

«Отче наш» (№8 в «Литургии исповедованной»). Подчеркнуто, что литургия в композиторской практике нашего времени вышла за рамки обряда и воспринимается в качестве жанра, который принимает различные модификации в результате его индивидуализации.

Ключевые слова: В. Степурко, литургия, Отче наш, молитва, текст, автоцитата.

Solovyova Tetyana. The musical embodiment of the prayer «Our Father» in the V. Stepurko's liturgies. In the article it is considered the embodiment of the key prayer of the Christian worship «Our Father». It is revealed the dependence of the interpretation of the text of its prayer from the canon of the liturgy and the composition and dramatic features of each cycle in the works: «Our Father» (No. 16 in the Liturgy of St. Chrysostom) and «Our Father» (No. 8 in the Liturgy of the Confessed). It is emphasized that the liturgy in the compositional practice of our time has gone beyond the scope of the rite and is perceived as a genre that accepts various modifications as a result of its individualization.

Key words: V. Stepurko, Liturgy, Our Father, prayer, text, autocitat.

Алена Шулика

ЖИВОПИСНОСТЬ МУЗЫКИ К. ДЕБЮССИ И МУЗЫКАЛЬНОСТЬ ЖИВОПИСИ К. МОНЕ

*«Счастлив тот, кто может разглядеть красоту
в обычных вещах, там, где другие ничего не видят!
Всё – прекрасно, достаточно лишь уметь присмотреться»
Камиль Писсарро*

Актуальность данной работы заключена в попытке укрупнить вектор музыковедения, направленный на малоизученный аспект синтеза музыки и живописи. Сфера научного интереса и **новизна** работы обозначены анализом произведений Клода Дебюсси в проекции на картины импрессионистов. **Целью** исследования является выявление специфики средств выразительности в музыке и живописи.

Новое направление в искусстве последней трети XIX–начала XX веков зародилось во Франции и распространилось по всему миру благодаря его представителям, которые разработали методы и приёмы, позволяющие наиболее естественно и живо запечатлеть реальный мир. Так зародился импрессионизм, который совершил революцию в живописи и музыке. Как художники, так и авторы музыкальных произведений стремились передать жизнь в непосредственной форме, как отражение своих впечатлений. Они находили источник вдохновения в самой природе, окружающей действительности и колористической стороне жизненных явлений.

Творчество импрессионистов определило грань между новым и новейшим искусством. Поначалу художников различных школ, совершенно друг на друга не похожих, объединяло то, что все они отрицали «официальное» искусство. Новая живопись отличалась от академической – и тематикой, и техникой, и назначением. В полотнах художников мир предстаёт в своём вечном движении, а природа – многоликой и прекрасной, в бесконечных превращениях. Образно определил особенности импрессионизма М. В. Алпатов: «Импрессионисты воспринимали видимый мир в тесной сопряжённости всех его проявлений. Они выражали мир, метафорически уподобляя его краскам солнечного спектра, лепесткам яркого цветка. Они следили за тем, как солнечные лучи отражаются и дрожат в облаках и воде, в цветах и пёстрых тканях, в лицах и в нежной женской коже. Всю эту световую и цветовую жизнь природы они воспринимали в её нераздельности» [2, с. 368].

Термин «импрессионизм» возник с лёгкой руки критика журнала «Le Charivari» Луи Леруа, который озаглавил свой фельетон о Салоне Отверженных «Выставка импрессионистов», взяв за основу название картины «Впечатление. Восход солнца» Клода Моне. Концепция импрессионизма направлена на воплощение в полотнах (художественных и музыкальных) не объективного окружающего мира, а очень тонкого и субъективного впечатления от этого мира.

Новые задачи повлекли за собой использование иных техник и живописных приёмов: создание серии произведений, изображающих один мотив; подчёркнутая случайность композиционного решения; отсутствие чёткого контура и использование отдельных мазков чистых красок; стремление к оптическому совмещению тонов вместо смешивания красок на палитре. Разнообразие цветов и оттенков в наблюдаемых рефлексах привело художников к мысли передавать светотень через контрасты цветов и исключить из палитры чёрный цвет. Таким образом, они почти неосознанно высветлили свою палитру.

