал по поводу финала Девятой симфонии следующее: «Не верю я также, что эта последняя часть есть «ода к радости», считаю ее одой к свободе. Говорят, что Шиллер по требованию цензуры должен был заменить слово свобода словом радость, и что Бетховен это знал, и я в этом вполне уверен. Радость не приобретается, она приходит и она тут, но свобода должна быть приобретена»[[41]](#footnote-41).

Пример №7

В Девятой симфонии Л. Бетховен достиг огромной силы выражения оптимистического чувства, которое было подобно революционной страстности. Его произведение увековечило идею о том, что идеалы свободы продолжают жить, что пусть к свободе лежит через объединение народа.

К героико-драматическим произведениям Л. Бетховена относятся также увертюры «Кариолант» по трагедии Г. И. Коллина, «Эгмонт» по трагедии И. В. Гете, «Леонора» по произведению Ж. Н. Буйи. Большая роль действенного начала, трагедийность образов, большие масштабы произведений - все эти черты сочинений Л. Бетховена были подготовлены героическими образам массовых вокальных и инструментальных жанров революции. Как и в произведениях Ф. Госсека, Ж. Лесюера, А. Гретри и других композиторов эпохи революции, в музыке Л. Бетховена нет и тени камерного, чувственного звучания, свойственного галантному стилю. Это ощущается как в фортепианной музыке, так и в его камерно-инструментальных и симфонических сочинениях. Звучание его музыки стало плотным, насыщенным, основанном на ярких контрастах. Интонации произведений Л. Бетховена - энергичные, устремленные, динамичные. При этом Л. Бетховен поднял героическую образность на новую высоту, достиг небывалой до этого времени силы выражения в передаче героико-трагического начала. Поэтому произведения композиторов революции оказались забытыми, а творчество Л. Бетховена почитается во всем мире.

В конфликтно-трагедийной драматургии Л. Бетховен показал образ нового человека, освобожденного от феодальных оков. Одновременно, герой произведений Л. Бетховена интеллектуально богат, он является не только борцом, но и мыслителем. Так, герои Эгмонт и Кориолант его одноименных произведений - это сильные личности, которые готовы ради своих убеждений бороться до победы. Увертюра «Эгмонт» была закончена в 1787 году, однако в ней нашла отражение предреволюционная атмосфера. В рамках увертюры Л. Бетховен смог показать все этапы развития сюжеты пьесы: в ней есть монолог героя о свободе, который он излагает, ожидая казни, сопротивление народа врагу. Ликующий финал увертюры предсказывает исход пьесы.

**2.3 Особенности музыкального театра**

Музыкальный театр был очень развит во Франции с XVII века, когда начала развиваться опера и драматический театр. Еще до революции 1789 года театр выполнял во Франции роль общественной трибуны, поэтому неудивительно, что в революционные годы театральная сцена стала местом для открытого выражения общественных идей.

Свержение монархии способствовало небывалому расцвету как драматического, так и музыкального театрального искусства. В годы революции в Париже функционировало около 70 театров, около половины которых были музыкальными. Из дореволюционного репертуара ставились лирические трагедии К. Глюка, который написал для французского театра несколько произведений, оперы комического плана Дж. Перголези, Гретри, оперы Пиччинни.

Однако публика ждала от театра произведения на актуальные, злободневные темы. Бывали случаи, когда несоглашение публики с идеями театра перерастало в политическую демонстрацию. Зрители хотели видеть в театре произведения, связанные с прославлением революции и героизма, темы дворцового деспотизма и клерикализма.

Особенностью французской оперы всегда была ее тесная связь с драматическим искусством, поэтому музыкальные номера (арии, хоры, ансамбли) всегда перемежались в опере в разговорными диалогами. Однако если в драматическом театре процесс переориентации на революционную тематику происходил быстро, то в опере все было гораздо сложнее. Одной из причин является взаимосвязь французской оперы с балетом, который обязательно включался в виде танцевальных номеров или целой сюиты в оперу. Здесь необходимо подчеркнуть, что балет почитался во Франции королем и дворянством, то есть был связан с дворянской культурой. Проникнутый дворянской эстетикой, балет не откликался в своих сюжетах на какие-либо явления современности. Поэтому самый главный театр при монархии «Grand opera» (изначально - Королевская академия музыки) довольно долго не проявлял никакого отношения к массовому революционному движению. Оперный жанр лирической трагедии отличался возвышенным строем музыки, что также не позволяло ему сближаться с современными сюжетами. Все это свидетельствовало о том, что процесс переориентации музыкального театра на революционный стиль был сложным.

Под влиянием общей атмосферы, связанной с ломкой старых форм, в музыкальном театре начали формироваться революционные направления. Композиторам необходимо выло выйти за рамки традиций классической трагедии и комической оперы с ее идиллической патриархальностью. Появились жанры оперы-апофеоза и агитационной оперы. Основой новых жанров стали реалистические сюжеты, наличие сатирических, бытовых мотивов. Представители народа противопоставлялись аристократам, духовенству, в опере высмеивались феодальные пережитки.

 Многие черты для этих жанров были заимствованы из массовых революционных постановок и пьес драматического театра. Ф. Госсеку принадлежат апофеозы «Приношение свободе» (1792), «Триумф Республики» (1793). В этих постановках ощущается связь с искусством санкюлотов. Определение «санкюлот» характеризовало представителей городской бедноты, которые в революционное время стали ассоциироваться с патриотами, революционерами, и противопоставлялись аристократам.

Переориентация на современные запросы общества ярко прослеживается в творчестве Анре Гретри (1741-1813). Во второй половине XVIII столетия он был самой значительной фигурой во Франции в области оперного искусства. Композитор создавал произведения в разных жанрах. Это комические оперы «Гурон», в которой согласно канонам классицизма идеализируется жизнь американских индейцев, «Люсиль», затрагивающая тему социального неравенства. К комедийным операм, в которых показываются простые люди, относятся «Двое скупых», «Говорящая картина». Экзотикой и живописностью проникнуты сказочные оперы, например, «Земира и Азор». Его некогда популярная историко-легендарная опера «Ричард львиное сердце» была запрещена в революционные годы. Тогда А. Гретри пишет агитационные оперы «Революционная избранница», «Денс-тиран» (1794). В музыке этих сочинений использовались революционные песни, гимны (в сольном и хоровом исполнении), народные танцы. Его опера «Вильгельм Телль» также проникнута идеями свободы.

Однако агитационные оперы и апофеозы не заняли достойного места в музыкальной культуре. Кроме того, общественные процессы не получили в указанных жанрах непосредственного выражения, нет в них и прямых связей с развитием массовых жанров.

Пусть к рождению оперы нового плана находился в другом направлении. На основе устоявшихся законов оперного жанра было отражено духовное обновление французского народа, произошедшее в революционные годы, что было представлено в новой героико-патриотической опере, основанной на синтезе возвышенной героики и бытового реализма. Был найден новый эмоциональный строй оперной драмы. Героико-патриотическую оперу представил Гретри в «Вильгельме Телле» (1793). В этом произведении нашли воплощение и традиции героико-трагического театра К. Глюка, и черты комической оперы. Музыкальные трагедии, связанные с мифологией, вели свое начало с момента рождения оперы в начале XVII века. А комическая опера была более молодым жанром, связанным с идеями Просвещения. Поэтому комическая опера оказала больше влияния на новую французскую оперу героико-патриотического плана.

Реалистические сюжеты комической оперы были связаны с бытовой основой, с героями из реальной жизни. Музыка такой оперы опиралась на народные песенные и танцевальные истоки, присутствовали разговорные диалоги, произведения характеризовались яркой театральностью. Данные черты позволили комической опере подстроиться под революционные каноны музыкального искусства. На основе комической оперы было преломлено возвышенное начало трагедий К. Глюка, а через бытовые, реалистические черты были привнесены злободневные элементы, что привело к появлению жанра «оперы спасения» или «оперы ужаса». Этот жанр появился в начале 1790-х годов, в нем сформировались многие черты, которые стали устойчивыми для оперы XIX столетия.

Первые черты жанра «оперы спасения» проявились в произведении «Ужасы монастыря» А. Бертона (1790). Однако создателем жанра стал Л. Керубини: ему принадлежат оперы «Лодоиска» (1791), «Элиза» (1794), «Водовоз» (1800). В сюжетах опер Л. Керубини не акцентируется злободневность, однако их идейно-эмоциональный строй соответствует эстетике революционного времени. Оперы «Лодоиска», «Водовоз» построены на борьбе с тиранией, в них поднимаются темы преданности и верности, дружбы между разными народами. В «Элизе» находит воплощение идея самопожертвования. В «Ужасах монастыря» поднимается тема разоблачения духовенства.

