*Комментарии к аудио-примерам*

Композиторы импрессионизма неслучайно сравниваются с художниками-импрессионистами. При помощи музыкальных средств в своих произведениях они обычно пытались изобразить как картины природы (реальной и сказочной), так и свои эмоции и ощущения, возникающие при любовании таковыми. Отсюда и программные названия: «Шаги на снегу» (аудио-пример №2), «Лунный свет» (№4), «Море» (№7).

Изобразительность для импрессионистов нередко становилась самоцелью, где избранная техника (музыкальное живописание посредством гармонических красок) нередко служила во вред содержанию. Также метод и техника сочинения влияла и на музыкальные формы, которые уменьшились по масштабу относительно симфонического творчества предыдущих эпох. Сильно изменилась и трактовка музыкальных жанров. В области симфонической и фортепианной музыки создавались главным образом программные миниатюры (№1, 2), сюитные циклы, в которых преобладало красочно-жанровое или пейзажное начало.

Композиции стали уподобляться музыкальным картинам. Так, говоря об одном из своих знаменитых оркестровых произведений «Облака», Дебюсси признавался, что идея пришла ему в голову в один из облачных дней, когда он с  моста  смотрел на реку Сену. Замысел другого произведения родился «…при созерцании проходящего вдали конного отряда солдат, каски которых искрились под лучами заходящего солнца… в облаках золотистой пыли».

Сочинения импрессионистов могут служить своеобразными вещественными доказательствами прямых связей от живописи к музыке. Звукоизобразительная «Игра воды», цикл пьес «Отражения», фортепианный сборник «Шорохи ночи» – этот список далеко не полон и его можно продолжать. Окружающий мир в музыке импрессионизма раскрывается сквозь увеличительное стекло тонких психологических реакций, едва уловимых ощущений, рождённых созерцанием происходящих вокруг незначительных изменений.

Инструментовка  импрессионистов характеризуется уменьшением размеров классического оркестра, прозрачностью и тембровым контрастом, разделением групп инструментов, тонкой детальной проработкой фактуры и активным использованием чистых тембров как солирующих инструментов, так и целых однородных групп. В камерной музыке любимое тембровое сочетание, почти символическое для импрессионизма – это арфа и флейта (аудио-пример №4).

В сфере красочной и ориентальной живописности, фантастики и экзотики (интерес к Испании, странам Востока) импрессионисты продолжили наиболее яркие традиции позднего романтизма (№1). Направление существовало параллельно с другими течениями, иногда влияя на них. Однако в целом следует признать, что жизнь импрессионизма как музыкального стиля была достаточно краткой даже по меркам скоротечного XX века.

\* \* \*

Импрессионисты создавали произведения искусства утончённые и бесконфликтные – созерцательность здесь сменила развитие (№2, 5).

Значительно богаче стало гармоническое и тембровое окрашивание тем. Импрессионистская гармония характеризуется резким повышением колористического начала. Например, знаковое произведение импрессионизма – «Лунные чары» («Лунный свет» №3), где пассажи арфы изображают мерцание лунного света, струящегося в ночи.

В композиции «Аквариум» (№5) аналогичные пассажи вкупе с использованием вокала в качестве инструментального фона рисуют уже колебание воды в аквариуме, спокойствие которой тревожат перемещения экзотических рыбок.

В русской музыке одним из высших достижений оркестрового мастерства считается симфоническое произведение А. Лядова «Волшебное озеро» (№6), написанное для 2 флейт, 2 гобоев, 2 кларнетов, 2 фаготов, 4 валторн, литавр, челесты, большого барабана, арфы и струнных.

Известны слова самого композитора, рассказывающего, что вдохновением ему послужило вполне реальное лесное озеро: «Вот как оно было у меня с озером, – рассказывал композитор. – Знал я одно такое – ну, простое лесное русское озеро и в своей незаметности и тишине особенно красивое. Надо было почувствовать, сколько жизней и сколько изменений красок, светотеней, воздуха происходило в непрестанно изменчивой тиши и кажущейся неподвижности! Начал я искать описания вот такого подходящего мне озера в русских народных сказках. Искал, чтобы опереться.

