

Але не треба забувати про «духовну» частину суспільства. Мається на увазі, що всі сценарії подальшої трансформації держави практично не враховують менталітет людей, їх етнічний «дух» та національну самоідентифікацію. Завдяки цим складовим, як показує практика, національні держави ще й досі існують й інколи активно чинять опір наддержавним утворенням у різних питаннях. Прикладом може слугувати голосування/не голосування по деяким питанням країна-учасниць ЄС.

Отже, у сучасному суспільстві, враховуючи всі глобалізаційні тенденції, світову економічну кризу, перехід до інформаційного суспільства та інші чинники, відбувається поляризація наукових думок з приводу подальшої долі держави як форми саморегуляції соціального організму країни. Всі теорії можна звести до двох напрямів: перший – держава залишиться, але видозміниться (національна держава, космополітична держава тощо); другий – держава як форма зникне. Серед причин, що спонукають до зникнення держави – розмивання кордонів у результаті утворення наддержавних континентальних та міжконтинентальних об'єднань; «підрив» держави регіонами; утворення неконтрольованих державою зон тощо.

Тому, на нашу думку, подальшими розвідками дослідження може стати багатокритеріальний аналіз всіх існуючих у сучасній науці перспектив подальшого розвитку та трансформації держави, що представляють собою різні варіанти та критерії, за якими можна показати шляхи переходу до «чогось» нового – чи то нової форми держави (наприклад, наддержавні утворення), чи то глобального суспільства (з розчиненням кордонів національних держав) тощо.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

1. Бек У. Власть и ее оппоненты в эпоху глобализма. Новая всемирно-политическая экономия / Пер. с нем. А.Б.Григорьева, В.Д.Седельника; послесловие В.Г.Федотовой, Н.Н.Федотовой. – М.: Прогресс-Традиция; Издательский дом «Территория будущего», 2007. – 464 с.
2. Дацюк С., Матвієнко К. Місце України у майбутньому світі // *І.* – 2006. - №46 – Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/n45texts/daciuk-matvijenko.htm>.
3. Держава і громадянське суспільство: партнерські комунікації у глобальному світі: Навчально-методичний посібник / В.Бебик, В.Бортніков, Л.Дегтерьова, А.Кудряченко; За заг. ред. В.Бебика. – К.: ІКЦ «Леста», 2006. – 248 с.
4. Крохмаль Н.В. Историчні форми саморегуляції соціального процесу. – Запоріжжя: «Просвіта», 2004. – 144 с.
5. Фурсов А.И. Макрорегионы на спиралях истории // *Афро-азиатский мир: региональные исторические системы и капитализм: Проблемно-тематический сборник / РАН ИНИОН. Центр научно-информационных исследований глобальных и региональных проблем. Отдел Азии и Африки. Сост. Фурсов А.И.* – М., 1999. – С. 5-13.

SUMMARY

The article examines the processes of redistribution of power between the state and civil society, causing assembly of new forms and types of state.

П. В. ГОНЧАРЕНКО

СОЦІАЛЬНЕ БУТТЯ МУЗИКИ У ХІХ СТОЛІТТІ

Сьогодні, мабуть, немає слухача, що не був би знайомий з добутками Ф. Шуберта і Ф. Шопена, Р. Шумана і Е. Гріга, І. Штрауса і Ф. Ліста, О. Варламова і О. Аляб'єва, М. Глінки, П. Чайковського і М. Мусоргського, І. Брамса і А. Дворжака. Добутки ХІХ століття постійно «на слуху» – вони звучать по радіо, телебаченню, на концертній естраді, їх можна почути у записі і on-line. Тому дані добутки тією чи іншою мірою знайомі слухачам, часом незалежно від їхнього бажання.

У багатьох роботах, присвячених мистецтву цієї епохи, зустрічається термін «романтизм». Але хронологічно цей ідейний і художній напрямок у європейському і американському соціальному бутті музики охоплює кінець ХVІІІ – першу половину ХІХ століття, і ми використовуємо його не будемо.