Л. Керубини создавал такие ситуации, которые вызывают у слушателей тревогу, сопереживание. В «Водовозе» имеется сцена, в которой главный герой прячется от преследующей его стражи. В «Лодоиске» молодую героиню преследует злодей. В операх других композиторов можно отметить сходные ситуации, например, в «Пещере» Лесюера герой остается среди горных ледников, подвергая свою жизнь смертельной опасности. Новый жанр был также назван «ужасной оперой», потому что элементы страшного, ужасного становятся неотъемлемой частью драматургии. Показ сильных эмоций в опере отвечал потребностям революционно настроенной публики.

В операх обязательным был элемент спасения в конце произведения. Он заключался не столько в разрешении драматической коллизии, сколько в торжестве нравственного идеала. Героями «оперы спасения» являются простые люди, их образу не свойственен возвышенный героизм театра эпохи классицизма. Однако все персонажи выступают носителями передовых идей, все их действия и чувства имеют не личный характер, а подчинены высокой идее, связанной с общественным началом.

Л. Керубини владел основами французского и итальянского оперного письма, оперной драматургии, имел знания в области немецкого симфонизма. Музыкальная драматургия была у композитора настолько продуманной, что грань между комедией и трагедией была размыта, в то время как искусство XVIII столетия строилось на строгом разграничении жанров. У Л. Керубини обыденное оказалось возвышенно, а бытовое - обрамлено трагичностью. Наличие зримых контрастов в опере достигалось композитором посредством различных музыкально-драматических приемов, которые были почерпнуты им как из лирических трагедий К. Глюка, так и из комической оперы. Значение Л. Керубини для конца XVIII столетия очень высоко, он был одним из лучших композиторов Франции. Гуманистическую направленность опер Л. Керубини оценил Л. Бетховен, хорошо отзывался о творчестве композитора М. Глинка, который создавал героико-патриотическую оперу на национальной русской основе.

Напряженность сценического действия Л. Керубини создавал драматичной, взволнованной музыкой. Такая передача обостренных переживаний человека музыкальными средствами выступала в противовес сдержанности и рассудительности классицизма и впоследствии стала характерна для романтического направления в музыкальном искусстве.

Опера «Водовоз или два дня» Л. Керубини является наиболее зрелым образцом жанра «оперы спасения». Сюжетный мотив, связанный с показом ужаса, сплетается в сочинении с мотивом добродетели. Политическому преступнику удается сбежать от стражи. Спасение достигается благодаря помощи его супруги, которая остается верна мужу. Еще одним спасителем выступает второй водовоз, который совершает данный поступок из чувства благодарности, так как беглец до этого оказал ему услугу. Напряженность действия сочетается в опере с бытовыми и жанровыми мотивами - героя провозят через границу в бочке и др.

Развернутые арии-сцены чередуются в «Водовозе» с психологически обрисованными дуэтами, песнями в духе бытового романса, жанровой музыкой (марши, хороводы крестьян). Главные герои имеют в опере индивидуализированные музыкальные образы, что также было новым в музыкальном искусстве. Музыкальными средствами показывается смена их душевных состояний.

Имеются в опере и новые драматургические приемы. В их числе прием мелодрамы: после создания острого напряжения музыка прерывается и вводится разговорная речь, она может перемежаться к краткими оркестровыми комментариями (см. Пример ).

Пример №8

Прием «мелодрамы» был в дальнейшем использован Л. Бетховеном в сцене в темнице оперы «Фиделио».

Еще один используемый Л. Керубини прием - введение лейтмотивов - повторяющихся коротких тем. Например, в опере неоднократно повторяется лейтмотив «добродетели», утверждая тем самым основную идею произведения. Л. Керубини начал одним из первых вводить в оперу лейтмотивы, что станет в XIX столетии важнейшим принципом оперной драматургии.

Увертюры к своим операм Л. Керубини делает программными. Они отмечены яркой образностью, рельефным тематизмом. Увертюры Л. Керубини можно считать переходным этапом от увертюр К. Глюка к самостоятельным программным симфоническим увертюрам Л. Бетховена.

В творчестве А. Гретри также имеются «оперы-спасения». Это «Лизабет», «Элиска, или материнская любовь». Важная черта таланта композитора, заключающаяся в чутком слышании требований времени, позволила создать ему произведения в разных жанрах, которые трогали и волновали слушателей.

Таким образом, отличительными чертами «оперы-спасения» стали:

- тема борьбы с тиранией, борьбы за свободу и справедливость, что отвечало революционным настроениям;

- драматичность, монументальность стиля;

- строение драматургии на основе сопоставления контрастных сцен и образов;

- наличие современного сюжета;

- сочетание героики и патетики с бытовыми мотивами;

- показ разнообразных характеров;

- сюжет развертывается на основе возрастания напряжения, связанного с наличием опасностей для героев, разрешение драматического напряжения происходит только в конце произведения;

- между положительными и отрицательными героями имеется противоборство;

- положительные герои проявляют отвагу, бесстрашие, смелось;

- утверждение в конце оперы идеи добра, спасения.

Для усиления эмоционального впечатления от музыки композиторы вводили в «оперу-спасение» сцены бури, погони, использовали звукоизобразительные средства для передачи различных шумов. Благодаря использованию лейтмотивов достигалась цельность и единство музыкальной ткани. Большого разнообразия композиторы достигли в использовании оркестровых средств.

Героико-патриотическая опера и «опера-спасение» получили распространение за пределами Франции, став частью европейской музыкальной культуры. Из ранних образцов можно отметить «оперу-спасение» «Леонора» (1804) у итальянского композитора Фердинандо Паэра. Он был автором более 50 опер. Многие достижения французской оперы эпохи революции получили дальнейшее развитие в «Фиделио» Л. Бетховена, «Вильгельме Телле» Дж. Россини, «Волшебном стрелке» К. Вебера.

Обратимся более подробно к «Фиделио» Л. Бетховена. Героям оперы присущи качества героизма, высокого нравственного начала, их личные мотивы сплетаются с общественными убеждениями. Гланвный герой Флорестан находится в подземелье под стражей, и к нему, переодевшись в мужской костюм, проникает его супруга Леонора, чтобы спасти его. Завершается опера торжеством справедливости: на площади злодей оказывается разоблачен, и народ восхваляет мужественный поступок Леоноры. Как видно из описания, сюжет «Фиделио» соответствует жанру «оперы спасения». Однако в музыкальном плане Л. Бетховен поднял произведение на другую высоту. Первая сцена оперы напоминает зингшпиль с бытовыми сценами, имеются в ней и комические персонажи. Однако в последующих сценах музыка насыщается большой экспрессией. Наиболее сильными в этом плане оказались такие номера как «Хор узников», развернутые арии Леоноры и Флорестана. Драматическими приемами насыщена увертюра к опере. В частности, в ней имеются призывы трубы за сценой, которые воспринимаются как призывы к свободе. В арии Флорестана сначала слышится надежда на любовь, свободу, но вскоре эти чувства угасают, сменяются отчаянием. Героизма полна арии Леоноры, которая вступается за своего супруга. Некоторые черты были почерпнуты Л. Бетховеном у Л. Керубини. Помимо уже упоминавшегося введения мелодрамы в момент наивысшего напряжения действия, сюда относится хор за сценой, драматургическое решение арий-сцен. Опера «Фиделио» является героической, в ней много музыки возвышенно-патетического склада, много драматически напряженных моментов. Для того времени произведение оказалось новаторским, поэтому трудно воспринималось слушателями.

Таким образом, революционная музыка Франции составила самостоятельный законченный художественный стиль. Ее массовыми жанрами стали оды, марши, гимны, революционные песни, батальные картины, погребальные шествия и др. Основными чертами музыкального искусства стали ярко выраженное героическое начало, «крупный штрих», театральность, зрелищность, наличие острых контрастов. В музыкальном театре развивались новые жанры оперы-апофеоза, агитационной оперы, «оперы-спасения», героико-патриотической оперы. Впервые стало отводиться большое внимание показу индивидуальной характеристики героев, отражению в музыке различных эмоциональных состояний, что в дальнейшем было продолжено композиторами-романтиками. Благодаря музыкантам и композиторам Великой буржуазной революции стала развиваться музыка для духового оркестра, был совершен качественный поворот в области музыкального образования. Среди лучших композиторов революционных лет - Л. Керубини, Ф. Госсек, А. Гретри, Э. Мегюль, Ж. Лесюер. Музыка Великой буржуазной революции не породила много высокохудожественных образцов, но внесла значительные изменения в музыкальное искусство, которое, в том числе, оказало влияние на музыку эпохи романтизма. Многие особенности революционного искусства были восприняты и претворены на новой высоте Л. Бетховеном. Был произведен перелом в эстетике, взглядах на музыкальные жанры.

**2.4 Иерархия музыкальных жанров.**

Музыкальный классицизм - явление особое. Как известно, образцом искусства эпохи становится искусство Древней Греции. На первый план для классицистов выходят рациональные черты искусства античности. И если архитектура и литература имели такие образцы, от которых можно было оттолкнуться, то музыка античности не сохранила никаких эталонов. Поэтому музыкальный классицизм должен был сам создавать для себя образцы, исходя из общих закономерностей и принципов античного искусства.