Импрессионизм есть двуединство, единство внешнего и внутреннего, объективного и субъективного. В этом двуединстве субъективное занимает позиции предпочтительные – отсюда и сам принцип «впечатления». Но впечатление всегда направленно, всегда исходит из чего-то, извне. Точной дозировки составных частей двуединства нет, но их специфическое равновесие – условие импрессионизма. Равновесие может быть нарушено.

И нарушается оно неизбежно в живой жизни искусства, либо за счёт разрастания объективного начала, либо за счёт разрастания начала субъективного. В этом заключается та трудность, на которую наталкивается во многих конкретных случаях определение метода. Нередко им-

прессионистическое произведение оказывается близким реализму или натурализму, порой граничит с символизмом, экспрессионизмом, сливается с „неоромантизмом”» [3, с. 55–56].

В художественном методе живописного и музыкального импрессионизма есть общие черты, такие как стремление к передаче первого впечатления от явления, поиски новой техники, отход от социальной тематики и от сюжетности. Родственная тематика объединяет творчество художников и композиторов-импрессионистов. Их основными темами становятся пейзаж, картины природы (Клод Дебюсси: «Мёртвые листья», «Ветер на равнине», «Сады под дождём», «Туманы», «Лунный свет»), портрет («Девушка с волосами цвета льна»). Отсюда тяготение импрессионистов не к монументальным, а к миниатюрным формам: в живописи – не к фреске или крупной композиции, а к портрету, этюду; в музыке – не к симфонии, оратории, а к романсу, фортепианной или оркестровой миниатюре со свободно-импровизационной манерой изложения. Общие черты в творчестве художников и композиторов-импрессионистов обнаруживаются не только в области содержания и тематики, но и в самом художественном методе. Это особенно характерно для Клода Дебюсси, ведь эстетика импрессионизма в то время воздействовала на все основные жанры музыки. «Как и живописцы-импрессионисты, Дебюсси стремился не к субъективному произволу, но к правде художественных образов, к истинному воплощению явлений действительности. Критерий связи субъекта и объекта, критерий соответствия отображаемого и отображённого для Дебюсси существовал, что свидетельствует о присущих его эстетике и его творчеству тенденциях реализма» [7, с. 720].

Французский композитор Клод Дебюсси открыл новый звуковой мир еле ощутимых красочных оттенков. Фактически, он явился родоначальником и единственным крупным представителем импрессионизма в музыке, хотя сам себя таковым не считал. Своё творчество композитор основал на прочных традициях французского классицизма и национального фольклора. Он позаимствовал у М. П. Мусоргского особенности театра, у Н. А. Римского-Корсакова – инструментовку, у А. П. Бородина – необычность гармонического языка, а у Р. Вагнера и Э. Сати – гармоническую систему. Оценив по достоинству их достижения, Клод Дебюсси смог создать свою «музыкальную палитру» и новых звучаний, новых миниатюрных форм и выразительных средств. Его мелодический почерк сразу узнаётся благодаря незакруглённости фраз, прерывистости музыкальных линий. Деликатность гармонического языка интересна своей причудливостью и изысканностью. Единство замысла, строгая продуманность в использова-

нии всех средств музыкальной выразительности создаёт конкретные мелодические образы до шорохов и неуловимых шелестов.

Клод Дебюсси размышлял о музыке, «специально созданной для открытого воздуха», «о естественном соединении» в музыкальном произведении «трепета листвы и запаха цветов» и говорил: «Вот, по моему мнению, новый путь... Это искусство свободное, искрящееся, искусство открытого воздуха, искусство, соразмерное со стихиями, с ветром, небом, морем!.. Я только пытаюсь выразить с наибольшей искренностью ощущения и чувства, которые испытываю: остальное мало для меня значит...» [3, с. 41]. Парадоксально, что при этом композитор не признавал самого термина «импрессионизм».

