**Философия романтизма**

*Интерес к личности человека*

Музыка периода романтизма – это профессиональный термин в музыковедении, описывающий период в истории европейской музыки, который охватывает условно 1800 – 1910 годы, т.е. целое столетие.

Музыка этого периода развилась из форм, жанров и музыкальных идей, установившихся в более ранние периоды, в том числе период классицизма. Форма и структура произведений (реже идеи), которые установились или только наметились у венских классиков, были развиты при романтизме. В итоге произведения, относящиеся к  романтизму, воспринимаются слушателями как более пылкие и эмоционально выразительные. Композиторы-романтики старались с помощью музыкальных средств выразить глубину и богатство внутреннего мира человека. Музыка становится более рельефной, индивидуальной.

Романтизм явился своеобразной реакцией на  Просвещение  с его культом разума. Для романтического мировоззрения характерен резкий конфликт между реальной действительностью и мечтой. Действительность низка и бездуховна, она пронизана духом мещанства, филистерства и достойна только отрицания. Мечта – это нечто прекрасное, совершенное, но недостижимое и непостижимое разумом. В итоге человек разочарован в жизни, а нередко и в самом себе. Но именно свои личные переживания, свой разлад с действительностью, свои тревоги и сомнения он стремиться передать в музыке.

Присущий романтической музыке глубокий интерес к человеческой личности выразился в преобладании в ней личного тона. Раскрытие личной драмы нередко приобретало у романтиков  оттенок автобиографич-ности, который вносил в музыку особую правдивость. Хотя романтизм далеко не всегда подразумевает романтические отношения (которые связаны с лирикой, личными переживаниями), тем не менее, этот сюжет был основным во многих работах литературы, живописи и музыки, созданных в эпоху романтизма.

Благодаря особой способности музыки глубоко и проникновенно раскрывать внутренний мир человеческих переживаний, она была поставлена на первое место среди других искусств. Многие романтики подчеркивали музыке интуитивное начало, приписывали ей свойство выражать «непознаваемое». Творчество ряда выдающихся композиторов-романтиков (в первую очередь, русских) имело реалистическую основу. Интерес к жизни простых людей, жизненная полнота и правда чувств, опора на музыку быта определяли реалистичность творчества таковых представителей музыкального романтизма.

Другому числу композиторов-романтиков присущи реакционные тенденции (мистика, бегство от действительности). В связи с этим весьма популярной становится область сказочного и фантастического. Тенденция усилилась и благодаря интересу к народному творчеству, которое нередко основано на преданиях и сказаниях. К началу XIX века появляются фундаментальные исследования фольклора, истории, древней литературы, воскрешаются преданные забвению средневековые легенды, готическое искусство, культура Возрождения.

*Изображение и господство эмоций*

Прозе жизни романтизм противопоставил прекрасное царство духа, «жизнь сердца». Романтики верили в то, что чувства составляют более глубокий пласт души, чем разум. По словам Вагнера, «художник обращается к чувству, а не к разуму». А Шуман говорил: «разум заблуждается, чувства – никогда». Не случайно идеальным видом искусства была объявлена музыка, которая в силу своей специфики наиболее полно выражает движения души. Именно музыка в эпоху романтизма заняла ведущее место в системе искусств.

Характерное для романтизма обращение к внутреннему миру человека выразилось в культе субъективного, тяге эмоционально-напряженному, что определило главенство музыки и лирики в романтизме.

У романтиков можно увидеть два типа героев:

- дитя природы, лишённое проблем, цельная натура.

- личность вне общества, исключительная (Фауст и т.п.), человек с фантастическими безумными идеями. Отсюда выходят необычные концы опер у романтиков – с неестественными, преувеличенными эмоциями. С одной стороны герой романтиков полон безумных, «огненных», открытых эмоций; в другом случае композитор пытается проникнуть вглубь души, показать мечты и тайны своего героя. Иногда эти две стороны представлены вместе, как две стороны одного существа. В некоторых произведениях вообще противопоставлены две стороны мира – реальная и воображаемая.

*Тема любви и лирики*

Одно из явлений романтической музыки, особенно ярко воспринимающееся при сравнении с образной сферой классицизма – господство лирико-психологического начала. Разумеется, отличительная особенность музыкального искусства вообще – преломление любого явления через сферу чувств. Музыка всех эпох подчинена этой закономерности. Но романтики превзошли своих предшественников по значению лирического начала в их музыке, по силе и экспрессии в передаче глубин внутреннего мира человека, тончайших оттенков настроения.

Тема любви занимает в лирике господствующее место, ибо именно это душевное состояние наиболее многосторонне и полно отражает все глубины и нюансы человеческой психики. Стоит отметить, что в любви видели не только стремление человеческого естества к чему-то доброму, но и способ отстраниться от реальности, погрузившись в мир грёз. Как правило, чувство любви идеализируется. Часто сугубо лирические переживания героев раскрываются на фоне широкой исторической панорамы. Любовь человека к своему дому, к своему отечеству, к своему народу – сквозной нитью проходит через творчество всех композиторов - романтиков.

*Эмоциональная пылкость и открытость. Противоречивость чувств*

Эмоции, «бьющие через край» – вообще характерная черта романтизма. Наиболее специфической была психология французских композиторов – психология интеллигента-радикала, ненавидящего консерватизм в искусстве. Нервность, повышенная чувствительность, необузданность фантазии, экзальтированность чувства, легко сменяющаяся апатией, надорванностью и душевной надломленностью – таковы основные черты психики, определяющей их музыкальное письмо. С этим связано постоянное стремление к грандиозности, жажда колоссального, расточительность в пользовании оркестровыми средствами, даже сегодня делающие невозможным частое исполнение в подлинной редакции некоторых произведений.

В некоторых случаях у французских композиторов (и не только) сильна зарядка гражданского пафоса, о чём свидетельствуют и названия произведений – «Реквием памяти…», «Траурно-триумфальная симфония» и др. Мятежный дух сказывался в музыке усиленным развитием всякого рода беспокойных ритмов, асимметричностью мелодического рисунка. Жанр реквиема становится бесконечно далёк от католической заупокойной мессы, теперь композиторы наполняют его гражданской монументальной лирикой и даже гневным протестом.

Такие качества, как страстность и эмоциональность были характерны не только для светских жанров, но и для религиозных. Крупные вокально-инструментальные жанры (оратория и т.п.) были отмечены монумен-тальностью хоров, ярко выраженным эпическим или лирико-драматическим настроем. Несмотря на религиозные сюжеты, весомое место занимают романтические образы и настроения, весьма задушевная и чувственная лирика, нежная поэтичность. Евангельские сюжеты изложены в традициях светской оперы. Иногда просто невозможно усмотреть какую-либо связь произведения с христианской религией и вообще культовой музыкой.

*Тема разочарования и одиночества*

Идейное движение романтизма в европейской культуре XIX века, зародившееся в качестве реакции на рационализм XVIII века (где миропорядок казался незыблемым), стало одним из наиболее внутренне противоречивых явлений в истории культуры. Разочарование в идеалах Просвещения, отрицание современной действительности, жертвой которого становилась человеческая индивидуальность, пессимистический взгляд на перспективы общественного развития, умонастроения «мировой скорби» сочетались в Романтизме со стремлением к гармонии миропорядка, духовной целостности личности, к поискам новых, абсолютных идеалов.

Острый разлад между идеалами и гнетущей реальностью вызывал в сознании многих романтиков болезненно-фаталистическое или проникнутое негодованием чувство двоемирия, горькую насмешку над несоответствием мечты и действительности. Разочарование в обществе, которое предвещали, обосновывали и проповедовали ведущие умы Европы, постепенно разрослось до «космического пессимизма», особенно у поздних романтиков. Принимая общечеловеческий, универсальный характер, разочарование сопровождалось настроениями безнадёжности, отчаяния, или, по меньшей мере, меланхолии.