В эпоху Просвещения в музыке сложилась своя иерархия жанров по предназначению и месту исполнения музыки. На высшей степени находилась музыка, предназначенная для храма. Вот что писал по этому поводу музыкант эпохи Просвещения Шубарт: «Вообще музыкальный стиль можно было бы разделить на религиозный и светский, или, как это было принято у древних, на духовный и мирской. <…> Церковный стиль: самый возвышенный род музыкального стиля! Он делится на хоральную и фигурированную музыку. Хорал заключает в себе столько достоинства, возвышающего сердце, столько пафоса»[[42]](#footnote-42). Однако это положение больше является теоретическим, так как церковных жанров в XVIII веке сочинялось значительно меньше, чем в эпоху Барокко. Связь музыки XVIII века с религией постепенно ослабевает, что демонстрирует нам искусство Й. Гайдна, В. Моцарта и Л. Бетховена.

В центре внимания классицистов находилась музыка для сцены (опера и драматические произведения) и симфония. На более низкой ступени располагалась музыка для зала или гостиной (камерные жанры). И последнее место в иерархии жанров занимает прикладная музыка: это музыка пленэра (охотничья, военная), танцы, песни и т. д.

Во Франции центром борьбы за новую эстетику являлась опера, которая в эпоху Барокко стала предметом национального искусства. Новая эстетика французских просветителей складывалась как оперная эстетика. Шаги в этом направлении делали такие французские композиторы как Жан Баттист Люлли, Жан Филипп Рамо. В то время оперный жанр вмещал две разновидности: серьезная опера и комическая опера.

Но создать произведения, полностью отвечающие эстетике эпохи Просвещения, удалось лишь К. В. Глюку. Кристофер Виллибальд Глюк (1714-1787) был немецким композитором, он родился в Чехии, в юные годы учился оперному искусству в Италии, работал в оперной труппе в Англии. В 1750 году К. В. Глюк устраивается придворным капельмейстером в Вене, где совместно с либреттистом Р. Кальцабиджи совершает оперную реформу. Реформаторскими операми К. В. Глюка были «Орфей», «Альцеста», «Парис и Елена» и другие.

Настоящий расцвет классического искусства в музыке, представляющий качественно иную стадию развития, приходится на последнюю треть XVIII века и связан с именами Й. Гайдна, В. А. Моцарта и Л. Бетховена. Искусство этих композиторов принято называть венской классической школой.

Именно в эпоху Великой Французской революции впервые на первое место выдвигаются жанры инструментальной музыки. К важнейшим из них относятся: симфония, квартет, соната. Музыка перестает быть связана со словом, она уже не зависит от него, как это было в эпоху Средневековья, Возрождения и Барокко. Это время появления автономного музыкального произведения. Начинается эпоха абсолютной музыки. Эстетика эпохи Просвещения настойчиво требовала, «чтобы музыка не преступала диктуемых ей природой границ и не пыталась не изображать реальных предметов и действий, ни подражать звучаниям окружающего мира, а довольствовалась бы выражением человеческих чувств и страстей, то именно через это требование инструментальная музыка нашла для себя ту сферу, в которой с нею не могли соперничать ни изобразительное искусство, ни поэзия, ни театр, ни наука»[[43]](#footnote-43).

Возрастанию роли инструментальной музыки, по сравнению с вокальными жанрами, также способствовала ее меньшая зависимость от объективных обстоятельств. Сочинение оратории, мессы, оперы всегда обуславливалось предварительным заказом, который сопровождался рядом условий, независящих от композитора. Например, оперы писались для конкретного театра и определенных певцов и имеющегося состава оркестра, а готовое либретто сковывало действия композитора как драматурга. Инструментальную музыку можно было писать с гораздо большей свободой. Если инструментальную музыку и заказывали, то указывали только на жанр и инструментальный состав. Инструментальные произведения были востребованы в XVIII веке и пользовались большой популярностью и у издателей, и у меценатов, и у профессиональных исполнителей, и у дилетантов. Если композитор был концертирующим музыкантом-исполнителем, то все, что он сочинял, от менуэтов до концертов и симфоний, находило заинтересованный спрос. Произведения знаменитых композиторов издатели старались «ухватить» как можно скорее, и даже не брезговали пиратскими перепечатками.

Слово симфония возникло в эпоху Барокко в Италии, где этим словом стали называть вступление к опере, а позже - и любую инструментальную музыку для самых различных составов. Классическая симфония - это жанр, в котором поднимаются серьезные философские проблемы, жанр имеет свою эстетику. Несмотря на то, что симфония занимала высокого положение в общей иерархии жанров, внутри симфонического жанра наблюдалась своя иерархия (см. Таблицу № 1).

Под театральными симфониями подразумевались увертюры к операм и другим произведениям. Камерные симфонии звучали в концертном обиходе. Струнные симфонии отличались утонченностью письма, и были рассчитаны на изысканный слух знатоков. Оркестровыми симфониями называли те произведения, в которых помимо струнных принимали участие духовые инструменты. Оркестровые симфонии отличались блеском, великолепием, праздничностью, разнообразием красок. Концертные симфонии включали использование сольных инструментов, звучание которых чередовалось с игрой всего оркестра: такая традиция вела свое происхождение от эпохи барокко. Как показывает статистика, в начале XVIII века композиторы сочиняли больше струнных симфоний, однако во второй половине века ситуация изменилась: стали преобладать оркестровые симфонии.

Дивертисменты, кассации, серенады, партиты относились к оркестровой музыке развлекательного характера. Несмотря на низкое положение в иерархии жанров, некоторые композиторы любили работать в этой категории. Так, В. Моцарту принадлежат подлинные шедевры в этой сфере, достаточно вспомнить, например, его серенады. В области оркестровой музыки развлекательного характеры композиторы могли позволить себе использование различных шумовых и звукоизобразительных эффектов. Приведем в качестве примера «Музыкальное катание на санях» Л. Моцарта и «Секстет деревенских музыкантов» В. Моцарта.

Особого внимания заслуживают так называемые «характеристичные» симфонии, к которым принадлежали программные произведения. Эти симфонии не входили в общую иерархию жанров и могли отражать как последовательный сюжет, так и сочинения с определенным характером, но без сюжетных подробностей, и сочинения с обобщенной программностью. К последнему типу можно отнести «Героическую симфонию» Л. Бетховена. В ранний период творчества Й. Гайдн давал программные названия симфониям, среди которых «Утро», «Полдень», «Вечер». Ряд симфоний Й. Гайдна получил названия помимо воли автора, его самым популярным сочинениям были присвоены названия симфония «Часы», симфония «Сюрприз», симфония «Медведь».

Если сравнивать жанр симфонии и сонаты, то в эпоху Просвещения симфония являлась высоким жанром, требующим концертного исполнения, а соната являлась камерным жанром и предназначалась для домашнего музицирования. Приведем сравнительную таблицу сонаты и симфонии (см. Таблицу №2).

Каждая часть симфонического цикла имела свою функцию и определенную форму. Первая часть всегда должна была отражать какой либо конфликт или событие, это действенная часть цикла. Поэтому темп част всегда должен был быть быстрым. Диалектику конфликта или контраста лучше всего отражает сонатная форма, которая у венских классиков получила название Сонатное Allegro. Вторая часть представляет временное отстранение от конфликта, в основе части - не событие, а какое-либо состояние: лирика, созерцание, спокойное наблюдение. Соответственно, темп избирался медленный: чаще Andante или Adagio. Как правило, для второй части композиторы выбирали форму вариаций.

Третья часть классической симфонии представляет игровые досуги человечества. Если в основе части положена игра, то выбирался жанр менуэта, если шутка - то скерцо. В связи с жанровой основой форма части была трехчастной. Темп третьей части всегда оживленный. Четвертая часть - это итог всего симфонического цикла, поэтому функция этой части - поставить точку. Темп, как и в первой части, должен быть быстрым. Наиболее подходящая форма для финала - рондо-соната.

В иерархии жанров между симфониями и сонатами стояли концерты, которые сочетали в себе и оркестровое (коллективное) и сольное (личностное начало). В первой половине XVIII века были распространен ыдва типа концертов:

1. Первый тип продолжал традицию барочных концертов concerto grosso, в которых каждый участник оркестрового ансамбля мог выступить в роли солиста. И сольные эпизодыв таких концертах чередовались с общим звучанием всего ансамбля (оркестра).

2. Второй тип представлял собой «камерный» тип концерта для одного, двух или трех солистов с сопровождением, сближаясь таким образом с «концертной симфонией».