Импрессионистские музыкальные миниатюры композитора напоминают лирико-психологические картины. Общность средств выразительности в музыке и живописи подметил Эрик Сати, который писал: «Но почему бы для этих целей не воспользоваться такими же изобразительными средствами, которые мы уже давно видим у Клода Моне, Поля Сезанна, Анри Тулуз-Лотрека и прочих? Почему не перенести эти средства на музыку? Нет ничего проще. Не это ли есть настоящая выразительность?» [12, с. 54].

Предметом исследований Дебюсси стали мимолётность, эмоция-впечатление. Его звуковые картины вводят нас в мир иллюзии света и воздуха. В миниатюрах Дебюсси мы можем найти много общего с картинами импрессионистов: общие настроения, лад, интонации. Эти внутренние связи между произведениями различных видов искусства находятся в их эмоциональном единстве, а не в сюжетном. В. Гурков в статье «Импрессионизм Дебюсси и музыка XX века» отмечает: «Для Дебюсси время в пределах музыкального произведения выделено из общего временного потока, ибо оно есть фактор завершённой музыкальной формы, индивидуальной „архитектуры“ произведения» [5, с. 176].

Прелюдия Дебюсси «Девушка с волосами цвета льна» – одна из наиболее выразительных звуковых картин композитора. Она ассоциируется с такими картинами как «Качели», «Танец в городе» и «Портрет Жанны Самари» Огюста Ренуара. Образ актрисы Жанны Самари запечатлён в трёх работах, считающихся одними из лучших. Художники привлекали молодые свежие лица, естественные, непринуждённые позы. В сделанных им портретах нет психологической глубины, но сходство с оригиналом в них установлено тонко, привлекает живой блеск глаз, нежные отсветы окружающих красочных тонов на коже лица. М. В. Алпатов писал: «Свои портреты Ренуар понимал не как исповедание, разоблачение или прославление; он хотел лишь удовлетворить потребность людей в праздничном и радостном, и умел сооб-

щать своим портретам нарядный облик, извлекая чистые красочные созвучия из самых скромных мотивов вроде оттеняющего белизну кожи тёмного веера или удачно подобранной ленты». Ренуар сумел создать тип женщин, который для многих ассоциируется с собирательным образом француженки. В ней всё особенно женственное и приветливое, лучезарное: посадка головы, взгляд, обращённый к зрителю, неизменная улыбка» [2, с. 366].

Эта прелюдия отличается редкой у Дебюсси протяженностью темы, мягкостью её очертаний, богатой гаммой красок и изобилием полутеней. В этом произведении чувствуется движение, соответствующее движению на полотнах Ренуара. Тема, звучащая плавно и лирично, будто передаёт нам характер девушки, её капризность и изменчивость настроений. Молодая героиня нежна и чувственна, поэтому в гармонии произведения преобладают плагальные обороты. Хрупкость и пластичность темы передаётся звуками септаккорда VI ступени в прихотливой, изменчивой ритмике. Тема напоминает задумчивый лирический напев в простой гармонизации. Преобладающая диатоника в гармонии интересно расцвечена хроматизмами. Появляются свежие, насыщенные гармонические созвучия. Варианты темы встречаются в прелюдии 6 раз в основной тональности и 3 раза в среднем разделе (тональность – Es-dur), и ни разу не повторяются. Изменения регистров напоминают нам разнообразие оттенков в цветовой палитре, а смена плотности фактуры будто бы передаёт густоту красок на холсте. Мягкость динамических тихих нюансов созвучна оттенкам пастельных красок картин художников. Звуковые и колористические сопоставления создают эффект появляющихся и исчезающих световых бликов.

Плагальная каденция, завершающая прелюдию, передаёт ощущения ниспадающих развивающихся волн волос девушки. Заключительные аккорды арпеджиато истаивают в отдалённых отзвуках проносающегося ветерка. Известный музыковед В. Каратыгин писал: «Слушая импрессионистов-композиторов, вы по преимуществу вращаетесь в кругу туманных переливчатых звучаний, нежных и хрупких до того, что вот-вот музыка вдруг дематериализуется... лишь в душе вашей надолго оставив отзвуки и отблески упоительных бесплотных видений» [6, с. 5]. Эту поэзию ощущений невольно воспринимает слушатель, так как и художник, и композитор отказываются от претензий изображения реальности, отдавая предпочтение мечте и иллюзии.