В качестве основной проблемы романтической музыки выдвигается проблема личности, причем в новом освещении – в её конфликте с окружающим миром. Романтический герой всегда одинок. Тема одиночества – едва ли не самая популярная во всем романтическом искусстве. Очень часто с ней связана мысль о творческой личности: человек одинок, когда он является именно незаурядной, одаренной личностью. Артист, поэт, музыкант – излюбленные герои в произведениях романтиков.

Разочарование в человеке (и более широко, – в жизни) выразилось в выражении широкого спектра негативных эмоций: меланхолия, усталость, грусть, печаль, тоска, боль, смутное беспокойство и переживание. Особенно типично для романтиков выражение т.н. состояния томления, когда лирический герой (т. е. композитор в его лице) стремиться к идеалу, мечте и не достигает её. В музыке это выражено тонально-гармоническими средствами: затяжное движение к тонике; очень размытый показ тоники; ряд восходящих мелодико-динамических волн с почти достижением цели, но всё-таки в последний момент происходит откат от этой цели. Всё это формирует ощущение неудовлетворенности, неустойчивости, и смутных переживаний.

Разумеется, не всем по душе был такой настрой музыкального искусства. Отметим, что споры о музыке всегда имели место на протяжении её исторического развития. Композиторов всегда интересовала взаимосвязь музыки и слова, роль музыкальных средств, целесообразность идеи и сюжета. Но никогда прежде музыка, начиная от её тем и образов, до выразительных средств, не подвергалась критике настолько широко, как это было с романтической музыкой.

Франк Хокерс, президент Королевского музыкального общества, говорил: «В зрелом романтизме в творчестве композиторов появляется музыка, взывающая к низшим страстям, которые возбуждают их сладострастным очарованием. К такой категории относят некоторые произведения Вагнера и Р. Штрауса. Из разлагающегося гнойника вырастает экзотическая зловещая очаровывающая красота. Эта музыка ослепляет, соблазняет, и даже вызывая отвращение, выражает оранжерейную красоту дьявольской, мертвенно бледной плесени, вырастающей на навозной куче».

Такова первая категория произведений – где за внешней красивостью гармоний и тембров, скрывается пустота содержания. Вторая группа состоит из произведений очень меланхоличных и унылых. Они «заражают» апатичностью и слабостью, горем и печалью, страданием и отчаянием. Такая музыка может иметь большую художественную ценность для светских музыкантов. Но она действует как психологический яд на слушателя, который позволяет, чтобы её угнетающее влияние проникало в него.

К этой категории принадлежат некоторые произведения Шопена, особенно его ноктюрны, в которых его несчастная душа дала выход своей горькой меланхолии, своей слабости и ностальгии. У Фредерика Шопена, который в молодости заболел туберкулёзом, нарушения эмоциональной сферы проявлялись в виде длительных депрессий. Фредерик с детства плохо спал по ночам, видел страшные сны, которые путал с реальностью, неделями находился в состоянии подавленности, «слышал звон колоколов на собственных похоронах», испытывал суицидальные мысли. Свои лучшие произведения композитор написал в тот период, когда со страхом ожидал смерти.

Согласно желанию покойного, на его похоронах был исполнен музыкальный символ смерти – «Реквием» Моцарта (этого композитора, Шопен ставил выше всех других, а его «Реквием» называл своим любимым произведением).

Итак, главной особенностью романтического стиля является погружение в себя и выражение своих личных переживаний. Таким образом, музыка романтизма – музыка эмоций и чувств. Главный её минус с точки зрения христианской догматики – изображение внутреннего мира человека (без взгляда на Бога), тогда как главная цель христиан – показать людям Христа, как в жизни, так и в христианском творчестве, в т. ч. в музыке.

*Образы природы*

Как уже отмечалось выше, романтическая идея разочарования часто влекла за собой бегство от реальности. Композитор уходил в выдуманный, воображаемый мир (миф, легенда, сказочно-эпические жанры). В реальной окружающей среде он находил утешение только в природе, которая всегда считалась сферой совершенства.

Образу природы, тесно и неразрывно переплетающемуся с темой лирической исповеди, отводится огромное место в музыкальных произведениях малых и больших форм. Подобно образам любви, образ природы олицетворяет душевное состояние героя, так часто окрашенное чувством дисгармонии с действительностью.

С образами природы часто соперничает тема фантастики, что порождено стремлением вырваться из плена реальной жизни. Типичными для романтиков стали поиски чудесного, сверкающего богатством красок мира, противостоящего серым будням.

*Тема фантастики и экзотики*

Одна из сторон романтизма – неопределённое стремление к лучшему и возвышенному, поиск удовлетворения в идеалах, творимых фантазией. В связи с этим настоящим открытием композиторов-романтиков стала тема фантастики. Процитируем фрагмент из книги «Тайны гениев» Михаила Казиника (современный искусствовед, музыкант, писатель):

«Наступил момент, когда русские романтики стали обращаться к сказочным сюжетам и описанию Востока. И ведь наши композиторы, и в то же время, будто какие-то впрямь исламские или иудейские сочинители. Слушателям это нравилось, и нравиться до сих пор. «Испанское каприччио» звучит, как самое что ни есть испанское. В опере самые любимые народом номера – «Песня индийского гостя», «Песня венецианского гостя». А кого не привлекает арабские сказки «Тысячи и одной ночи»! В симфонической сюите «Шехерезада» насколько красивые мелодии, в обрамлении богатой гармонии! Для многих ария русского князя часто кажется менее интересной, чем песни и пляски восточного половецкого народа.

Почему же, спрашивается, русские композиторы так испанским и итальянским колоритом увлекались? А если оперы писали, то из давних времен, или вообще сказки. Да потому, что наряду с тем, что они националисты, они в то же время и русские романтики. А если ты романтик, то следуй всеобщему закону – беги от действительности, куда угодно беги: в прошлое, в сказку, в далёкие экзотические страны. Лишь бы не в гоголоевско-достоевской России оставаться. И бежали, да ещё как…»

Именно романтическая музыка впервые научилась воплощать сказочно-фантастические образы чисто музыкальными средствами. В операх XVII – XVIII веков «неземные» персонажи разговаривали на «общепринятом» музыкальном языке, мало выделяясь на фоне реальных людей. Композиторы-романтики научились передавать фантастический мир как нечто совершенно специфическое, при помощи необычных оркестровых и гармонических красок.

Изображение природы, а также сферы сказочного подготовило развитие такого приёма как изобразительность, когда с помощью колористических средств воспроизводятся явления природы и другие образы или события. Такими средствами стали необычные экзотические тембры, высокий струящийся регистр струнных, необычные гармонические сдвиги – на терцию и др., крайние регистры. Из позднего романтизма изобразительность перешла в импрессионизм. (Во времена Баха и венских классиков изобразительность имела место лишь в незначительных её проявлениях, главными были изображение идеи - мысли и отношения к чему/кому-либо). Также именно в период романтизма появилось состояние созерцательности, когда композитор мечтательно и в какой-то мере пассивно наблюдает за картинами природы. Созерцательность характерна исключительно для романтизма.

Таким образом, романтичность, как характеристика, берёт начало исключительно от идей XIX столетия, и выражена мечтательностью, меланхоличностью, созерцательностью (причём, даже небольших их оттенков). Однако не стоит думать, что сегодня данная характеристика исчезла из искусства, или стала менее привлекательной для меломанов.

Для современного слушателя, который ещё хранит в памяти все потрясения ХХ столетия (мировые войны, ядерное вооружение и прочее), романтическая музыка приобретает всё большую притягательность, скрашивая суету монотонных будней своей эмоциональной приподнятостью и углублённой лирикой, грандиозностью и красочностью. Отметим, что в романтическом ключе и посредством романтических методов (оркестровый состав, жанры, трактовка музыкально-выразительных средств и т.д.) сегодня озвучиваются исторические, эпические и фантастические киноленты Голливуда, что ещё больше способствует популяризации данного стиля.