Жанр концерта был очень зрелищен, театрален и драматичен. Структура концертов могла включать разные части и разделы. Например, в концерт могли входить инструментальные арии, драматические сцены. Но находился концерт все же ниже симфонии, так как допускал внешнюю развлекательность, бравурность, то есть атрибуты «легких» жанров. В. Моцарт высказывался о концерте так: «Именно концерты являются чем-то средним между слишком трудным и слишком легким, в них много блеска, они приятны для слуха, но, конечно, не впадают в пустоту; кое-где удовлетворение могут получить одни только знатоки - впрочем, и незнатоки безотчетно должны быть довольны ими»[[44]](#footnote-44).

Принципы классицизма оказали влияние и на музыкальную тему. Барочная тема строилась по принципу «ядро и развертывание», где в качестве «ядра» выступал краткий мотив, как правило, в пределах одного такта, а «развертывание» было очень продолжительным и произвольными по количеству тактов (до десяти, двадцати, тридцати тактов). В основу классической музыкальной темы положен закон музыкальной логики, основанный на принципе симметрии. Музыкальная тема содержит восемь тактов, которые организованы как сложение двух предложений по четыре такта (см. Таблицу № 3 ). В гармоническом плане первое предложение представляет движение от тоники к доминанте, а второе предложение - обратное движение от доминанты к тонике.

Среди всех музыкальных форм высшей формой в эпоху классицизма является сонатная форма, которая состоит из трех крупных разделов: экспозиции, разработки и репризы. Экспозицию у венских классиков было принято повторять, за счет чего получались четыре уравновешенных раздела (см. Таблицу № 4).

Даже танцевальная музыка в эпоху классицизма основывалась на типизирующих принципах. Самым популярным танцем XVIII века был менуэт. Все музыканты и балетмейстеры того времени подчеркивали особую грацию этого танца. При внимательном рассмотрении оказывается, что музыкально-ритмическое строение менуэта как прикладного танца основывалось на идее порядка и соразмерности: характерны квадратность структуры и количества тактов, симметричность трехчастной конструкции, упорядоченность кадансев и цезур. Такая строгая музыкальная архитектоника в сочетании с этикетной грацией движений и вывело этот танец на высокую ступень и являлась причиной долгого присутствия в кльтуре.

Вместе с тем, типизирующие тенденции, характерные для музыкального классического искусства, соединялись с глубоко индивидуальными художественными исканиями. Так, индивидуальность решений в рамках канонов типична как для «предклассического» периода (Д. Скарлатти, Ж.Ф.Рамо, Ф.Э.Бах и другие), так и для самих классиков, которые не знали стереотипов, схематичных решений и сколько-нибудь окостеневших норм.

Создание классической симфонии принято связывать с именем Й. Гайдна. Однако данный циклический жанр был создан не Й. Гайдном, правильно будет говорить, что композитор довел до совершенства жанры классической симфонии и сонаты. Формирование этих жанров наблюдается и в творчестве В. Моцарта, что объединяет этих композиторов. Гармо­ничное мировосприятие, глубокий гуманизм, понимание серьезности художе­ственных задач, этического смысла искусства, ясность творческой мысли, совершенство формы в равной мере характерны и для Й. Гайдна, и для В. Моцарта. Оба композитора опирались на сложившиеся в искусстве традиции, но широко развивали их. Музыка Моцарта основывается, с одной стороны, на типических признаках искусства XVIII века, с другой стороны, она индивидуальна, неповторима. Композитор пере­рабатывает разные элементы сложившихся в искусстве форм и жанров, и, одновременно, создает новый синтез, внося индивидуальные оттенки в типические об­разы и подвергая их новому развитию.

**2.5 Классический оркестр.**

В эпоху барокко, когда стала развиваться инструментальная музыка, оркестр мог состоять из любого количества инструментов, которые свободно комбинировались между собой. Правильнее будет говорить о барочном ансамбле инструментов, а не об оркестре. Выбор определенных инструментов, как правило, зависел об благосостояния имеющегося в распоряжении композитора придворного, театрального или какого-то другого оркестра.

В XVIII веке формируется классический парный (или двойной) состав оркестра. Главными отличиями классического оркестра от барочного являются:

1. наличие в классическом оркестре стабильного постоянного состава инструментов;

2. деление классического оркестра на группы инструментов.

Парный состав оркестра был основан на акустических закономерностях. Так, всех деревянно-духовых инструментов должно было быть по два, их звучание было уравновешено струнной группой и другими инструментами.

Все инструменты классического оркестра делятся на четыре группы:

1. группа деревянных духовых инструментов;
2. группа медных духовых инструментов;
3. группа ударных;
4. группа струнно-смычковых инструментов.

В раннеклассический период из духовых инструментов использовались чаще только гобои и валторны, реже флейты и кларнеты. Трубы и литавры, которые усиливали звучность, вошли в состав классического оркестра довольно поздно. Состав оркестра формировался главным образом в творчестве Й. Гайдна, поэтому его принято считать основоположником классического оркестра. Й. Гайдном было написано 103 симфонии.

К концу XVIII века в постоянный состав парного оркестра вошли:

2 флейты;

2 гобоя;

(2 кларнета - вошли значительно позже);

2 фагота;

4 валторны;

2-4 трубы;

литавры (3-4 котла литавр);

первые скрипки (8-10);

вторые скрипки (6-8);

альты (6);

виолончели (4);

контрабасы (2-4).

Все перечисленные инструменты записывались в партитуре в указанном порядке и имели свою нотную строчку, на которой записывалась их партия. То есть две флейты играли по одной нотной строчке, два гобоя по свой нотной строчке и т. д. Исключение составляли виолончели и контрабасы: их партия записывалась на одной нотной строчке, но контрабасы играли октавой ниже виолончелей.

Каждая группа инструментов выполняла в классическом оркестре определенную функцию. Основу оркестра составляла струнная группа, все основные темы всегда поручались струнным. Функция деревянных духовых заключалась в том, чтобы выразительно сыграть подголоски, но всегда в дублировке со струнными инструментами. Задача медной группы - сыграть гармоническую основу. Ударные инструменты свою функцию ударности еще не приобрели, и воспринимались как гармонический инструмент. Л. Бетховен впервые вводит в симфонический оркестр тромбоны.

Таким образом, музыкальная культура приобретает свои специфические черты. Отталкиваясь от общих канонов и принципов эстетики Просвещения, складывается новый музыкальный стиль «классицизм». Категория Разума была главенствующей и играла роль точки отсчета при построении эстетических координат. Однако центральной категорией музыки стало «чувство», под которым подразумевалось музыкальное выражение тех эмоций, которые соотносились с просветительско-гуманистичесокой концепцией человека и пониманием музыки как гармонизующего искусства. Высшее место в иерархии жанров, по традиции, идущей от эпохи барокко, занимала церковная музыка. Сейчас же, центральное место отводилось опере и симфонии. Инструментальная музыка впервые вышла на новый уровень, она стала автономной. В связи с этим появляются публичные концерты, а к концу XVIII века и первые филармонии - залы для слушания инструментальной музыки. При этом место композитора вплоть до конца века остается подчиненным: композиторы вынуждены находиться на службе, и сочинение музыки не может быть постоянным стабильным доходом, так как писали в то время только на заказ. В. Моцарт впервые отказывается от службы, и, в результате, терпит материальную нужду, так как заказ на оперу было получить непросто. Как правило, работая на заказ, композиторы были вынуждены подстраиваться под вкусы публики и певцов, желая им угодить, ведь от этого напрямую зависел успех произведения. Л. Бетховен стал первым композитором, который стал творить не по заказу, став первым свободным художником в полном смысле этого слова. Подобное самоутверждение стало нормой жизни и творчества Л. Бетховена, открыв путь к новому взгляду на деятельность композитора.

**Глава III. Проект элективного курса « История классицизма»**

 Современное образование — это сфера быстрого развития, для усвоения учебных предметов на междисциплинарной основе, создаются элективные курсы, которые позволяют более подробно изучить какой-либо предмет, с разных позиций. В наше время роль внедрение элективных курсов в школьную систему существенно возросла – элективные курсы создают условия для дифференциации содержания обучения учащихся, объединяя и раскрывая тот или иной предмет, раскрывая его широкие возможности на фоне межпредметных связей.

 **Элективные курсы** - обязательные для посещения курсы по выбору учащихся, входящие в состав профиля обучения на старшей ступени школы. Элективные курсы реализуются за счет школьного компонента учебного плана и выполняют две функции. Одни из них могут "поддерживать" изучение основных профильных предметов на заданном профильным стандартом уровне.[[45]](#footnote-45) Данный курс направлен для начинающих музыкантов-исполнителей музыкальных колледжей искусств и школ с эстетическим уклоном, для более ясного понимая о стеле «классицизм». Одной из главных задач исполнителей является раскрытие музыкального образа музыкального произведения и для того чтобы ясно представлять замысел композитора необходимо знать исторические истоки музыкального материала. Музыка эпохи классицизма это неотъемлемая часть исполнительской программы. Именно эпоху Великой Французской революции происходит становление нового стиля музыкальной культы, а значит музыкант должен знать какие исторические процессы повлияли на это для того чтобы правильно интерпретировать свое исполнение.