Вот, как нужно было мне для музыки: движения будто нет, а мысль – всё время, и порой, будто совсем уходит. Всё останавливается, всякое шуршание. Нет, оказывается, что-то где-то копошится. Вдруг, скользнул ветер…».

Весь сюжет, собственно, сводится к звукам, словно услышанным композитором у озера: рябь, чуть бьется вода… Такая музыкальная картинка-зарисовка. Лядов сам определил сюжет: «Как оно картинно, чисто, со звёздами, и таинственно в глубине. А главное – без людей, без их просьб и жалоб – одна мёртвая природа, холодная, злая, но фантастичная, как в сказке».

Все музыкально-тематические элементы «Волшебного озера» произрастают из вибрирующего фона. Важнейшими интонационными зёрнами становятся квинта, терция и секунда, заявленные во вступлении. Из них рождаются микромотивы («природы», «звёзд», «всплесков воды» и др.) и мотивы («мёртвой природы», «рассвета» и др.). Их вариантные изменения и соединения формируют подобие развёрнутого рельефа, исчезающего в фоновой звучности.

Тематические элементы, имея собственную краску, порой, в соответствии с творческим замыслом композитора, приобретают различные оттенки (например, благодаря вариантному изменению или тембровому преображению). Так, микромотив «звёзд» проходит у челесты и флейты, затем у челесты и арфы; тема «на ветках» – звучит у гобоя, а в дальнейшем передаётся флейте. Вместе с группой деревянных духовых струнные рисуют красочные картины преображения волшебного озера, его таинственной жизни. Челеста и арфа усиливают сказочную образность. Немаловажное значение композитор уделяет и педали, которая придаёт музыкальному пейзажу особенную глубину.

Статичная музыкальная картина «раскрашивается» долгими любованиями одной краской (чаще всего такие краски связаны с использованием целотонового лада и увеличенного трезвучия). Тембровые средства как никакие другие способствуют усилению фонической стороны сочинения. Многочисленные приёмы звучания струнных (с сурдинами, *divisi*, *solo*, *col legno* и др.), духовых и таких красочных инструментов, как колокольчики, челеста, ксилофон, арфа, фортепиано, придают близкое сонорному импрессионистское «ощущение» звука. Именно им отводится важная функция: показать блики, светотени, игру красок и т.п.

В рамках французского импрессионизма «Море»  (№7) – наитипичнейшее произведение Дебюсси. Это сонористическое воссоздание природы; это живопись, столь специфично музыкальная, вызывающая у слушателей с помощью звуковых комби­наций зрительный образ. Произведение импрессионизма обязательно является программным, уже его название отражает картину, которая привлекла композитора.

Многие в штыки принимали новое направление и не видели за внешней красочностью и сонористическими эффектами смысла, особенно без программного названия. Некоторые заступались: «Множеству людей кажется, что музыка программная непременно представляет собой музыку низшего сорта. А какова же она сама, му­зыка как таковая – хороша она или плоха? Ведь дело только в этом. А от того, будет она иметь «программу» или нет, она не сделается лучше или хуже. Музыкальное искусство не копирует, а создает в своем особом мире эквиваленты всего того, что мы видим и что слышим в окружающем реальном мире».

Разумеется, мы согласимся с той мыслью, что музыка порой воспроизводит окружающие явления и картины, однако стоит остерегаться того, чтобы музыкальная изобразительность стала самоцелью. Ведь в таких случаях слушателям не остаётся ничего другого как пассивно созерцать, не предпринимая никаких волевых действий, которые предлагает музыка с принципом развития. А таковой является музыка, построенная по принципам классицизма (в широком смысле слова), но никак не модернизма.

В христианской среде всегда предпочтительной будет музыка, основанная на слове, где слушатель имеет возможность усвоить конкретный вербальный смысл, и не только откликнуться эмоционально, но и проявить разумный акт.