В какой-то степени можно утверждать, что повторение романтического цикла происходило уже трижды. В начале XIX столетия искусство отмечено «первой волной» романтизма с его интересом к архаике, истории прошлого, культом экзотического, сказочного, мифического и даже оккультного (как бы то ни было, во всех «срезах» наблюдается отход от христианской религии). Во второй половине ХХ столетия в творчестве некоторых анти-авангардных композиторов наблюдается опора на неоромантические тенденции – воспевание красоты, созерцание прекрасного. Разумеется, категория красоты весьма усложняется, это уже не область романтических мечтаний, а отражение многогранной красоты бытия; как усложняется и философское содержание произведения.

К началу нашего XXI века, категория романтического снова набирает популярность. Общество, существующее в предельно рациональном урбанизированном контексте, в рамках электронного контроля с одной стороны, социальной нестабильности и нравственно-моральных блужданий с другой, по-видимому, испытывает дефицит красивого, гармоничного, прекрасного, идеального и таинственно-иррационального.

С этим связаны такие тенденции, как:

- поиск духовности в самых различных её проявлениях (принадлежность к какой-либо религии с посещениями церкви; интерес к эзотерике, медитации, восточным культам, астрологии и т.п.);

- популярность различного рода лекции и семинаров, затрагивающих вопросы духовного самопознания и самосовершенствования;

- популярность музыки, связанной с духовными практиками (суфийская музыка, медитативная, нью-эйдж, мантры, «космическая» музыка, средневековые хоралы и т.д.);

- интерес к экзотике во всех её проявлениях (этническая музыка, религия языческих народов, сюжеты кинофильмов на фоне экзотически);

- интерес к историческому прошлому, тенденция к романтизированию прошлого, таинственного, загадочного, мистического (в фото-искусстве постмодернизма – запечатление разрушенных зданий и городов; в литературе – описание вымышленных миров и цивилизаций; в кино – засилье сказочно-фантезийных сюжетов, а также сюжетов об одержимости, вампирах и зомби, которые наделяются положительными «человеческими» качествами);

- интерес к оккультному и паранормальному (вера в инопланетян, в другие миры, в переселение душ);

- романтизированное (в романтическом духе, идеализированное) отношение к отрицательным явлениям и персонажам; трактовка отрицательных категорий как положительных; сглаживание различий между добром и злом.

В свете всего вышеперечисленного можно сделать вывод, что академическая музыка эпохи романтизма привлекает всех тех, кто сегодня хотя бы в общих чертах интересуется искусством. И привлекает она, прежде всего, своей внешней красотой – грандиозной, эпической, красочной, местами экзотической. Эта тот тип красоты, который нередко рож- дает мечтательно-идеализированное, созерцательное или пассивно-меланхолическое состояние.

А если обобщить все отмеченные тенденции, большинство из них так или иначе связаны с музыкой, особенно экранизация сказочных, фантастических, мистических и фантезийных сюжетов (неслучайно, например, сюжет наподобие Гарри Поттера озвучивается музыкой в стиле позднего романтизма – грандиозной и красочной). Не стоит недооценивать и огромную роль видеоигр, построенных на вымышленных сюжетах, которые уносят участников в мир легенд и фэнтэзи, позволяя лично моделировать виртуальную реальность и «бороться за идеал и добро». Музыка романтического плана здесь является важной частью общего воздействия.

*Роль исполнителя на сцене*

Для того чтобы убедиться в новом отношении к музыкантам, к талантливым солистам-исполнителям, стоит рассмотреть в общих чертах биографию одного лишь музыканта – итальянского скрипача Никколо Паганини (1757-1817). Он рос в бедной многодетной семье, с детства знал, что такое нищета и голод. Мальчик родился сильно уродливым, и уже при рождении повивальная бабка назвала его проклятым.

Отец Никколо был очень жестоким человеком. Именно он заставил сына учиться на скрипке, заметив его талант. Отец говорил, что «продал его черту», и всячески наживался на сыне. Мальчик с детства общался с богатым графом Козио, который всю жизнь коллекционировал скрипки великих мастеров. Он рассказывал мальчику о Страдивари, давал мальчику скрипки для занятий.

Ещё молодым Паганини снискал огромную славу. Он всегда импровизировал, играл крайне пылко и страстно. Имел грандиозный успех в театре и других местах, где публика собиралась в огромных количествах, чтобы послушать гения. Публика приходила в бешеный восторг и суеверный испуг. Его игра всех завораживала, но многие считали, что тут замешана нечистая сила. Все понимали, что так не в силах играть обычный человек, а особенно подросток. Нередко говорили, что он одержим. На протяжении жизни его дурная слава только усиливалась, т.к. скрипач окутывал своё имя и мастерство ореолом тайны. По его словам, его дар был необычным, природу которого он не может открыть до конца жизни.

Повзрослев, скрипач уехал из дома, который его невыносимо тяготил. Всеми силами он пытался забыть отца. За свои выступления Паганини получал огромные по тем временам деньги. Как и некогда Моцарт, он тратил все деньги на развлечения. Кроме страсти к женщинам, им владела любовь к карточной игре. Часто он проигрывал всё. Когда через время он отчасти успокоился и вернулся домой, понял, что семье нужны только его деньги.

Начало XIX столетия было временем политических перемен и смут. Пылкий итальянский скрипач стал непосредственным участником политических столкновений. Кроме исполнительской деятельности, он работал как дирижёр в местном оперном театре, где был весьма уважаем, и вдохновлял своих музыкантов. Однако, несмотря на поклонение публики, власти его давили за участие в политических протестах и членство в тайных анти-политических движениях.

Не меньше его преследовала католическая церковь за вызывающее противление религии и насмешки над всем святым. Например, после очередного обличения духовенства Паганини написал сочинение, ставшее одним из самых знаменитых в его творчестве – вариации на тему под названием «Ведьмы», которое многократно исполнял на бис, с различными комментариями в адрес церкви, которую весьма презирал. Однажды на концерте адресовал оскорбление властям, вместо музыки имитируя на скрипке крики животных, шум дорог, скрип телеги и др.

После многих беспорядочных отношений скрипач женился на певице Антонии Бьянке. В 1825 у Никколо и Антонии родился сын Ахилл. В 1828 году музыкант расстался с женой, добившись единоличной опеки над сыном. Много работая, Паганини давал концерты один за другим. Желая обеспечить сыну достойное будущее, он запрашивал себе огромные гонорары, так что после смерти его наследство составило несколько миллионов франков (в современных долларах это в два раза больше).

Уже в зрелый период жизни его преследовала огромная слава. Итальянцы (и не только) называли события, детей и вещи его именем, в его честь делали скульптуры. А он уже искал покоя и времени, чтобы провести его с сыном. Перед концертами Паганини практически никогда не занимался, часто играл сразу. Он постоянно ездил по странам Европы, был чрезмерно занят. В Польше познакомился с Шопеном, который был им очень восхищён.

Польский ксенз (священник) Ксаверий Коженевский из ордена Святого Иисуса писал церкви: «Фредерик Шопен одарён сатанинским талантом нынешнего века и бесконечной печалью о недостижимости земного счастья… Я видел Шопена и Паганини вместе и случайно слышал их разговор. Как далеки их музыкальные стремления от величавой простоты и богоугодной музыки. В их исполнение воцаряется дух безбожной музыки, и соблазн звучит в музыкальных инструментах господина Шопена и господина Паганини».