XIX століття у Європі – це століття національно-визвольного і революційного руху. Війни проти іноземного панування, за національне об'єднання і незалежність, за новий суспільний устрій і звільнення людини ведуться протягом всієї епохи, взаємовпливаючи і переходячи одна у іншу. Мистецтво у цьому русі відіграло далеко не пасивну роль відбивача подій. Твори мистецтва концентрували у собі суспільні уявлення і переживання, повертаючи їх читачам, глядачам, слухачам, активізуючи суспільну свідомість і спонукаючи людей до дії.

Культура європейського суспільства у XIX столітті концентрується, насамперед, у містах, населення яких неухильно зростало. Так, на початку століття міське населення Англії становило ледве більше 20%, до середини століття воно зросло до 50, а наприкінці – до 80%. Настільки ж висока питома вага становить міське населення Нідерландів, Італії, трохи менше Франції і Німеччини. Значно менше міського населення було у скандинавських і слов'янських країнах, у тому числі в Україні. Місто, особливо велике (більше 100 тисяч жителів), стає основним центром професійної музичної культури, зокрема концертного життя.

Міське населення виступає активним слухачем музики. Вогнищами культури у XIX столітті залишаються і окремі маєтки, садиби заможних селян, але рівень їхньої культури значно поступається містам, а концертного життя, за винятком окремих великих маєтків, у них немає. Хоча музика, спів міцно увійшли в повсякденне життя як міського, так і сільського населення. За жанрами пісні були різноманітними: ліричні, жартівливі, романси, виконувалися вони соло, дуєтом, хором, під акомпанемент скрипки, гітари, фортепіано (бандури – в Україні). Переважно це були авторські твори, які згодом розповсюджувалися і ставали народними.

З початку століття у деяких країнах Європи (Німеччині, Італії, Англії, Франції) слідом за Нідерландами та Чехією вводиться загальне і обов'язкове початкове навчання, розширюється мережа середньої і вищої освіти, оскільки в умовах технічного прогресу промисловості і транспорту гостро постала проблема підготовки кваліфікованих кадрів, проблема освіченості нижчих соціальних верств. Зростання освіченості було неоднаковим у різних країнах. У Чехії, де обов'язкове шкільне навчання було введено у 1774 році, у середині XIX століття таких людей, що вміли читати і писати було 85% населення. У Російській імперії, де загальна освіта була введена лише після подій 1917 року, до складу якої входило 80% площі України, грамотних людей (таких, що вміли читати і писати) у 1897 році був 21%.

Навчальні заклади, основні установи культури – видавництва, друкарні, книгарні і бібліотеки, театри, виставки і концертні зали були зосереджені, в основному, у містах. Значного поширення набуло сімейне музикування, аматорський молодіжний розважальний спів. Центрами розвитку музичної культури були духовні навчальні заклади, гімназії, приватні пансіони, університети, в яких вивчалася нотна грамота і теорія музики. Багато хто отримував професійну музичну підготовку в церковних хорах.

Зростання грамотності і освіченості відкриває представникам широких верств населення шлях до мистецтва. Одним із самих привабливих у XIX столітті стало мистецтво театру. Його величезний вплив на глядачів був обумовлений синтезом мистецтв, у якому музика – неодмінний компонент (не кажучи про існування особливого музичного театру). З епохи Відродження професійний театр перестає бути мандрівним, і, звичайно, у всіх великих містах Європи є театри, у тому числі загальнодоступні. Нерідко спектаклі того або іншого театру стають значною подією життя міста, країни. Величезною подією початку століття стали, наприклад, постановки в Італії і Франції опер Дж. Россіні, у середині століття – опер Дж. Верді, зокрема «Набукко» (у 1842 році), опер Р. Вагнера у Німеччині, Б. Сметани у Чехії, М. Глінки і М. Мусоргського у Росії, а також цілого ряду спектаклів драматичного театру.