Прелюдия Дебюсси «Шаги на снегу» вызывает ассоциации с зимним пейзажем Клода Моне «Сорока». В этой звуковой картине нет темы, есть только её отголоски, представленные в виде синкопированного ритмического «ядра» и коротких недоговоренных мотивов. Композитор выделяет

роль інтонації і деталей, які переважають над логікою всього цілого. Видозміннені альтерировані тонічні созвучія асоціюються з білим кольором на полотні К. Моне, який вбирає в себе весь спектр відтінків основних фарб. Образно-звукові фарби приглушені як на полотні, так і в динамічній шкалі. Такі ж м'які пастельні тони присутні і на картині Моне. Скользяще, крадущеся звуковедення викликає настроєння майже загадкове і фантастичне. Емоційне єдинство з картиною Моне викликає пошуки «мгновентності, мимолетності і статика созерцательності пьєси Дебюссі» [18, с. 16]. Поражає ясність палітри музикальних пейзажів-впечатлень Дебюссі, які виробляють враження живих, мерцаючих, дихаючих. В цій прелюдії цікавий не стільки сюжет, скільки тончайші особливості природних станів світла, кольору і неопределеного руху.

Ускользящі відтінки емоцій не оформляються в тему, і пьєса, як і картина, залишає відчуття недосказанності. Мелодическі і гармоніческі фігурації автор трактує як тематизм. Це взаємодоповнює чуттєве єдинство прослідковується як в коливанні відтінків фарб на полотні, так і в полутоновому скольженні мелодії і аккордових созвучій. Проведення синкопированного мотиву, об'єднуючого весь музикальний матеріал прелюдії, в кінці вироблення звучить в високому регістрі 3-ї октави і нагадує помітні сліди кроків на снігу, звучачі, як відгомін про минуле.

Дебюссі віддавав особливу увагу образній стороні виконання своїх пьєс. Живописно-фарбові задачі, а не повествовані, були для нього на першому плані. Дебюссі вважав, що музика існує для невиразного і, іноді, навіть скромного і сумрачного. В своїх ремарках автор дає чіткі рекомендації виконавцям: «як віддалений звук рога», «як ніжне і сумне жаль», «як гітара», «майже барабан», «тихо звучить в густому тумані», «вібрирую», «колко», «нервовно і з юмором». Це може бути навіть розгорнуте описані, як, наприклад, в «Кроках на снігу»: «Цей ритм повинен відповідати по звучанню сумному і холодному фону пейзажу». Подібні авторські вказівки підкріплюють прагнення композитора підкорити техніческі, виртуозні задачі картинно-живописним.

В монографії К. Хейнріха автор приводить висловлювані самого художника: «Сюжет для мене має второстепенне значення, я хочу зображати те, що живе між мною і предметом» [16, с. 55]. Свої водні пейзажі Моне називав «пейзажами-вдзеркаленнями». Те ж можна сказати і про його собори в різне час доби. Задуманна ним серія Руанських

соборов ему даже снилась, о чём он писал в одном из писем: «Собор был в моих снах... то голубой, то розовый, то жёлтый» [9, с. 22]. При прослушивании звуковой картины Дебюсси «Затонувший собор» возникают созвучные ассоциации с полотнами Клода Моне: «Собор в Руане в утреннем солнце», «Собор в Руане в солнце», «Собор в Руане в полдень», «Собор в Руане, портал в сером тоне». Эта сжатая программная миниатюра построена на особой технике звукового «резонирования» и картинной пейзажности, основанная на видении мира «через цветную вибрацию» (термин Л. Г. Андреева) [3, с. 56]. Восходящие насыщенные гармонические кварто-квинтовые созвучия помогают ощутить величие этого собора. На поверхности воды через цветную вибрацию и световые блики отражается готический собор, вобрав в себя всю красоту этого мира. Клемансо в своей статье «Революция соборов» говорит о том, что «неподвижный предмет с большой силой подчёркивает движение света» [9, с. 23]. Эти его слова характеризуют соборы Моне. Но как точно они передают и характер прелюдии «Затонувший собор» Дебюсси! Контуры предметов, его объёмы будто растворяются в свето-воздушной среде.