Когда Паганини играл во Франции, его услышал не менее прославленный музыкант – виртуозный пианист Ференц Лист (во время игры которого люди также приходили в исступление, его буквально носили на руках, знатные женщины впрягались в его повозку вместо лошадей; его огромных заработков хватало на то, чтобы материально поддерживать юных талантливых музыкантов по всей Европе и помогать родной стране Венгрии во время наводнений). Венгерский пианист говорил, что день, когда он услышал Паганини, переменил всю его жизнь. После выступления скрипача Лист на несколько дней закрылся в своём жилище. Долгое время он не выступал. Его мучила навязчивая идея – играть так же как «демонический итальянец», и всё свободное время он занимался совершенствованием техники и импровизации.

Париж был покорен игрой Паганини, как и все прочие города. «При жизни этот человек стал легендой», писала газета Парижское обозрение. Однако в личной жизни итальянского скрипача проблемы только усугублялись. Всю жизнь он мучился от различных болезней. Времени на отдых и общение с сыном не хватало. Бесконечные выступления и поездки изматывали. Умер Паганини в Ницце, больной и несчастный. Восемь своих знаменитых скрипок (таких мастеров как Амати, Страдивари, Гварнери) он завещал своему родному городу Генуе, оставив их своим друзьям и врагам, которых при жизни было немалое количество. Церковь и власти целых 56 лет не разрешали родным похоронить его тело в родном городе.

После того, как была освещена исключительная роль талантливого музыканта, вплоть до поклонения ему публики, выделим некоторые исполнительские особенности романтизма. Как известно, в музыке романтизм пришёл на смену классицизму. Попробуем произвести эксперимент – сравнить два концерта для скрипки с оркестром, написанные классиком и романтиком.

В концерте венского классика на сцене – оркестр и солист-скрипач. Оркестр начинает играть. Играет без солиста. Лишь после того, как оркестр сыграл все мелодии первой части концерта, вступает солист. И что же он делает? Он играет все те же мелодии сначала. Правда, он варьирует их.

Что делает оркестр? Участвует в игре на равных. Порой, роль оркестра может стать большей, чем солиста. Например, оркестр играет какую-нибудь тему, а скрипач только опевает её (как вышивка по канве). Солирующий скрипач в таком концерте – важная фигура, но он лишь часть целого. И это естественно. Ведь эстетика классиков – гармония мысли, гармония личности (солиста) и общества (оркестр). Идея классиков – гармония эмоций и разума, баланс в ощущении мироздания.

Свою самую весёлую сонату для фортепиано одни из композиторов венского классицизма написал в самый трагический момент своей жизни. Почему? Потому что он классик. А это значит, что человечеству, к которому он обращается, неважно, как сегодня чувствует себя лично композитор. Человечество ждёт от него, композитора, – гармонии, разума, совершенства, уравновешенности.

Теперь обратимся к концерту композитора-романтика (Паганини, Венявский и др.). Поскольку специфика романтизма совершенно другая, то в данном случае необходимо назвать конкретного творца. Выберем Паганини. Оркестр на сцене; и он, конечно, намного больше по количеству участников, чем оркестр классический. Никакого солиста не видно. Оркестр начинает играть. Темпераментно, страстно, огненно. Форте, Фортиссимо. Затем звучит мелодия любви, типичная романтизму. Но где же солист?

Оркестр перестал играть, а солиста нет! Вот он! Выходит со скрипкой! Публика в безумии привстаёт со своих мест! Гром аплодисментов! Посреди концерта? Конечно! Концерт не так важен. Главное – мастер Паганини на сцене. Он берёт в руки скрипку и начинает играть. Играть? Кажется, слово это меньше всего подходит к тому, что делает Паганини на скрипке. Он творит головокружительные пассажи. Его техника – за пределами человеческих возможностей. Публика в зале накалена до предела.

А как же оркестр? Где он? Оркестр уже никому не интересен. Шутка ли? Сам Паганини сводит с ума публику. И играет он не совсем те мелодии, которые играл оркестр. Он будто сам по себе. Появляется чувство, что он, Паганини, творит мелодии на ходу.

Но что делает оркестр? Оркестр аккомпанирует. Куда делась его сила и мощь? О какой силе и мощи можно говорить, когда вся сила и мощь у солиста – неподражаемого скрипача. Для романтика, – как для композитора, так и слушателя, главное – личность, её сила, её любовь, её мощь, её страсть. Вот он – романтизм (естественно, одна из его граней).

Тесно связаны с исполнительской виртуозной практикой такие музыкальные явления как *импровизация* и *концертность*. Рассмотрим каждый из них по-отдельности.

Термин «**концертность**» появился в музыковедческой литературе во второй половине XIX века. И это не удивительно: ведь XIX век – эпоха расцвета инструментального исполнительства, бурного развития инструментальной техники. Исполнительское искусство и мастерство оказывало огромное воздействие и на композиторскую фантазию, и на художественное творчество. Такие характеристики звучания (и оркестрового, и сольного), как массивная звучность, яркость, виртуозность, блестящее импровизирование, красочность изложения, захватывающее внимание слушателя техническое и фактурное развитие – всё это со временем стали трактовать как принцип концертности.

 Ситуация в итоге сложилась так, что избыток технического элемента грозил превратиться в самоцель в процессе творчества, или заслонить собой содержательную сторону, смысл при исполнении произведения. Неудивительно, что отношение к концертности у передовых музыкальных критиков той поры было отрицательное, особенно если учесть распространённость в концертной практике малосодержательных виртуозных пьес, исполняемых заезжими гастролёрами. А. Н. Серов писал: «Всякая концертность, так называемый концертный стиль, вредят самой музыке. Пьеса, написанная, для показа виртуозных средств, никогда не сравнится по музыке с пьесой, задуманной по вдохновению, без всякого расчёта на виртуозность. Такой расчёт непременно привнесёт в сочинение что-то лишнее».

Однако для того, чтобы яснее понять сущность концертирования, и определить роль данного принципа в наши дни, рассмотрим его становление, начиная от развития инструментальной музыки в истории музыкального искусства. Одной из важных предпосылок концертности явилась импровизация.

Импровизация, как архаичный тип фольклорного музицирования, развивалась во многих формах инструментальной и вокальной музыки. До появления жанра классического концерта у венских классиков, импровизация даже легла в основу самостоятельных жанров – например, фантазий, прелюдий, вариаций и обработок эпохи барокко. Искусство импровизации тесно связывалось с мастерством владения инструментом, поэтому позже она органично вросла в форму инструментального концерта (как необходимый композиционный элемент), где разместилась в каденционных разделах.

В завершении эпохи классицизма импровизация в жанре концерта сменилась импровизационностью, когда изложение, воспроизводя характерные особенности инструментальной импровизации (метрорит-мическая свобода, изменчивость фактуры, сочетание ярких, но кратких мелодических оборотов со всевозможными пассажами, обилие виртуозного материала), не было ею по сути, а лишь являлось стилизацией, подражанием свободной импровизации. Импровизационность проникает в любые разделы формы, в том числе определяя и основной тематизм произведения, тщательно выписанный композитором. В некотором роде с импровизационностью схожа и *guasi*-импровизация («как-бы» импровизация, заранее подготовленная) ХХ столетия, и особенно – джазовая, где всё сочиняется композитором.

У венских классиков установились зоны импровизационности, то есть разделы формы, где проявлялся импровизационный принцип. В первой части это – разработка, реприза и кода, с введением сольной каденции. Иногда импровизационность применялась и во вступлении.

Классический концерт, как форма и жанр, претворил идею виртуозного существования, художественный эффект которого заключён в триумфе исполнительского мастерства. Моделью исполнительской импровизации для венских классиков служили свободные формы, в первую очередь – фантазия; однако теперь все творческие порывы, вплоть до каждого мелизма, фиксировались письменно. И хотя фиксация каденции (в данном контексте – виртуозное солирование на определённом участке произведения) ознаменовала упадок искусства импровизации и уменьшение её роли в концертах XIX-XX веков, в то же время постепенно формировался и кристаллизовался *принцип концертности*.