В Україні одночасно з народною і церковною традиціями у XIX столітті складається світська професійна музична культура. С.С. Гулак-Артемівський на початку 60-х років створює першу українську оперу «Запорожець за Дунаєм». Перлиною української вокальної класики стали «Вечорниці» П.І. Нищинського. Вони малюють широку музичну картину народного життя, знаменитий чоловічий хор «Закувала та сива зозуля», тема якого – страждання козаків у турецькій неволі, їх прагнення до свободи. Мелодичним багатством, співучістю, драматичною напруженістю привабила слухачів опера М.М. Аркаса «Катерина» за однойменною поемою Т.Г. Шевченка. Композитори широко використовували багаті традиції українських народних пісень, обробляли їх. П.П. Сокальському належить глибока теоретична праця «Русская народная песня, великорусская і

малорусская, в ее строении мелодическом и ритмическом». Цілу епоху в музичному житті України складає творчість М.В. Лисенка – великого українського композитора, блискучого піаніста-віртуоза, талановитого хорового диригента, педагога, музикознавця, засновника української музичної класичної традиції і активного громадського діяча демократичного напрямку.

Соціальне буття музики у цей час тісно пов'язане з відкриттям музичних навчальних закладів, нотних видавництв, організацією концертів і діяльністю музичних критиків.

У XIX столітті в більшості столичних міст Європи відкриваються державні вищі музичні навчальні заклади (консерваторії) або реорганізуються існуючі колись приватні заклади. Виникає також широка мережа музичних училищ, приватних музичних шкіл і студій. Зокрема, до XIX століття у Російській імперії існував лише клас музичного навчання при Театральному училищі. Із заснуванням у 1802 році Філармонічного товариства, а потім Російського музичного товариства (1859 рік) організовується низка музичних шкіл і училищ у столицях та інших містах. Відкриваються консерваторії у Москві і Петербурзі (1862, 1866 р.), Саратові, Києві й Одесі (1912-1913 р.), а також приватні музичні школи та училища. Організація концертів у європейських країнах до XIX століття була долею приватного підприємництва, хоча із цією метою вже у XVIII столітті виникають музичні товариства. Тепер цим в основному займаються філармонічні та інші музичні товариства.

У Російській імперії концерти, крім Філармонічного і Російського музичного товариств, організовує низка аматорських об'єднань: Товариство камерної музики, Хорове товариство, Гурток аматорів музики, Будинок пісні та інші. Великий внесок у розвиток концертної справи вносить приватне підприємництво окремих меценатів: М. Беляєва, М. Віельгорського, З. Волконської, С. Кусевіцького, С. Мамонтова, І. Прянішнікова, Д. Шереметьєва та інших діячів культури.

Концертну діяльність в містах України розгортали, переважно, самодіяльні колективи. Традиційними серед інтелігенції великих міст були літературно-музичні вечори. Влаштувалися добродійні концерти, особливо під час проведення великих контрактних ярмарок. Однак часто така діяльність наштовхувалася на адміністративні заборони. Наприклад, в 1867 році у Києві був випадок, коли влада дозволила концерт за умови, що тексти пісень будуть звучати французькою мовою. Високого рівня досягла майстерність партесного (багатоголосого) співу. У XIX столітті хоровий спів поступово виходить за межі суто культового. Загальнофілософський зміст канонічних образів залучав до храму чимало світських слухачів. З великими концертними програмами виступали хори Київської академії, Переяславської семінарії. Розвиток своїх національних традицій гальмувався, оскільки перевага адміністративно надавалася іноземним авторам.