Торжественность шествия спокойных аккордов нарушается в среднем разделе. Гармонические созвучия становятся резко диссонирующими. Они ярко выделяются на новом зыбком аккомпанементе разложенных арпеджированных аккордов в неожиданном триольном и синкопированном ритме. Но уже следующий раздел восстанавливает нарушенную статику – ещё более торжественно на органном пункте звучат длинноты полных консонантных созвучий, как своды, контрфорсы, величественные порталы Руанских соборов. Художника интересует игра света на камне, небо и земля для него почти не существует. А для композитора становится важным возвеличить существовавший когда-то собор тоже в разных ракурсах – регистровых, гармонических, метрических, ладовых, фактурных. В этом прослеживается влияние музыки М. П. Мусоргского и А. П. Бородина. Композитор старается преодолеть власть тактовой черты, используя переменный размер, из-за чего появляется новая темповая свобода. Этот приём применяется и художником, который стремится к целостности образа Руанского собора в разном свете и цвете. Заканчивается эпизод секундовыми созвучиями, зеркально отражаясь в разных октавах.

Завершающий раздел восстанавливает помпезную красоту подводного собора – полные созвучия гулко двигаются в низком регистре на фоне остигатного фигурированного баса. В заключении кварто-секундовые созвучия звучат, как отголоски легенды о соборе. Подобные ассоциации есть и у художника: краски, фрагменты картин сливаются, соединяются

между собой в солнце и в тени. В прозрачном весеннем дне и в серое зимнее время соборы насыщены цветными красками. У Моне тень становится цветом, а цвет – игрой света. В этой прелюдии композитор широко пользуется приёмом сопоставления красочных гармоний, разрушая терцовую структуру аккорда побочными тонами. Здесь преобладает диатоника, иногда в виде квартовых и квинтовых созвучий, создающих впечатление глубины. В музыке словно звучат призрачные звоны и шелесты, всплески волн и таинственные, заглушённые напевы, напоминающие отголоски бретонских и нормандских легенд.

И. Мартынов в монографии «Клод Дебюсси» писал: «Искусство Дебюсси пленяло не только своей оригинальностью, но и законченностью стиля, высоким мастерством в осуществлении плана целого и отделки каждой мельчайшей детали. Искусство Дебюсси сохраняло прочную связь с исторической традицией, с идеалами гармонии и соразмерности, свойственными французской музыкальной культуре» [8, с. 105]. Композитором восхищался и Ромен Роллан: «Дебюсси напомнил французской музыке об её истинной природе, об её забытом идеале: ясности, изящной простоте, естественности, грации и пластике» [13, с. 175].

Музыкальность – одно из главных качеств как живописи Моне, так и творчества большинства импрессионистов. Импрессионисты преобразовали восприятие живописи и природы. Современные взгляды на мир проходят сквозь призму импрессионистической живописи. Художники открыли возможность видеть не только определённый объект, но то, «что живёт между художником и предметом изображения». Конечно, у них были великие предшественники, но окно в мир солнца и воздуха так широко было распахнуто именно импрессионистами. Общность образно-звуковых характеристик проявляется в фиксировании мимолётных впечатлений действительности как художником, так и композитором. Оба автора одинаково понимают ритм, темп, лад, движение, статику, интонацию, композицию музыки и живописи. Выразительность всех музыкальных средств созвучна переливчатым мазкам чистых красок. Живопись и музыку импрессионистов можно назвать эмоциональным искусством, так как и художник, и композитор пытаются не просто создать художественный образ средствами выразительности своего искусства, а передать своё чувство, своё отношение к нему. Их новаторское творчество сближают портретные подзаголовки, поэтическая программность, картинность, разнообразный колорит, всё красивое, изящное, утончённое. И в этом живопись и музыка едины.