Таким образом, данный принцип формируется именно в творчестве венских классиков. Концертность проявляет себя в различных инструментальных составах и сольной игре; но ярче всего принцип концертности выражен в игре на фортепиано. В фортепианной музыке он заключен, прежде всего, в различных типах *оркестральности* форте-пианного письма, т.е. в подражании звучанию симфонического оркестра. Фортепианная литература воспроизводила в фактуре концертных сочинений массивность и красочность симфонического изложения музыкального материала.

Во времена Баха и Генделя оркестровое звучание определяла струнная группа, вернее даже скрипки, которым принадлежала главная роль в оркестре. Многочисленные приёмы игры струнных были перенесены композиторами барокко в клавирную партию.

В оркестре венских классиков полифония уступила место гомофонии, что в итоге привело к распределению оркестровой ткани и формированию групп оркестра, которые разделились по принципу смысловой значимости. В итоге фортепиано стало подражать не только фактуре оркестра, но и оркестровым штрихам, разнообразной виртуозности, технике, блеску и грандиозному звучанию, диалогичности (перекличке оркестровых групп, фактурных и тематических платов) и игровой логике оркестра.

Если на начальном этапе музыковеды, и особенно русские, осуждали концертность за его внешнюю виртуозность и блеск, то со временем композиторы пришли к убеждению, что виртуозность, как форма выражения, может быть подчинена содержанию, и более того – определённое содержание можно выразить техническими и виртуозными средствами.

Изменился характер самого фортепианного музицирования. Жанр концерта вышел за пределы салона – из маленького ограниченного помещения в большие залы, из замкнутого кружка аристократии – в народную аудиторию. Это определило многие его качества: яркость, доступность музыки, рельефность образов, большая концентрация виртуозности и значительных технических трудностей, увлекательность борьбы оркестра и солирующего фортепиано (или любого другого инструмента).

В жанре концерта отчётливо проявляется не только артистическая индивидуальность композитора, его умение понять законы эстрады, но и находит выражение театральность музыкального действия. Под этим подразумевается как «персонификация» солирующих инструментов, инструментальные «диалоги» и «монологи», так и сама атмосфера театра – атмосфера праздничной торжественности, увлекательности, которая захватывает всё существо слушателя и зрителя.

Обычно в жанре фортепианного концерта в партии солиста главенствует лирика (личные, субъективные переживания), а в партии оркестра – эпос (героическое повествование об историческом прошлом, повествование как-бы со стороны). Драматические элементы возникают как результат взаимодействия двух партий – оркестровой и сольной.

Сольные эпизоды в фортепианном концерте характеризуются преобладанием фактуры фигурационного типа, наличием скрытых голосов, многообразных педальных эффектов. Аккорды в партии фортепиано подобны оркестровому тутти – занимают практически весь диапазон инструмента, с наслоением при помощи педали.

Оркестр, как уже было отмечено, является олицетворением эпического начала. Развитая оркестровая партия имеет свою образную сферу, которая в каждой части получает новые оттенки эмоционального состояния. Роль оркестра в ансамбле – организующая, стабилизирующая.

Итак, от внешнего блеска, виртуозности и яркости мы подошли к таким процессам как взаимодействие, диалог, перекличка, сопоставление двух «действующих лиц» – солиста и оркестра (где каждый по отдельности насыщен признаками концертности).И здесь, в этом взаимодействии, уже формируется новый принцип, известный как **концертирование**.

В период классицизма с концертностью как признаком и явлением, тесно связано *понятие концертирования как процесса*. В исследовательских трудах о жанре концерта встречается термин *concertare* («концертирование», которое формируется в барокко), в латинском языке означающий «спорить», «соревноваться»; в итальянском же языке он получает значение «согласовывать», «гармонировать». У венских классиков соревновались и приходили к согласованию разные голоса, разные инструменты, разные образы и тематические комплексы. Т.е. концертировать могут только разные индивидуальности. Именно на *принцип диалога* указывает термин.

Для композиторов барокко и классицизма термин «концертировать» ассоциировался не столько с деятельностью исполнителя-виртуоза, сколько с упорным творческим трудом композитора. Признаки концертирования в произведениях венских классиков – моменты тембрового сопоставления, диалог партий (тем), соревнование солиста и оркестра. Важнейшая предпосылка концертирования – тембровая персонификация, когда каждый инструмент становится «личностью» в оркестровом «разговоре». Именно в данном контексте возникает понятие «игровая логика».

К середине ХХ века ведутся поиски новых типов симфонизма. Принцип *концертирования* оказывается особенно перспективным, что связано с бурным развитием концертного жанра, как вокального, так и инструментального. В итоге яркостью индивидуальных решений и значительностью концепции концерт не уступает симфонии, а порой даже превосходит её. Композиторы стали отражать сложные коллизии и противоречия жизни с их глубокими конфликтами, не прибегая к сонатно-симфоническому методу. По существу, в ХХ столетии концертирование приобретает значение композиционного метода. Не виртуозный блеск (как было, преимущественно, у романтиков), а экспрессия диалога, доказательство мысли в процессе (как в периоды барокко и классицизма) её развития является сущностью концертирования. Таким образом, в настоящее время музыкальное развитие с взаимодействием самых различных элементов и пластов, более чем актуален.

В ХХ столетии с кризисом гомофонно-гармонической системы, помимо новых музыкальных техник\* подробнее об этом в папке «Музыка модернизма» формируется новый тип мировосприятия\*\* в статье «Мышление модернизма». Происходит резкий скачок от философских усложнений старого к новой простоте. Прежде всего, усиливается игровое начало в музыке, которое некогда было популярным у венских классиков, пусть и в несколько другом аспекте. Проникновение игровых элементов происходило двояким образом – через избранные образы и сюжеты (например – обращение к языческому фольклору с его обрядами и ритуалами, что уже предполагало игровое решение), и через отношение автора к материалу и теме – игриво-насмешливое, ироничное, неоднозначное. В итоге, в рамках концертирования в качестве новой интонационной основы выступили жанры и ритмо-мелодические формулы архаического фольклора (музыка «первобытных», «варварских» народов – африканцев, индейцев и т.д.) и старины.

Токкатность (активная ритмическая пульсация) выступила как одна из определяющих категорий инструментализма ХХ века. Ворвавшись в европейскую музыку стихийной мощью *Allegro barbaro* Бартока, или языческой оперы Стравинского, она первоначально была связана с темой варварства, скифства, языческой архаики. Чёткая моторика, широко присущая эпохе барокко, уже и ранее проявляла себя, но в утверждающе-оптимистических образах (например, в творчестве Вивальди). Однако в музыке современной эпохи моторика и ритм как таковой стала воплощением зловещего бездушного начала, образов агрессии, равнодушия, трагедии.

Таким образом, процесс концертирования, как диалог между фортепиано и оркестром в ХХ столетии, как правило, был представлен сдержанным мелодико-гармоническим образом с одной стороны, и активно-моторным, токкатным – с другой; причём ритмический музыкальный пласт мог принадлежать как солирующему инструменту, так и оркестру.

Итак, в контексте романтического исполнительства с его развитием виртуозности, были рассмотрены два принципа: концертность и концертирование. Первый из них присущ в равной степени, как академическому творческому исполнительству, так и народному (которое сегодня тяготеет к эстрадном принципам); тогда как второй – преимущественно академическому. Однако, после того как мы проследили бытование этих принципов вплоть до наших дней, вернёмся к вехам романтического искусства. Снова обратим наше внимание на личность романтической эпохи – теперь уже композитора.