 Данная программа направлена на развитие духовно-нравственного потенциала, который является одним из главных компонентов в эстетическом образовании. Программа позволит расширить исполнительский репертуар и понимание его исторического предназначения. Интегрированный характер, который включает в себя знания музыкального искусства и исторических процессов, позволяет более детально разобрать классическую музыку. В основу элективного курса положена история музыки с конца XVIII начала XIX веков.

Элективный курс предназначен:

* для студентов первого курса музыкальных коллежей искусств;
* для учащихся 9 классов общеобразовательных школ с эстетическим уклоном;
* для учащихся 9 класса детских музыкальных школ, которые осваивают дополнительную предпрофесссиональную программу.

 Актуальность элективного курса определяется тем, что в современных педагогических теориях все большее значение приобретают идеи эстетического образования и воспитания. Это получает подтверждение на практике: в общеобразовательных школах широко развиваются учебные предметы, связанные с эстетической областью знаний. Элективный курс обобщает предметные знания, полученные учащимися ранее при изучении предметов гуманитарного цикла. Содержание данного курса перекликается другими гуманитарными дисциплинами, но имеет ярко выраженную специфику и новизну, за счёт глубокого изучения. Беседы о «классической» музыке предполагают широкое знакомство с шедеврами мировой музыки. В современной музыкальной педагогике, к сожалению, роль исторического процесса не рассматривается, полагаясь на то что дети уже имеют знания по истории, но на практике мы видим, тема Великая Французская революция изучается в 7 классе, как правило дети к 10 классу уже забывают все события. Курс создан для того, чтобы вспомнить тему, и акцентировать внимание именно на музыкальной культуре.

 Цель элективного курса– формирование у учащихся представлений о роли истории в формировании музыкальной культуры.

 Задачи элективного курса:

* рассмотреть музыкальное искусство как государственный инструмент влияние на общество;
* дать представление об идеологических истоках и основных этапах исторического развития европейской музыкальной культуры;
* выявить закономерности эволюции в соотнесенности с традициями европейского музыкального искусства;
* на материале конкретных произведений музыки, раскрыть особенности художественно-образного мышления композиторов эпохи Великой Французской революции.

 Элективный курс «История классицизма» может выполнять три основные функции:

* выступать в роли дополнения курса
* развивать содержание одного из базисных курсов, изучение которого в школе осуществляется на минимальном общеобразовательном уровне;
* быть направленным на удовлетворение познавательных интересов отдельных школьников в областях деятельности человека как бы выходящих за рамки выбранного им курса.

 В основу программы элективного курса «История классицизма» положены два принципа –историзма и тематизма. Принцип историзма позволяет выявить истоки и наиболее значимые этапы развития музыкального искусства, показать эволюцию «стилей эпохи» и выделить на этом пути наиболее значимые духовно-нравственные основы, запечатленные в шедеврах искусства. Принцип тематизма концентрирует внимание учащихся на «знаковых» характеристиках художественной культуры определенного исторического периода.

 Элективный рассчитан на 16 часов (1час в неделю), на один семестр или 1 полугодие.

Содержание курса:

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| № | Тема  | Содержание | Кол-вочасов |
| 1. | Введение. «Великая Французская революция» | Причины революции. Ход революции. Социальные изменения. Ролю и место искусства в эпоху Великой Французской революции. | 1ч. |
| 2 | Социальная роль музыканта и театрально-концертная жизнь | Социальное положение музыканта. должностей для композитора | 1ч. |
| 3. | Развитие музыкального образования | Становление профессионального музыкального образования. Первые учебные заведения. Новые школы и новые взгляды на музыкальное искусство. | 1ч. |
| 4. | Классический оркестр | Становление классического оркестра. Нововведения Й. Гайдна. Составы Л.Бетховена. Знаменитые музыканты вышедшие из коллективов. | 1ч. |
| 5 | Музыкальная школа национальной гвардии | История создания музыкальной школы национальной гвардии. Влияние на развитие музыкального искусства. Основные черты. Изучение репертуара коллектива в эпоху Великой Французской революции. | 1ч |
| 6 | Патриотические гимны и марши, как инструмент распространение идеологии национализма  | Патриотическое творчество Ф. Госсека. Разновидности маршей. Гармонический анализ музыкальных примеров: И. Плейель Гимн Свободе» на приведенную выше «Марсельезу»; Ж. Лесюера «Песнь триумфов французской республики»; Бекура «Народные колокола»; Ф. Госсек «Триумф республики», «Гимн в честь Жан-Жака Руссо», «Гимн победе», «Приношение свободе» | 2ч. |
| 7 | Становление нового стиля. Основные черты | Новые формы приведений. Разбор классической гармонии на примере миниатюр. Практический анализ. | 1ч. |
| 8 | Новая опера | Новые черты в оперном творчестве. Изучение и анализ опер композиторов :Л. Керубини, Ф. Госсека, А. Гретри, Э. Мегюля, Ж. Лесюера | 4ч. |
| 9 | Инструментальная музыка | Трансформация сонатной формы. Становление классической симфонии. Сравнительный анализ сонат Л.Моцарта, Л.Бетховена и Ф.Карулли. Анализ симфонии «Сюрприз» Й.Гайдна | 2ч. |
| 10 | Защита итоговых проектных работ |  | 2ч |

 Темы для итоговых проектных работ:

* «О.Ванденбрукт. Симфония «Взятие Бастилии»
* « «Гений одной ночи» история рождения великой Марсельезы»
* «Становление оркестрового исполнительства на примере Мангеймской капеллы»
* «Ф.Госсек-композитор государства»
* «Идеи революции в оперном творчестве композиторов эпохи Просвещения»
* «Героические интонации в творчестве Л.Бетховена»

 Основные умения и навыки учащихся:

Учащиеся должны знать:

* Причины и ход Великой французской революции.
* Основные черты стиля «классицизм»
* Композиторов эпохи Великой Французской революции.
* Музыкальные произведения композиторов Великой Французсой революции.

Учащиеся должны уметь:

* Отличать и анализировать музыкальные произведения эпохи классицизма
* Дать самостоятельную оценку произведений
* Объяснять роль и значение музыкальной культуры для духовного развития современного человека.
* Пользоваться словарной и справочной литературой по искусству, художественными произведениями.
* Читать с листа гармонический план произведений.

Учащиеся должны иметь представление:

* Что такое культура в общем.
* О роли музыкального искусства в Великой Французской революции.
* О художественном образу в музыкальном произведении эпохи классицизма
* Об эстетических и художественных ценностях.

Медиа библиотека

Л.Керубини. Опера «Водолаз»

Л.Керубини. Смерть Мирабо

Л.Керубини.Симфония Ре мажор

Ф.Госсек. Опера «Триумф Республики»

Ф.Госсек. Опера «Жертва для свободы»

Ф.Госсек. Симфония «Пастушка»

Ф.Госсек. Траурный марш

Ф.Госсек. «Приношение свободе»

Ж. Лесюера «Песнь триумфов французской республики»

И. Плейель Гимн Свободе»

А.Бертон. Опера «Ужасы монастыря»

А. Гретри. Опера «Революционная избранница»

Ф.Карулли. Соната Ля мажор

Ф.Сор. Вариации на тему песни Мальбрук собрался в поход.

Литература:

1. Кириллина Л. В. Бетховен и теория музыки XVIII - начала XIX веков. Дисс. канд. иск. – М., 1988. – 252 с.
2. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. – Т.1. 536 с. – Т.2. 590 с.
3. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: Самосознание эпохи и музыкальная практика. – М.: Моск. гос. консерватория, 1996. – 192 с.
4. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Часть III: Поэтика и стилистика. – М. Композитор:, 2007. – 376 с.
5. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII—XX веков. – М.: Музыка, 1998. – 343 с.
6. Ливанова Т. История западно-европейской музыки до 1789 года. Т. 2. XVIII век. М.: Музыка, 1982.
7. Луцкер П., Сусидко И. Моцарт и его время. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2015. 624 с.
8. Раабен Л. Н. Скрипичные концерты барокко и классицизма. – Спб: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2002. – 126 с.
9. Холопов Ю. Введение в музыкальную форму. – М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. – 432 с.

**Пример итогового сообщения на тему «Становление оркестрового исполнительства на примере Мангеймской капеллы»**

Коллективное исполнительство начало формироваться с момента зарождения музыки. Со средних веков в западноевропейской культуре объединение музыкантов, сначала певчих, а затем и оркестровых, называлось капеллой [2, с. 235]. Название капелле давалось по месту, в котором исполнялась музыка: это могла быть церковь, княжий двор, существовали и деревенские, а позже и городские капеллы. Со времени возникновения на рубеже XVI-XVII веков оперы в ряде стран слово «капелла» было заменено на «оркестр». В Италии словом orchestra называли инструментальную музыку и коллектив музыкантов, который ее исполнял. Широкая популярность жанра оперы по всей Европе обусловила распространение слова «оркестр».