Велике значення для соціального буття музики мало розширення видавничої справи, що від дворян-меценатів переходить у руки книгопродавців. Основні центри європейської музично-видавничої справи зосереджені у Німеччині, Італії, Англії і Франції. З ускладненням техніки нотодрукування у XIX столітті музично-видавнича справа здобуває суто промисловий характер, не втручаючись у питання музичної освіти і лише відповідаючи на ті або інші тенденції часу. У цьому сенсі необхідно відзначити прогресивну спрямованість деяких російських музичних видавництв, особливо у другій половині століття (М. Беляєва, П. Юргенсона), що орієнтуються на видання кращих творів російських і закордонних композиторів.

Величезне значення у соціальному бутті музики відіграють музичні журнали і діяльність окремих критиків. Можна виділити «Нову музичну газету» у Німеччині, редактором якої був Р. Шуман, журнал «Музичний і театральний вісник» у Росії (музичний редактор О. Серов), «Менестрель» у Парижі та інші журнали. Не можна не відзначити величезний внесок у музичну просвітницьку діяльність Г. Берліоза, Г. Гервіуса, П. Дюка, Г. Лароша, Н. Кашкіна, С. Круглікова, О. Одоєвського, В. Стасова та інших діячів культури.

Варто підкреслити, що організація музичних навчальних закладів, концертів, висвітлення музичного життя у спеціальних журналах і книгах багато в чому залежать від того, хто став реальним слухачем і які його потреби. Слухачька аудиторія у XIX столітті значно розширюється за рахунок дрібнобуржуазного і демократичного середовища, що становить основну частину слухачів. Інтелігенція, студенти й музиканти – менша їхня частина, і зовсім невелика – середні буржуа, які разом із представниками аристократичної знаті виступають як «заступники мистецтва».

Саме середні буржуа, як свого часу аристократи, стають організаторами концертного життя, власниками нотних видавництв і магазинів, майстерень з виготовлення та ремонту музичних

інструментів, а також безлічі салонів, танцювальних залів і ресторанів, будучи у такий спосіб зако-
законодавцями у соціальному бутті музики. Музичні потреби «заступників мистецтва» збігаються з
потребами дрібнобуржуазного середовища і стають домінуючими. Це насамперед потреби
прикладні – бажання слухати музику настроїв від танцювальної з радісно-збудженим світом
переживань до витончено-мрійливої. Це також бажання, щоб звучала музика ефектна, віртуозна, а
також сюжетно захоплююча й звукообразальна, що веде у світ вигадки.

Деякі критики і дослідники навіть прагнули обґрунтувати й затвердити природність і
винятковість подібних потреб. «Ефект, вироблений інструментальною музикою може впливати
тільки на тих, хто має гарне виховання, – пише у 1828 році Ф. Фетіс. – Природа емоцій є
незрозумілою і не має певного предмета. Саме із цієї причини вони і справляють на нас таке
враження. Чим менш предмет є очевидним, чим менше ним зайнятий розум, тим більше
схвильована душа, тому що ніщо не відволікає її від того, що вона випробовує» [1, с. 100]. Але не
всі критики позитивно оцінюють домінуючий вплив прикладних музичних потреб. «Хто
насмілиться сказати, що кожен слухач наділений почуттями, які музика може викликати?
Вульгарний світ салону приходять на концерт, щоб дивитися, – невже ж і він повинен розуміти
музику або хоча б бажати її слухати?» – запитує Г. Гервіус у 1868 році [2, с. 335]. Маючи на увазі
слухачів, що не володіють необхідною культурою сприйняття, Е. Ганслік писав: «Дрімуючи у своїх
кріслах, ці ентузіасти гойдаються на хвилях звуків, замість того щоб розглядати їх гострим
поглядом. Звучання наростає й наростає, слабшає, раптово спалахує, тільки-но чутно завмирає – все
це приводить їх у якийсь невизначено-почуттєвий стан, і вони настільки безневинні, що приймають
його за «суто духовну» насолоду музикою. Естетичні ознаки духовної насолоди недоступні їхньому
слуху, – тонка сигара, ласий шматочок їжі й тепла ванна дають їм рівно стільки ж, скільки
симфонія, хоча вони не усвідомлюють цього» [2, с. 310-311]. «Безперечно одне: смаки публіки у
наш час спрямовані вбік картин сюжетних і музики програмної, – міркує К. Сен-Санс наприкінці
XIX століття. – Ще сильніше зачарування, коли до суто музичної насолоди приєднується гра уяви,
спрямована певним шляхом і пов'язана з музикою певними асоціаціями» [1, с. 256-257].