*Роль композитора как творца, как антенны (посредника)*

Своего рода самозащитой от нарастающего растворения личности стал присущий романтизму глубочайший интерес к человеческой личности, понимаемой романтиками как сосуд неповторимого внутреннего содержания. В романтизме впервые со всей определённостью проявилось осознание творческой личности как субъекта, призванного творить. Романтики открыто провозгласили торжество индивидуального вкуса, полную свободу творчества. Придавая самому творческому акту решающее значение, разрушая препоны, сдерживавшие свободу художника, они смело уравнивали высокое и низменное, трагичное и комичное, обыденное и необычное.

Что является характерным для романтического движения в музыке? В первую очередь – освобождение музыкальной стихии от каких-либо норм, полное проявление творческой воли художника. «Свобода сердца, ума, души, всего. Свобода истинная, абсолютная, неизмеримая» (мемуары Г. Берлиоза) – вот к чему стремился в своем творчестве каждый композитор-романтик.

Музыкальный романтизм – это крайний субъективизм (акцентирование на личном мировоззрении, на личных эмоциях и ощущениях) в музыке, с полной свободой творческого процесса. Эту позицию музыканта-романтика впоследствии формулировал один из композиторов начала XX века, сказав, что самое прекрасное в искусстве это – полная творческая свобода. «Я чувствую себя творцом и богом, когда я создаю какую-нибудь музыкальную поэму и знаю, что сию минуту я могу её изменить, могу заставить её смеяться и плакать, совершенно переменить все её формы»...

*Оккультные признаки романтической музыки*

Как известно, в основе романтизма лежит выражение человеческих чувств, эмоций и мечтаний, как очевидных, так и сокровенных; выражение его внутреннего мира, его «я». Учитывая контекст эпохи (с её идеей разочарования в человеке), можно, не сомневаясь, видеть в музыке романтиков выражение опустошённости, боли, отчаяния и т.п. Музыка для композиторов XIX века была всем: жизнью, самоцелью, средством забвения, утешения и упоения.

 Параллельно с тем, как растёт отождествление личности композитора с духом музыки, происходит и рост чувственности, которая, по меркам Библии, является нецеломудренной, развратной и т.п. Разумеется, можно установить и обратную зависимость: чем больше к чувственности предрасположен человек (оккультная обременённость тоже может быть тому причиной), тем поразительней его исполнительское мастерство.

Люди искусства – неважно, являются ли они музыкантами, поэтами, художниками или скульпторами – говорят о своём гении (лат. *genius* – дух-защитник). Богу Израиля там слова не дают.

Не случайно наблюдается засилье романтической музыки оккультными и языческими сюжетами. Оперная литература построена преимущественно на мифах о различных «богах». Рихард Вагнер, к примеру, обращается к древнегерманским богам, Вольфганг Амадей Моцарт – к египетским и греческим божествам, Рихард Штраус – к греческим и т.д. Если на переднем плане стояли не сцены с богами, тогда это был гуманизм с его «самоспасением».

В качестве аргумента рассмотрим отдельные факты из биографии некоторых композиторов романтического периода.

**Карл Мария Вебер** (1786-1826) – немецкий композитор-романтик. Его оперы тесно связаны с миром легенд, сказок и преданий. Наибольшее место в них уделено изображению фантастических картин. Сюжетом оперы «Волшебный стрелок» послужила широко распространённая в Германии и Чехии легенда о юноше, который заключил договор с дьяволом. Вебер позаимствовал этот сюжет из «Книги страшных историй» немецкого писателя А. Апеля.

**Роберт Шуман** (1810-1856) – композитор, которого называют основателем немецкой романтической музыки. Но для нас важно раскопать корни помрачения разума этого выдающегося композитора, который закончил свою жизнь в психиатрической больнице.

Роберт Шуман был спиритистом высшей степени и, общаясь с шестью духами, получал непосредственно от них свои сочинения. Духовное развитие этого человека – более чем очевидный пример того, какой ущерб может нанести спиритизм. Процитируем фрагмент из книги «Тайны гениев» Михаила Казиника (современный искусствовед, музыкант, писатель):

«Если вы войдёте в мир Роберта Шумана, есть опасность никуда и никогда оттуда не выйти. Во всяком случае, если войти глубоко. Ибо его мир – это мир такой фантазии, такого мистицизма, которого нет в жизни. Поэтому, наверное, определение «романтик» в отношении к этому гению звучит не самым лучшим образом. Неужели что-то может быть хуже, чем романтический тип композитор – бесплодный мечтатель, фантазёр, не желающий жить в этом реальном мире! Но эта область мистического, в которую погрузился Шуман – она как раз и затягивает слушателя».

Оккультная эпидемия столоверчения, популярная в то время, захватила и Роберта Шумана. Этим он постепенно себя погубил. Из книги Отто Цоффа «Великие композиторы» читаем: «Болезненные симптомы, многократно отмеченные в 1852 году, не только возобновились в 1853-м, но к ним добавились ещё и новые. Прежде всего, это было так называемое «столоверчение», которое приводило Шумана в абсолютный экстаз и пленило его разум в полном смысле этого слова

Однажды, его глаза, обычно полузакрытые, глядящие в себя, широко открылись, зрачки судорожно расширились, и со странным призрачным выражением лица, он жутко и медленно произнёс: «Столы знают всё».

… Затем время от времени стали появляться слуховые галлюцинации такого рода, что Шуману казалось, будто он беспрерывно слышал один и тот же звук. А находясь в состоянии нервозного возбуждения, он действительно слышал нечто, несмотря на то, что в целой округе невозможно было воспринять что-либо, что напоминало бы этот звук. Слуховые галлюцинации усилились. Появились потусторонние голоса, которым Шуман беспрекос-ловно повиновался. Однажды ночью он встал с кровати и отправился в зал писать музыку. Жене, попытавшейся его удержать, он объяснил, что получил от Шуберта и Мендельсона тему, которую ему нужно немедленно обработать.

К акустическим галлюцинациям добавились зрительные. Шуман был в полном подчинении у своих бредовых иллюзий. Разговоры с духами участились. Он стал их рабом. Они давали ему задания, которые он должен был выполнять. Так, в феврале 1854 года он получил задание покончить с собой. Не говоря ни слова, он вышел из дома и поспешил к мосту на Рейне. Там он бросился в речной поток. За происходящим, однако, наблюдали матросы, которые поплыли вслед за ним на лодке и вытащили его из воды. Так он был спасён. Некоторое время спустя он был доставлен своим личным врачом в психиатрическую клинику. После двух с половиной лет его жизнь закончилась в этой лечебнице в местечке Эндених».

**Рихард Вагнер** (1813-1883) – немецкий композитор зрелого романтизма. Мистицизм  и идеологически окрашенный  антисемитизм  (ненависть к евреям) Вагнера повлияли на  немецкий национал-социализм ХХ века, окруживший его творчество культом, что в некоторых странах (особенно в Израиле) вызвало «антивагнеровскую» реакцию после Второй мировой войны. Центральное место в его творчестве занимают оперы (всего 13 – число достигнуто композитором сознательно), в которых воссозданы мифы, легенды и предания немецкого народа с фантастическими и мистическими образами. В своей опере «Тангейзер» композитор выражает своё неприятие к католической церкви (а в целом – ко всему христианству). Героя его оперы больше манят прелести и чары языческой богини любви Венеры, чем церковь. Вагнер воспевает плотскую любовь, вино и женщин.

**Петр Чайковский** (1840-1893) – русский композитор, жизнь которого была полна депрессий и суицидальных мыслей, несмотря на огромную мировую славу и почёт. В последней симфонии композитора явно звучит тема смерти, об этом свидетельствуют и подготовительные мысли композитора: «финал – смерть, разрушение». Символично, что симфония посвящена племяннику Чайковского, Владимиру Давыдову, покончившему жизнь самоубийством, а за первым исполнением последовала неожиданная и загадочная смерть композитора. До этого композитор неоднократно страдал от депрессии.