Термин «капелла» показал свою жизнестойкость в Германии, где до XX столетия все придворные оркестры именовались капеллами. В Германии были созданы такие известные и в настоящее время коллективы как Саксонская капелла в Дрездене, Мангеймская, Берлинская, Веймарская капеллы. Именно в Германии был введен термин «капельмейстер» (Kapellmeister), которым в XVIII столетии называли руководителя хоровой и инструментальной капеллы, а в XIX столетии - дирижера симфонического или театрального оркестра [2, с. 236].

Первый в истории музыки расцвет оркестрового исполнительства пришелся на XVIII век, чему способствовало несколько факторов. Был накоплен первый опыт музыкального образования, связанный с учебными учреждениями в Италии и церковными «приютами с музыкальным уклоном». Но в основном речь шла о вокальном образовании и индивидуальном обучении игре на каком-либо инструменте. Исключение составляла инструментальная капелла «Ospedale della Pieta», руководством которой занимался сам А. Вивальди. В других странах - Германии, Франции, Австрии - обучение музыке велось только индивидуально. То есть навыки коллективного исполнительства получались музыкантами только со времени их непосредственного поступления на службу в оркестр, который в то время включал около 10-15 музыкантов.

Еще одним фактором, способствующим развитию оркестрового исполнительства, стало усовершенствование музыкальных инструментов, особенно духовых, а также создание первых педагогических руководств по обучению игре на том или ином инструменте. Например, в области флейтового искусства к одному из самых ранних пособий относится труд 1707 года Л. Оттетера «Искусство игры на поперечной флейте». А в 1752 году был написан трактат И. И. Кванца «Опыт наставления в игре на поперечной флейте».

Итак, XVIII столетие стало новым этапом становления оркестрового исполнительства. На передний план выдвигаются придворные капеллы, которые постепенно вы­тесняют другие организации, связанные с концертной жизнью городов. Высокого уровня мастерства достигли такие коллективы, как: «Духовные концерты» (Париж), при­дворный оркестр князя Эстергази (Эйзенштадт), оркестры Милана, Санкт-Петербурга. Капеллы Берлина, Мангейма и Вены «…приобретают более широкое значение, чем придворно-домашние капеллы в XVII веке. Не случайные, неопределённые ансамбли, как было ранее, а большие организованные оркестро­вые составы выдвигаются в различных городах – в Неаполе, Париже, Дрездене, Праге… На первых порах камерно-симфоническая музыка связана с музыкой бытовой (серенады, дивертисменты, застольная музыка), произведения исполняют­ся на улице, в домашнем и придворном быту» [4, с. 574].

Неизменное восхищение у современников вызывала капелла в Мангейме, сформированная около 1720 года, где была создана уникальная исполнительская школа. Оркестр Мангеймской капеллы можно считать одним из первых прообразов современного оркестра. Он включал 30 струнных инструментов, парные духовые (флейты, кларнеты, гобои, фаготы), 2-4 валторны, 2 трубы, литавры. Такой состав оркестра был по тем временам очень большим. В оркестре Мангеймской капеллы играли выдающиеся исполнители того времени. Среди них гобоисты Ф. Рамм и А. Лебрюн, флейтист И. Б. Вендлинг – первый исполнитель многих сочинений В. А. Моцарта. Об игре Иоганна Баптиста Вендлинга (1723-1797) и общем музыкальном уровне музыканта австрийский композитор высказывался следующим образом: «Слушая его игру, вы можете не опасаться, что нота, которую он собирается исполнить, прозвучит слишком низко или слишком высоко… его сердце находится на своём месте, так же, как его уши и его язык… и он не думает, что его работа заключается только в дутье и движении пальцами; к тому же он знает, что означает Адажио» [1].

Однако главным достижением мангеймского оркестра являлась слаженность коллективного исполнения, небывалая для того времени сыгранность музыкантов [Кенигсберг, с. 10]. Именно благодаря слаженности исполнения композиторы Мангейма (Ян Стамиц, Ф. К. Рихтер, К. Каннабих и др.) смогли вносить в свои симфонии и другие инструментальные сочинения новые приемы и эффекты. Например, В. А. Моцарт, который на себе лично испытал влияние Мангеймской школы, писал своему отцу об интересных наблюдениях, сделанных во время посещения Мангейма в 1777 году: «Что я здесь заметил в симфониях, и мама тоже – то, как похоже они начинаются. Всегда медленно и в унисон» [5]. Этот момент может демонстрировать стремление представителей школы к театральности, что позже также будет фигурировать в инструментальных произведениях В. А. Моцарта. Торжественное, величественное звучание оркестра, когда материал партий выстроен в унисон, может вызвать ассоциации с постепенно открывающимся занавесом на сцене во время театрального представления.

Помимо игры в унисон среди других характерных для мангеймцев оркестровых приемов - игра с различными динамическими оттенками, получаемая путем совместного нарастания звучания (crescendo) или его угасания (diminuendo), внезапное совместное прерывание игры (генеральная пауза). Благодаря хорошей сыгранности оркестр Мангеймской капеллы умел достигать неизвестные прежде для исполнительства тончайшие градации динамических оттенков, чем привлекал внимание самых выдающихся музыкантов того времени, которые приезжали в Мангейм специально, чтобы послушать оркестр. Знаменитые мангеймские кульминации достигались длительным crescendo, которое в решающий момент характеризовались выключением всех духовых инструментов, после чего начиналась энергичная игра одних струнных. Мангеймцы зачастую стремились особо подчёркивать определённые мелодические обороты (особенно, задержания, известные как «мангеймские вздохи»), а также обращались к различного рода украшениям для создания большего колористического и виртуозного эффекта. Указанные приемы могли быть достигнуты только в условиях особого внимания к коллективному исполнительству, которого раньше в оркестровых коллективах никто не достигал.

Одним из приоритетных принципов творческой активности представителей Мангеймской школы было возобновление традиции универсального мастера (по аналогии с концепцией эпохи Возрождения), что означало синтез автора и испол­нителя музыки в одном лице. Благодаря этой особенности, музыканты Мангеймской школы могли совершен­ствовать свой профессионализм в различных направлениях деятельности.

Таким образом, уровень и достижения оркестра Мангейской капеллы позволяют сделать вывод о том, что в данном коллективе впервые стало уделяться внимание коллективному исполнительству как таковому, что представило толчок к дальнейшему совершенствованию оркестрового исполнительства в разных странах, а также оказало влияние на композиторскую практику. Так, Г. Риман доказал, что исполнительские приемы, найденные мангеймцами, послужили основой для симфонической музыки Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена [6, с. 55-57]. Опыт мангеймского оркестра и других подобных коллективов XVIII столетия показал значение коллективных форм деятельности для творческого роста музыкантов и развития музыкальной культуры в целом.

Опыт мангеймского оркестра был использован многими французским музыкантами, в частности Ф. Госсеком. Как дирижер и композитор, Ф. Госсек расширил состав духового оркестра, по-другому, более многопланово стал использовать валторны, кларнеты, тромбоны, добивался отражения в своих произведениях значительных колористических эффектов, ярких динамических контрастов. В открывшейся в 1795 году Парижской консерватории, которая является ныне старейшим светским профессиональным музыкальным учебным заведением, оркестровому исполнительству сразу стало уделяться большое внимание. Развитие коллективного оркестрового исполнительства представило в XIX столетии новый этап развития, связанный уже с профессиональной подготовкой оркестровых музыкантов в учебных заведениях разного уровня (школа, учебные заведения среднего и высшего типа), что требует отдельного рассмотрения.

Список литературы.

1. Давыдов В. П. Гобой в инструментальной музыке XVIII века: автореф. дисс. … канд. иск. М., 1982. 193 с. [Электронный ресурс] <http://cheloveknauka.com/goboy-v-instrumentalnoy-muzyke-xviii-veka> (дата обращения 25.09.23)
2. Келдыш Г. В. Музыкальный энциклопедический словарь. - М.: Советская энциклопедия, 1990. 674 с.
3. Кенигсберг А. К., Михеева Л. В. О симфонии // 111 симфоний. - СПб.: Культ-информ-пресс, 2000.
4. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года / Т. Н. Ливанова. – М.: Музгиз, 1940. – 696 с.
5. Письмо В. А. Моцарта от 20 ноября 1777 г. – Briefe GA II. S. 135
6. Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. - М.: Музыка, 1977. 454 с.

Заключение.