Впливають, звичайно, і пізнавальні музичні потреби, висунуті слухачами різних соціальних
страт – представниками дворянства, буржуа, інтелігенції тощо. Про те, якими повинні бути
пізнавальні музичні здібності слухачів, міркують багато музикантів, критиків, філософів. «Між
немузикантами, але людьми добре освіченими, цілком розвиненими з інших
загальноінтелектуальних сторін, часто можна зустріти таких, які обдаровані здатністю сприймати
музичні враження саме так, як їх сприймати потрібно, – писав О. Серов. – Але їм багато чого бракує
для справжньої насолоди музикою. Для вірного судження про музику і для повної насолоди нею
необхідні рівною мірою розвиненість смаку разом з розвитком поетичної сприйнятливості, і
знайомство з технічними умовами, з організмом музичних творів» [3, с. 152-153]. «Естетичне
сприйняття музики має місце, коли помічають її цілком, коли все у ній відзначають і усвідомлюють
безпосередньо кожну з її принад», – підкреслював Е. Ганслік [2, с. 314].

Але треба визнати, пізнавальні музичні потреби не відіграють у дану епоху настільки значної
ролі. Висуваються вони нечисленною і недостатньо соціально значимою аудиторією. Якщо раніше,
в епоху Просвітництва, композитори були залежні від двору і церкви та створювали свої добутки
під впливом вимог освічених заступників, а нерідко і висококультурних представників знаті, то
тепер композитори – це вільні, незалежні митці. «Однак завойована воля від сковуючих вимог
придворного середовища спричинила не менш тяжкі для самих митців нові явища. Музичне життя
виявилось у вирішальному ступені у владі малоосвіченої аудиторії, не здатної оцінити високі
прагнення в мистецтві й шукаючої у ньому тільки легку розважальність. Протиріччя між пошуками
передових композиторів і обивательським рівнем відсталого буржуазного публіки у величезному
ступені гальмувало художнє новаторство у XIX столітті, – пише В. Конен. – У цьому полягала
типова трагедія митця цього часу, що породила розповсюджений у західній літературі образ
«невизнаного генія у мансарді» [4, с. 150].

Розрив між потребами композиторів і поціновувачів музики, з одного боку, і численної
слухацької аудиторії – з іншого, особливо гостро, хоча й по-різному, усвідомлюють композитори.
«Авторам музики потрібно лише одне – блищати, подобатися юрбі, може бути, потурати
хвилинним смакам, розраховуючи на гарну винагороду, – пише Е. Гофман у 1814 році. – Причини
цього полягали у самих тенденціях часу. Все йшло до того, щоб замкнути людину у колі

жалюгідного, обмеженого життя, суєту цього життя людина стала вважати вищою метою свого існування, і тоді вона відірлася від вищого та справжнього» [2, с. 8]. Розуміючи свою залежність від смаків публіки, деякі композитори встають на шлях ремісництва, часом не приховуючи цього. «У вас три персонажі, у кожного свій символічний мотив. Із трьома мотивами, симфонічно розробленими, ви повинні створити ваш добуток. От те, чого хочуть. Мені однаково – я можу це зробити», – з гіркотою зізнається Е. Шабріє [1, с. 241].

У таких умовах вищі музичні потреби, висунуті передовими митцями і окремими слухачами, не підтримуються широкою аудиторією й усвідомлюються тільки як ідеал. «Мистецтво є засіб розмови з людьми, а не ціль, – стверджує М. Мусоргський. – Не музики нам треба, не слів, не палітри і не різця. Думки живі подайте, живу бесіду з людьми ведіть» [5, с. 332]. Це вираження думки багатьох митців і мислителів того часу.