В совокупности всех своих сочинений Чайковский фактически раскрыл главную тему русского искусства на переходе от XIX к XX веку – тему гибели романтизма как определенного типа отношения к жизни. Финальное *lamento* (скорбная, плачевная часть) его последней симфонии является выражением этого колоссального обобщения: в нём оплакивается не просто одинокая гибнущая человеческая жизнь, но человечество, повернувшее на пагубный для его духовности путь, тщетная попытка восстановить в человеке внутреннюю гармонию, утвердить теряющую опору личность в божественном и вселенском бытии.

**Иоганнес Брамс** (1833-1897) считается величайшим музыкантом немецкого романтизма, но мало кто знает о его связи с демоническим миром.

Книга А. М. Абеля «Беседы со знаменитыми композиторами» – источник для рассмотрения проблемы вдохновения этого композитора. Типичный отрывок из книги: «В Ишле у меня была неожиданная возможность несколько раз подсмотреть за Брамсом во время его работы. Как и Брамс, я люблю природу и люблю рано вставать. Однажды тёплым июльским утром я очень рано вышел на свежий воздух. Внезапно я увидел мужчину, бегущего прямо на меня по лугу. Вскоре я узнал Брамса. Однако в каком состоянии он находился и как он выглядел! С непокрытой головой, без жилета и воротничка; в одной руке он держал шляпу, размахивая ею, другой же рукой волочил за собой по траве снятый пиджак, при этом он бежал так быстро, будто за ним гнался невидимый преследователь.

По мере его приближения я увидел, как с его волос, свисающих на лицо, по разгорячённым щекам потоками струился пот. Его глаза неподвижно смотрели в пустоту и блестели, как у хищного зверя – он производил впечатление одержимого. Прежде чем я успел оправиться от испуга, он стрелой промчался мимо меня, причём так близко, что мы чуть не сбили друг друга; я понял в тот же момент, что окликнуть его было бы бестактностью с моей стороны: он пылал огнём творчества. Я никогда не забуду впечатления, которое оставила во мне эта сцена: страх перед стихийной силой творчества.

Таким же незабываемым стал для меня тот единственный час, когда я в качестве тайного свидетеля мог подслушать плоды его вдохновения, которые он, по всей вероятности ещё до первой записи, доверял своим молчаливым стенам. Так же и здесь странным образом соприкасалось демоническое с творческим».

Тут всплывают выражения «одержимость» и «демония». Здесь они должны пониматься не в библейском смысле, т.е. не в смысле присутствия злых духов, а просто как полная, совершенная отдача себя какому-либо заданию. В немецком языке (как впрочем, и в русском) существуют обороты речи типа: «одержим идеей, искусством, одержим работой», которые мы употребляем, не думая сразу же о демонах. Однако, мы можем навредить себе, недооценив всей опасности, скрывающейся за подобными выражениями. Исследуем шаг за шагом подоплёку музыки Брамса.

Первый этап – это позиция Брамса по отношению к Священному Писанию. Брамс утверждал, что его собственное вдохновение идёт от Бога, тогда как совершенное, подлинное вдохновение Библии он отвергал. Тем самым этот создатель, сам того не зная, признаёт, что его вдохновение происходит из других источников. Он заявил в разговоре: «Иисус был величайшим духовным гением мира. Он сознавал, что черпает из единственно верного источника сил, хотя Бетховен и Мильтон тоже знали, что они пользовались тем же источником в меньшем объёме. Это всё лишь вопрос масштаба».

Брамс отказывается от ясной библейской позиции. Он награждает Иисуса всеми почётными титулами, но не позволяет Ему быть Сыном Божьим, который умер за наши грехи. Иисус для него не спаситель, а лишь хороший пример для подражания. Брамс полагает, что от природы человек по своему складу подобен Иисусу, и ему нужно лишь дотянуться до такого же самоусовершенствования. Здесь мы сталкиваемся с учением и теорией гуманизма и спиритизма.

Когда читаешь биографию Брамса, возникает подозрение, что кое-что он перенял от своего друга Роберта Шумана, который был настоящим спиритистом. Шуман даже называл Брамса новым музыкальным мессией. Оба они были высокого мнения о космических колебаниях, якобы соединяющих художника с Богом. Эти же представления мы находим в спиритизме и вообще во всех сферах оккультизма. Ясновидцы, радиэстеты (люди, обладающие парапсихологическими способностями, для нахождения так называемых патогенных зон с помощью маятника), маги, магнетизёры(люди, практикующие магнетизм, т.е. воздействие на окружающих с помощью магнитного поля) говорят о том, что они якобы подключаются к колебаниям их земного объекта или космоса, сливаются с ними. Это явление стало широко разветвлённой оккультной наукой.

Подозрение в связях со спиритизмом усиливает признание Брамса, что вдохновение и идеи посещают его, когда он находится в полутрансе. После этого нас уже больше не удивляет, что Брамс отзывался с величайшей похвалой о Даниэле Хоме, считавшемся крупнейшим спиритическим медиумом.

Спиритист Хом являлся медиумом, владеющим левитацией (свободное парение тела в воздухе), и однажды он поднялся в воздух на 7 метров. В его присутствии тяжёлые столы передвигались по комнате, хотя к ним никто и не прикасался. Он заставил играть пианино; воздействуя на него на расстоянии, таким же образом он заставил звонить колокола и совершил много других телекинетических номеров. Физики и математики пытались уличить его в трюкачестве, но тщетно, безуспешно.

В этих спиритических феноменах Брамс видел исполнение слов Иисуса из Евангелия от Иоанна 14:12. Хождение Иисуса по воде на Генисаретском озере он сравнивал с парениями Даниэля Хома. Однако, как показывает следующая цитата, он видел между ними одну важную разницу: «Силы подсознания безграничны. Кто сможет овладеть этими силами, тот сможет творить чудеса, как например Даниэль Хом, который, правда, в отличие от Назарянина, не может совершать их сознательно».

Немецкий поэт Гёте, говоря о демонах, также не имеет в виду новозаветные формы выражения. За этими высказываниями стоит греческий дохристианский мир. Чтобы составить себе об этом представление, мы должны вкратце рассмотреть понятие о демоническом в эллинизме. У Гомера и Гесидда, древнегреческих авторов, слово «демон» означает сверхчеловеческую силу. Платон характеризовал демонов как богов или как сыновей богов. Для суждения о Гёте и великих композиторах важно учитывать двойственность понятия «демон» в ранней греческой эпохе. Оно заключает в себе добро и зло. Демон может быть причиной несчастья, однако он может уготовить и благоприятную долю. Отсюда лишь один шаг до понятия о «божестве-хранителе». Ингрид Шмидт говорит, что, кроме Баха, все великие композиторы пили греческий нектар, который прямо противоположен тому, что предлагает Святой Дух. Материалы для доказательства этого утверждения просто подавляют.

Высказывания Рихарда Штрауса о своём творческом вдохновении проливают свет на его языческие корни. Штраус признаётся: «Когда на меня находит вдохновение, под влиянием некой высшей силы у меня появляются определённые навязчивые видения. В такие мгновения я чувствую, что открываю источник бесконечной силы, в котором берут начало все вещи». Высказывания по вопросу вдохновения носят такой же характер почти у всех композиторов.

Брамс, например, источником своего вдохновения называет космические колебания. Он заявляет, что пребывает в такие мгновения в полутрансе. Вагнер признался, что увертюру к своей опере – «Золото Рейна» он получил в полусне.

Примером дьявольского вдохновения служит Паганини. Рассказывают, будто сначала он увеселял своей игрой публику в кабачке и влачил жалкое существование с этих подачек. В отчаянии он продал свою душу дьяволу, подписав контракт с ним своей собственной кровью, после чего он сделал свою музыкальную карьеру. Игра Паганини была так великолепна и невероятно действенна, что пугала многих слушателей, которые подозревали за этим сверхъестественное вдохновение. Паганини изобрёл новые виртуозные приёмы для игры на скрипке и разработал чудовищную, неслыханную технику. Его игру называли ведьмовством.