 Изучение данной темы имеет для меня практическое значение. Работая в музыкальной школе, учащиеся часто обращаются ко мне с вопросами о срезных стилях и их появлении. Они изучают характерные черты, Великих композиторов, но понимания, что способствует появлению того или иного стиля нет. К сожалению, в большей степени музыканты не обращаются к историческому процессу, а акцентируют внимание на технический материал. Я считаю, для создания верного художественного образа, юные исполнители должны знать историческую обстановку эпохи того произведения, которое они исполняют. Музыкальная культура эпохи классицизма это неотъемлемая часть репертуара любого музыканта. Великая Французская революция сыграла важнейшую роль в становлении классицизма. Чтобы понять художественный смыл, заложенные композитором необходимо изучить политическую, экономическую, и социальную историю этого времени. Это бесспорно новое время. Композиторы не только не боялись выражать свое отношении к социальной и политической жизни страны, но и активно участвовали в делах государства. Сейчас сложно представить себе современный музыкальный концертные залы без программ веских классиков. Величайшие произведения Бетховена, Моцарта и Гайдна звучат в самых известных залах с самыми выдающимися дирижерами, но большой пласт музыкального искусства, который являлся истоком классической музыки, в наше время почти не изучается и не исполняется. Стоит отметить, что именно музыканты эпохи Великой Французской революции повлияли на создание венской школы, которое породило в дальнейшем появление множества жанров и течений в музыке.

 В наше время становится ясно, что поддержка творческих сил и способностей учащихся, является очень важным условием развития каждого человека и общества в целом. В наше время духовно-нравственные основы бытия поддаются переосмыслению в современном обществе с позиции социальных, экономических и политических изменений. В воспитательной работе школа уже не может обойтись без комплекса искусств, кроме того, по моему мнению, учащиеся должны ощущать активное воздействие вне школы. Это театры, художественные музеи, филармонии, но для это школа должна внушить потребность в этом. Особое внимание нужно уделить учащемся, которые профрориентированы различными видами искусств, но без целенаправленного педагогического руководства, и эффект оказывается незначительным, а иногда и вреден, так как возникает непонимание что значит настоящее искусство. Искусство не должно быть каким-то поблочным средством воздействия на аудиторию учащихся, ведь оно является гармоничной частью духовного богатства личности, которая развивает в ней человеческие чувства. Способность уважать и понимать, чувствовать прекрасное во многом предопределяет уровень духовного общения школьника со сверстниками, близкими, друзьями.

 Специфика эстетического воспитания заключается в том, что оно формирует у учеников понимание красоты, утонченности и обостренность мировосприятия, духовные потребности и интересы, эмоциональноэстетическое отношение к действительности и искусству, развивает творческие способности. Эстетическое воспитание имеет направленность всем сторонам воспитания, выступает в органической взаимосвязи с политическими, интеллектуальным, нравственным воспитанием. Для практики эстетического воспитания необходимо делать упор именно на учащихся подросткового возраста. Это возраст когда учащиеся особенно активно осваивают мир. Это возраст романтических чувств и стремлений, возраст, в котором появляется потребность к самоанализу, самоутверждению. Именно в этом возрасте закладываются основы мировоззрения, эстетических и нравственных установок личности. Эстетическое развитие детей и подростков школьного возраста становится успешным, когда применяются эффективные способы формирования эстетического восприятия окружающего мира, разработаны действенные формы и методы развития у детей и подростков творческой активности, внедрение новых форм и методов взаимодействия школы и учреждений культуры.

 Художественная неграмотность вызвана не избирательностью по отношению в искусстве и свойственна людям разных возрастных групп, но исполнители которые несут искусство в массы, не могут себе позволить Разработанный мною проект элективного курса «История классицизма» имеет цель более глубоко изучения культуры данной эпохи, в котором я бы хотел рассмотреть этот вопрос с разных точек зрения, то есть рассмотреть междисциплинарные связи. В результате в первую очередь хотелось бы показать музыканту важность исторической обстановки для интерпретации своей исполнительской программы, изучив курс, применять знания для создания верного художественного образа. Также хотелось бы побудить теоретиков и исполнителей на изучение малоизвестного репертуара композиторов эпохи Великой Французской революции, на поиски нового, интересного материала.

Библиография

 Источники

* + - 1. Писаревская, А. А. Музыкальное искусство Франции в период революции 1789 года / А. А. Писаревская. — Текст : непосредственный // Молодой ученый. — 2016. — № 4 (108). — С. 867-870. — URL: https://moluch.ru/archive/108/26256/ (дата обращения: 25.10.2023
			2. Песни Первой французской революции (1789–1799) / Под общ. ред. А. М. Эфроса; Подбор текстов, вступ. ст. А. Ольшевского.- М.;Л.: Академия, 1934.- 808с
			3. Письмо В. А. Моцарта от 20 ноября 1777 г. – Briefe GA II. S. 135
			4. Федеральный государственный образовательный стандарт от 17.12.2010г.
			5. Концепция профильного обучения на старшей ступени общего образования,<https://armou1.aramilgo.ru/kats/innov/1352399597/%D0%A0%D0%A4._%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%86%D0%B5%D0%BF%D1%86%D0%B8%D1%8F_%D0%BF%D1%80%D0%BE%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE_%D0%BE%D0%B1%D1%83%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%8F.pdf> Электронный ресурс: дата обращения 10.12.2023 ;
1. Федеральные государственные требования к минимум содержания, структуре и условиям реализации дополнительных предпрофессиональных программ в области искусств, Режим доступа: <http://ivo.garant.ru/#/document/70170002/paragraph/1:0> дата обращения 07.12.2023 ;
2. Историко-культурный стандарт <http://school.historians.ru/wp-content/uploads/2013/08/%D0%98%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D0%BA%D0%BE-%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%BD%D1%8B%D0%B9-%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%B0%D1%80%D1%82.pdf?ysclid=lq0zsq5nfs690263921> Электронный ресурс: дата обращения 10.12.2023

Литература

1.Браудо, Е. М. История музыки : учебник / Е. М. Браудо. — 2-е изд. — Москва : Издательство Юрайт, 2022

2.Радиге А. Французские музыканты эпохи Великой французской революции. М., 1934. — 222 с..

3.Пельше Р. А. Нравы и искусство французской революции. Л.: Academia, 1930

4.Данилевский Н. Я. Россия и Европа. / Составление и комментарии Ю. А. Белова / Отв. ред. О. Платонов. Изд. 2-е — М.: Институт русской цивилизации, Благословение, 2011. — 816 с.

5.Миронов В. Б. Народы и личности в истории. Очерки по истории русской и мировой культур. В трех томах. М.: Звонница-МГ Т. 2, 2000.

6.Данилевский Н. Я. Россия и Европа. / Составление и комментарии Ю. А. Белова / Отв. ред. О. Платонов. Изд. 2-е — М.: Институт русской цивилизации, Благословение, 2011. — 816 с.

7.Великовский С. Поэты французской революции 1789–1848 гг. М., 1963.

8.Разумовская М. Становление нового романа во Франции и запрет на роман 1730-х годов. – Л., 1981.

9.Жирмунский В.М., Сигал А. У истоков европейского романтизма // Уолпол, Казот, Бекфорд. Фантастические повести. – Л., 1967.

10.Сокомиский М. Западноевропейский роман эпохи Просвещения. – Киев., 1983.

11.Дмитриева Н. А. Краткая история искусств. Вып. 2. 3-е изд., доп. М.: Искусство, 1990

12.Келдыш Г. В. Музыкальный энциклопедический словарь. - М.: Советская энциклопедия, 1990. 674 с.

13.Кенигсберг А. К., Михеева Л. В. О симфонии // 111 симфоний. - СПб.: Культ-информ-пресс, 2000.

15.Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года / Т. Н. Ливанова. – М.: Музгиз, 1940. – 696 с

16.Конен В. История зарубежной музыки. Вып. 3. С 1789 года до середины XIX века. Издание пятое. — М.: Музыка, 1981. — 534 с.

17.Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: Самосознание эпохи и музыкальная практика. – М.: Моск. гос. консерватория, 1996. С

18.Галацкая В. Музыкальная литература зарубежных стран / под ред. Е. Царевой. Вып. 3. Изд. 5. М.: Музыка, 1975. С. 6.

19.Кириллина Л. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2-х т. М.: Московская консерватория, 2009. С. 89.

20.Галацкая В. Бетховен. Симфония № 9. - [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://www.belcanto.ru/s_beethoven_9.html>

21.Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. - М.: Музыка, 1977. 454 с.