Величезну роль у заповненні дозвілля дрібнобуржуазного середовища відігравали танці і пісні. Популярні у побуті танці різноманітні: полька, галоп, чардаш, мазурка, контрданс, кадрили, котильон, полонез і, звичайно, вальс. В Україні, крім зазначених, безумовно, – гопак, казачок та інші. Здавна існувала форма танцювальних вечорів – бал. Опис балу початку XIX століття є в романі у віршах О. Пушкіна «Євгеній Онегін». Сцену бала у вищому аристократичному суспільстві описує Л. Толстой у романі «Війна і мир» та багато інших письменників і поетів того часу. Для середнього класу міського населення існували загальнодоступні танцювальні вечори у садах, залах, ресторанах. Ця форма музичного побуту, найпоширеніша у центральній Європі, добре описана у книзі Е. Мейлаха «Йоганн Штраус». З неї ми довідуємося про зародження й розквіт самого популярного танцю – вальсу, про найбільш видатних композиторів, що працювали у даній сфері соціального буття музики.

Значну роль у музичному побуті різних соціальних верств відіграють пісня і романс. Пісня була улюбленою завжди, але такого захоплення романсом, як у XIX столітті, історія не знала. Романси і пісні писали того часу і професійні композитори, і аматори. З романсу починалося музичне виховання, спілкування слухачів того часу з музичним мистецтвом, входження їх до сфери соціального буття музики. Побутовий романс, на відміну від концертного, писався у традиційній для пісні куплетній формі з нескладним і часто незафіксованим супроводом, який можна було змінювати, імпровізувати, виконувати на будь-якому інструменті або у будь-якому ансамблі. Звичайно побутовий романс виконувався у супроводі фортепіано або гітари. Головними виразними засобами у ньому були текст і мелодія, що підкреслює зміст. Тому мелодія побутового романсу, зазвичай, була декламаційною і пісенно-декламаційною або прагнула бути такою у процесі розвитку романсу. Найбільш популярними у побуті першої половини XIX століття у Російській імперії були романси О. Аляб'єва, О. Варламова, О. Гурильова, М. Тітова, у другій половині – П. Булахова, С. Донаурова, О. Дюбюка, М. Зубова, Я. Пригожина, М. Шишкіна. Деякі з романсів були не просто популярними або модними – вони, власне кажучи, стали народними, зокрема, «Соловей» О. Аляб'єва або «Червоний сарафан» О. Варламова. Останній, за словами композитора М. Тітова, звучав не тільки у аристократичному салоні або міському середовищі, але навіть у курній хаті. Композитори, відомі і безіменні, писали свої романси на вірші кращих поетів того часу – О. Пушкіна, М. Лермонтова, Ф. Тютчева, П. В'яземського, Д. Давидова, О. Дельвіга, О. Кольцова, М. Некрасова, Я. Полонського, О. Толстого, А. Фета.

Головна особливість побутового романсу, на відміну від танцю і народної пісні, у тому, що він перетворював музичне дозвілля у концертну форму. Танок і народна пісня поєднували, робили рівноправними всіх присутніх і тих, хто приймав участь у співі або танці. У той же час романс диференціював аудиторію на виконавців і слухачів. І хоча слухачі у такому музикуванні нерідко підспівували виконавцеві романсу, якщо він був їм знайомий і улюблений, вони все-таки залишалися слухачами. Адже романс припускав сольний спів, виділяючи фігуру виконавця. І якщо виконавець був талановитий, мав гарний або сильний голос, а також був обдарований особливими виконавськими здібностями, то присутні, безумовно, слухали мистецтво співака й акомпаніатора. З потреби спілкуватися із талановитими співаками і виконавцями народилася естрада XIX століття як концертна форма побутової музики. Чималу роль у цьому процесі зіграв циганський спів, серед виконавців якого було чимало видатних співаків і акомпаніаторів. Мистецтву циганського співу присвячено чимало сторінок літературних творів, а також журнальних статей того часу.