О колдовстве напоминает и соната «Дьявольские трели». Согласно одной легенде итальянскому скрипачу и композитору Джузеппе Тартини во сне явился дьявол и сыграл ему на скрипке виртуозное произведение, усыпанное сложными трелями. Проснувшись, музыкант записал его по памяти и дал этой сонате название «Дьявольские трели». Опять-таки типично, что Брамс считал эту сонату лучшим творением Тартини.

Дальнейшей помощью для объяснения истоков художественного творчества великих композиторов служат нам многократно употребляемые выражения типа: «ангелы», «духи», «духи-хранители», «демоны». Подобные ссылки на потусторонних помощников не всегда однозначны.

Особенно ярко это проявляется у Генделя, чья оратория «Мессия» ценится многими. Весьма показательной является следующая цитата, в которой Гендель объявляет себя сторонником античности в противоположность Библии. «Прежде чем вернуться снова к строгому, возвышенному библейскому тексту, я отправился в светлую Грецию... Прелестное дитя человеческое воспылало трагической любовью к Юпитеру, своему спасителю, и от избытка своего прекрасного чувства приняло на себя смерть и разрушение».

Представления Генделя об ангелах определённо перемещаются к предположению, что эти ангелы являются его духами хранителями. «Музыка только тогда на что-то годится, когда за ней слышится горячий ветер от взмаха крыльев – шумное дыхание ангелов. Дай Бог, чтобы они никогда меня не покинули». «Под покровом духа-хранителя, который мне при этом помогал советами, я смог, надеюсь, наполнить это внутренней жизнью».

Эти «ангельские» цитаты из книги о Генделе не так-то просто растолковать. Можно вспомнить Послание к Евреям (1:14), где говорится о защитной функции ангелов. Распространённые среди католиков представления о святых и ангелах могли также сыграть свою роль. Наконец, можно подумать о спиритическом понимании духов-хранителей. У Генделя обнаруживается тенденция, свойственная всем великим музыкантам кроме Баха: черпать мотивы из эллинизма, древнегреческой культуры. Гендель воспринимает «светлую Грецию» как отдых в отличие от тяжелого библейского текста.

У Брамса, находившегося под спиритическим влиянием своего друга Шумана, мы встречаем следующие представления: «Это были отдельные фортепьянные пьесы, частично демонической природы... Нас ещё ожидают чудесные моменты, когда мы заглянем в тайны мира духов. Да укрепит его для этого высший гений». Здесь нужно обратить внимание на следующие три выражения: демоническое – мир духов – гений (дух-хранитель). Они ясно показывают нам, что мы находимся в области спиритизма.

 Этот демонический ряд мы дополним цитатой Вагнера: «Как Вы можете говорить о будущем, когда мои рукописи лежат в закрытом сундуке! Кто в состоянии исполнить произведение искусства, которое я, только я при содействии счастливых демонов могу воспроизвести так, чтобы весь мир знал: так оно и есть, именно таким мастер видел и хотел иметь своё творение».

Помимо обращения к языческим сюжетам и героям, многие музыканты вдохновлялись гениями прошлого. Одним из них был Леонардо да Винчи. Но он – известная личность с невероятным творческим талантом – был известным богохульником и еретиком. Также да Винчи состоял в тайном обществе под названием Приорат Сиона (которое считается покровителем ордена тамплиеров, и является сектой, распространяющей лжеучение о потомках Иисуса Христа и Марии Магдалины), и был великим магистром этого общества на протяжении десятилетия.

Ещё большим вдохновителем многих композиторов-романтиков был Виктор Гюго, который также занимал высокую должность в Приорате Сиона. Будучи магистром, он поощрял чернокнижие, увлечения эзотерикой. Но особенно его интересовал феномен столоверчения – впоследствии он со всей серьёзностью развил практику общения с духами.

Мастера в области литературы Гёте и Шиллер (как и ранее Моцарт) были иллюминатами – членами одной из ветвей масонства, которая стремиться к правлению миром и практикует оккультизм, каббалу и самые разные магические практики.

Для Гектора Берлиоза источником вдохновения послужила серия книг Луи Клод де Сен-Мартена, состоявшего в ордене Паскуаля (одно из течений масонства, практикующее магические обряды жрецов Древнего Египта). Из книг композитор взял идею о том, что человек переживает ощущение свободы в кризисных ситуациях или религиозном экстазе.

Обращаются композиторы и к изображению потусторонних миров, в том числе и ада. Изображение ада, навеянного религиозной обстановкой, в искусстве появляется рано, уже в конце Средневековья, преимущественно в церковной литературе и живописи. В музыке же подобные мотивы наблюдаются значительно позже (например, уже упомянутая соната Тартини «Дьявольские трели», где представлена первая попытка деформировать музыку). И окончательно закрепляются они в рамках романтизма. У Берлиоза в «Фантастической симфонии» герой попадает в ад. И если до этого описание загробного мира в музыке отражалось как эмоциональное переживание того, что может быть «там», то у Берлиоза уже имеет место картинка, изобразительность. Другие композиторы описывают не только ад, но и его властителя – Мефистофеля.

В заключение отметим, что творчество романтизма до сих пор вызывает споры и различные мнения. Это обусловлено тем, что здесь наблюдаются противоречия между содержанием и его воплощением. Часто сомнительные и даже безобразные сюжеты, а также негативные переживания человека облечены в красивую музыкальную оболочку. И не все способны увидеть за этой красотой глубинную боль и разочарование человека.

Не случайно музыковеды считают, что академическая музыка, которую часто называют классической (образцовой, совершенной, сбалансированной) – самая сложная область профессионального европейского искусства. В основе классических произведений лежат те же нравственные, религиозные и философские проблемы, что и в творениях художников, поэтов, писателей. Тем более что музыкальные стили аналогичны другим стилям и направлениям изобразительного искусства, архитектуры и литературы.

Классическая музыка пытается осознать сложные проблемы не только разумом, но и сердцем, постичь их изнутри. Она как продолжение философии (на которой она базируется), является отражением человеческого сознания и затрагивает ряд важных вопросов. Композитор Р. Глиэр освещает положение музыки в социуме ХХ веке: «Содержание музыки – это впечатление жизни, это мысли и чувства, выраженные в звуках. Где-то преобладает разум, где-то чувства». Однако, как и философия, классическая музыка не может дать ответы на важные вопросы, особенно на самый главный вопрос – в чём смысл жизни? Ей остаётся только озвучивать переживания человека, его краткие радости и зыбкий покой. Ей остаётся только констатировать и отражать различные аспекты жизни человека, ищущего смысл, не знающего Бога.

*Библиография:*

1. Асафьев Б.В. «Русская музыка от начала XIX века» Л., 1979.
2. Берберова Н.Н. «Чайковский. История одинокой жизни». Берлин, 1936.
3. «Всемирная история. Энциклопедия». Том 5. Глава XX.
4. Кузнецов И. Теория концертности и её становление в русском музыкознании. В.: Вопросы методологии в советском музыкознании, 1981.
5. Курт Е. Кох, Музыка под лупой.
6. Махов А. Е. «Звукомузыкальная эротика романтиков» // Апокриф. № 1.
7. Минакова А., Минаков С. Всеобщая история музыки. М.: Экспо, 2009.
8. Рапацкая Л. А. «Романтизм в художественной культуре Европы XIX в.: открытие «внутреннего человека» // Мировая художественная культура. М.: Владос, 2008г.
9. Хохлов Ю. Фортепианный концерт Ференца Листа. М.: Музгиз, 1953.