**Приложение**

**Пример №1**

****

**Пример №2**

****

**Пример №3**

****

**Пример №4**

****

**Пример №5**

****

**Пример №6**

****

**Пример №7**

****

**Пример №8**

****

**Таблица №1**

|  |  |
| --- | --- |
| **Высшая ступень** | **Симфонии, связанные с театром****«великое, торжественное и возвышенное»** |
| **Средняя ступень** | **Камерные симфонии:****- струнные****- оркестровые****-концертные** |
| **Низкая ступень** | **Дивертисменты, кассации, серенады, партиты** |

**Таблица №2**

|  |  |
| --- | --- |
| **СИМФОНИЯ** | **СОНАТА** |
| **Концертный жанр** | **Камерный жанр** |
| **Тема: Человек и мир** | **Тема: Мир человека** |
| **Объективное начало** | **Субъективное начало** |
| **Четкая структура цикла (четыре части) с ясными функциями частей** | **Произвольное количество частей (от 2 до 4)** |

**Таблица №3**

|  |
| --- |
| **1такт 2такт , 3 такт 4 такт ; 5 такт 6 такт , 7 такт 8такт .** |
| **Тоника --------------- Доминанта; ------------------------------ Тоника.**  |

**Таблица №4**

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **ЭКСПОЗИЦИЯ :||** | **РАЗРАБОТКА** | **РЕПРИЗА** |
| **Тоника ---Доминанта :||** | **Субдоминанта---Доминанта** | **Тоника** |

1. Приказ Министерства культуры РФ от 12 марта 2012 г. N 163
"Об утверждении федеральных государственных требований к минимуму содержания, структуре и условиям реализации дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программы в области музыкального искусства "Фортепиано" и сроку обучения по этой программе" [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://ivo.garant.ru/#/document/70170002/paragraph/1:0> дата обращения 07.12.2023 [↑](#footnote-ref-1)
2. Пельше Р. А. Нравы и искусство французской революции. Л.: Academia, 1930 [↑](#footnote-ref-2)
3. Радиге А. Французские музыканты эпохи Великой французской революции. М., 1934. — 222 с.. [↑](#footnote-ref-3)
4. Песни Первой французской революции (1789–1799) / Под общ. ред. А. М. Эфроса; Подбор текстов, вступ. ст. А. Ольшевского.- М.;Л.: Академия, 1934.- 808с. [↑](#footnote-ref-4)
5. Писаревская, А. А. Музыкальное искусство Франции в период революции 1789 года / А. А. Писаревская. — Текст : непосредственный // Молодой ученый. — 2016. — № 4 (108). — С. 867-870. — URL: https://moluch.ru/archive/108/26256/ (дата обращения: 25.10.2023). [↑](#footnote-ref-5)
6. Браудо, Е. М. История музыки : учебник / Е. М. Браудо. — 2-е изд. — Москва : Издательство Юрайт, 2022. — 463 с. [↑](#footnote-ref-6)
7. И. Дубовский, С. Евсеев, И. Способин, В. Соколов «Учебник Гармонии» Изд. Музыка, Москва – 1965 г [↑](#footnote-ref-7)
8. Галина Заднепровская: Анализ музыкальных произведений.Изд. «Планета музыки»-2022г. [↑](#footnote-ref-8)
9. <https://armou1.aramilgo.ru/kats/innov/1352399597/%D0%A0%D0%A4._%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%86%D0%B5%D0%BF%D1%86%D0%B8%D1%8F_%D0%BF%D1%80%D0%BE%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE_%D0%BE%D0%B1%D1%83%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%8F.pdf> Электронный ресурс: дата обращения 10.12.2023 [↑](#footnote-ref-9)
10. <https://iroski.ru/node/1304> Электронный ресурс: дата обращения 10.12.2023 [↑](#footnote-ref-10)
11. <http://school.historians.ru/wp-content/uploads/2013/08/%D0%98%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D0%BA%D0%BE-%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%BD%D1%8B%D0%B9-%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%B0%D1%80%D1%82.pdf?ysclid=lq0zsq5nfs690263921> Электронный ресурс: дата обращения 10.12.2023 [↑](#footnote-ref-11)
12. Ю.П.Господарик «История России XV- начала XX в. в записках иностранцев». 10-11 классы. Методическое пособие Изд. Вентана-Граф-2008г [↑](#footnote-ref-12)
13. Пельше Р. А. Нравы и искусство французской революции. Л.: Academia, 1930 [↑](#footnote-ref-13)
14. Данилевский Н. Я. Россия и Европа. / Составление и комментарии Ю. А. Белова / Отв. ред. О. Платонов. Изд. 2-е — М.: Институт русской цивилизации, Благословение, 2011. — 816 с. [↑](#footnote-ref-14)
15. Миронов В. Б. Народы и личности в истории. Очерки по истории русской и мировой культур. В трех томах. М.: Звонница-МГ Т. 2, 2000. [↑](#footnote-ref-15)
16. Великовский С. Поэты французской революции 1789–1848 гг. М., 1963. [↑](#footnote-ref-16)
17. Разумовская М. Становление нового романа во Франции и запрет на роман 1730-х годов. – Л., 1981. [↑](#footnote-ref-17)
18. Сокомиский М. Западноевропейский роман эпохи Просвещения. – Киев., 1983. [↑](#footnote-ref-18)
19. Сокомиский М. Западноевропейский роман эпохи Просвещения. – Киев., 1983. [↑](#footnote-ref-19)
20. Жирмунский В.М., Сигал А. У истоков европейского романтизма // Уолпол, Казот, Бекфорд. Фантастические повести. – Л., 1967. [↑](#footnote-ref-20)
21. Сокомиский М. Западноевропейский роман эпохи Просвещения. – Киев., 1983. [↑](#footnote-ref-21)
22. Жирмунский В.М., Сигал А. У истоков европейского романтизма // Уолпол, Казот, Бекфорд. Фантастические повести. – Л., 1967. [↑](#footnote-ref-22)
23. Жирмунский В.М., Сигал А. У истоков европейского романтизма // Уолпол, Казот, Бекфорд. Фантастические повести. – Л., 1967. [↑](#footnote-ref-23)
24. Пельше Р. А. Нравы и искусство французской революции. Л.: Academia, 1930 [↑](#footnote-ref-24)
25. Пельше Р. А. Нравы и искусство французской революции. Л.: Academia, 1930 [↑](#footnote-ref-25)
26. Дмитриева Н. А. Краткая история искусств. Вып. 2. 3-е изд., доп. М.: Искусство, 1990 [↑](#footnote-ref-26)
27. Конен В. История зарубежной музыки. Вып. 3. С 1789 года до середины XIX века. Издание пятое. — М.: Музыка, 1981. — 534 с. [↑](#footnote-ref-27)
28. Конен В. История зарубежной музыки. Вып. 3. С 1789 года до середины XIX века. Издание пятое. — М.: Музыка, 1981. — 534 с. [↑](#footnote-ref-28)
29. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: Самосознание эпохи и музыкальная практика. – М.: Моск. гос. консерватория, 1996. С. 87. [↑](#footnote-ref-29)
30. Луцкер П., Сусидко И. Моцарт и его время. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2015. С. 214. [↑](#footnote-ref-30)
31. Ливанова Т. История западно-европейской музыки до 1789 года. Т. 2. XVIII век. М.: Музыка, 1982. С. 444. [↑](#footnote-ref-31)
32. Луцкер П., Сусидко И. Моцарт и его время. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2015. С. 217. [↑](#footnote-ref-32)
33. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: Самосознание эпохи и музыкальная практика. – М.: Моск. гос. консерватория, 1996. С. 56. [↑](#footnote-ref-33)
34. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: Самосознание эпохи и музыкальная практика. – М.: Моск. гос. консерватория, 1996. С. 56-57. [↑](#footnote-ref-34)
35. Ливанова Т. История западно-европейской музыки до 1789 года. Т. 2. XVIII век. М.: Музыка, 1982. С. 9. [↑](#footnote-ref-35)
36. Конен В. Французской революции музыка. - [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://www.belcanto.ru/music_revolution.html> [↑](#footnote-ref-36)
37. Конен В. Французской революции музыка. - [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://www.belcanto.ru/music_revolution.html> [↑](#footnote-ref-37)
38. Конен В. Французской революции музыка. - [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://www.belcanto.ru/music_revolution.html> [↑](#footnote-ref-38)
39. Галацкая В. Музыкальная литература зарубежных стран / под ред. Е. Царевой. Вып. 3. Изд. 5. М.: Музыка, 1975. С. 6. [↑](#footnote-ref-39)
40. Кириллина Л. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2-х т. М.: Московская консерватория, 2009. С. 89. [↑](#footnote-ref-40)
41. Галацкая В. Бетховен. Симфония № 9. - [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://www.belcanto.ru/s_beethoven_9.html> [↑](#footnote-ref-41)
42. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII - начала XIX века. Ч. 3. Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2003. С. 7-8. [↑](#footnote-ref-42)
43. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII - начала XIX века. Ч. 3. Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2003. С. 210. [↑](#footnote-ref-43)
44. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: Самосознание эпохи и музыкальная практика. – М.: Моск. гос. консерватория, 1996. С. 10-8-109. [↑](#footnote-ref-44)
45. Концепции профильного обучения на старшей ступени общего образования. МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ ПРИКАЗ от 18 июля 2002 года N 2783 [Электронный ресурс]. - Режим доступа: https://docs.cntd.ru/document/901837067?ysclid=lpvc30x4jf567578030 [↑](#footnote-ref-45)