Поетична і музична обдарованість українського народу була основою високого рівня розвитку музично-пісенної творчості в Україні. У XIX столітті як і раніше побутують землеробські пісні календарного циклу, а також колядки, веснянки, колискові, весільні. Широкою популярністю користувалися пісні-романси «Їхав козак за Дунай», «Віють вітри», «Сонце низенько», а також створені на вірші Шевченка «Думи мої, думи», «Заповіт». З народного середовища висувалися талановиті співаки-кобзарі (Остап Вересай, Іван Кравченко-Крюковський, Гнат Гончаренко, Терентій Пархоменко, Михайло Кравченко, Андрій Шут та інші).

Не можна не сказати про домашнє музикування як форму музичного побуту XIX ст., що безпосередньо пов'язане з концертним музичним життям. Домашнє музикування є важливим засобом прилучення до соціального буття музики вже не тільки у прикладному його призначенні. Самостійне виконання музичних добутоків, знайомство з ними шляхом програвання, нехай навіть недосконалого, нарешті, ансамблева гра аматорів були природним і необхідним ступенем розвитку до досконалого слухового сприйняття у той час. Справжні концерти були лише у великих містах, а у невеликих містах і селах або садибах домашнє музикування виконувало функцію концертного спілкування. Спілкування з музичними добутками поза концертами могло бути тільки шляхом музикування або присутності при цьому. Об'єднання музикантів-аматорів, їх зустрічі, гуртки, салони – це природна форма соціального буття музики, яка була особливо широко розповсюджена у середовищі інтелігенції, студентства, а також у аристократичному середовищі, тобто тих, хто мав доступ до справжньої освіти, що обов'язково включала і музичне виховання. Не випадково багато інтелігентів – інженери, лікарі, педагоги, юристи, художники – вмiли грати на тому або іншому інструменті, і, звичайно, музичні інструменти були неодмінним атрибутом їхнього життя.

Отже, у XIX столітті виникають нові способи музичного вираження, виявляючи глибоку індивідуальність потенціалу композиторів і глибину соціального буття музики. Музиканти знаходили натхнення у народних шарах музичної культури, формуються національні музичні школи, виявляючи соціальну приналежність кожного композитора і своєрідність його стилю. Музика звучала в публічних концертних залах, театрах, навчальних закладах, музичних товариствах. XIX століття висунуло новий клас споживачів музики, де культура двору й дворянства були відтиснуті на задній план. Елітарне середовище слухачів змінилося масовим середовищем городян, споживачами музичних добутоків стали, переважно, представники інтелігенції.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

1. Музыкальная эстетика Германии XIX века / Сост. А. В. Михайлов и В. П. Шестаков; Редактор Н.Г. Шахназарова. – В 2-х томах. Том 1: Антология. – М.: Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 1982. – 414 с.
2. Музыкальная эстетика Франции XIX века. Сборник текстов / Сост. вступ. ст. и пер. Е.Ф. Бронфин. – М.: Музыка, 1974. – 327 с.
3. Егоров Б.Ф. Борьба эстетических идей в России 1860-х годов. – Л.: Мысль, 1991. – 310 с.
4. Конен В. История зарубежной музыки. – Вып. 3. С 1789 года до середины XIX века. Издание пятое. – М.: Музыка, 1981. – 534 с.
5. Мусоргский М.П. Литературное наследие / Сост. А.А. Орлова и М.С. Пекелис. – В 2-х томах. Т. 2: Литературные произведения. – М.: Музыка, 1972. – 365 с.

SUMMARY

In this article analyzed social life of music of the nineteenth century which took special seat in a life of a society. The music education was a necessary component of education of the young man. In a society interest to chamber and public concerts has amplified.