Импрессионизм оказал огромное влияние на творчество живописцев, таких как К. А. Коровин, И. Э. Грабарь, К. Ф. Юон; скульпторов –

О. Родена, П. Трубецкого и сомкнулся с творчеством символиста Поля Верлена. В «Поэтическом искусстве» автор утверждает: «Музыки – прежде всего», «Никаких цветов, одни оттенки», то есть полное созвучие с принципами импрессионизма.

В музыкальном искусстве такие композиторы, как И. Стравинский, М. Равель, К. Шимановский, А. Скрябин, О. Респиги, Б. Бриттен, Б. Барток и О. Мессиаан изучали творчество Клода Дебюсси, Мориса Равеля и многому учились у них. Звукоокрасочные эффекты сонористики предвосхищены в гармониях Дебюсси. В них явно заметен переход от слышания высотных звучаний на восприятие аккордовых недифференцированных «пятен». Техника аккордовых параллелизмов, развитая в творчестве Дебюсси, показывает эволюцию этого процесса. Ю. Н. Холопов писал: «Аккордовая цепь воспринимается как одноголосное последование темброво-окрашенных звуков (с этим приёмом сходна техника параллельно-диссонантных блоков в джазе). Примеры сонорно-окрашенной гармонии: балеты «Дафнис и Хлоя» Равеля («Рассвет»), «Петрушка» Стравинского (начало 4-й картины), «Золушка» Прокофьева («Полночь»), оркестровая пьеса ор. 6 No 4 Веберна, песня «Серафита» Шёнберга» [17, с. 190].

Огюст Роден, который «схватывал» и стремился передать мимолётность и неуловимость, но в скульптуре, поддержал импрессионистов своим высказыванием: «Никогда не бойтесь выразить то, что чувствуете, даже если ваши мысли противоречат общепринятым» [11, с. 87]. Импрессионизм расширил спектр нашего восприятия и видения мира, раскрыл значение эмоций, созвучия и отражения впечатлений, многозначность мира, совместил контрастные тона и оттенки, уловил звучание картин и сотворил музыкальность живописи.

1. Алексеев А. История фортепианного искусства. М.: Музыка, 1982. Ч. III. 286 с.
2. Алпатов М. В. Всеобщая история искусств. М.- Л.: Искусство, 1949. Т. 2. С. 366–368.
3. Андреев Л. Г. Импрессионизм. М.: Гелеос, 1980. 320 с.
4. Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы. М.: Музыка, 1964. 278 с.
5. Дебюсси и музыка XX века. Сб. статей М.: Музыка, 1983. 246 с.
6. Каратыгин В. Музыканты-импрессионисты. «Речь», 1915. 15 с.
7. Кремлёв Ю. К. Дебюсси. М.: Музыка, 1965. 792 с.
8. Мартынов И. К. Дебюсси. М.: Музыка, 1964. 280 с.
9. Моне К. (из серии «Великие художники»). К.: Комсомольская правда, 2003. 30 с.
10. Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. 5. М.: Музыка, 1965. 352 с.
11. Роден О. Мысли об искусстве. Воспоминания современников. М.: Республика, 2000. С. 9.
12. Розеншильд К. Молодой Дебюсси и его современники. М.: Музыка, 1963. С. 44–70.
13. Роллан Р. Музыканты прошлого. М.: Музыка, 1908. 272 с.
14. Петкова С. М. Справочник по мировой культуре и искусству. Ростов-на-Дону: Феникс, 2005. С. 404–407.

15. Смирнов В. К. Дебюсси. М.: Музыка, 1974. 288 с.
16. Хейнрих К. К. Моне. 1840-1926. М.: Музыка, 2001. С. 55.
17. Холопов Ю. Очерки современной гармонии. М.: Музыка, 1974. 288 с.
18. Шнейерсон Г. Французская музыка XX века. М.: Музыка, 1970. 576 с.

Шулика Алёна. Живописность музыки К. Дебюсси и музыкальность живописи К. Моне. Исследована проблема синтеза искусств, возникшего в результате органического соединения живописи и музыки. Этот феномен живописности музыки и музыкальности живописи основан на взаимопроникновении, взаимовлиянии и взаимообогащении разных видов искусств. Автором были рассмотрены созвучные ассоциации и раскрыты общие настроения, эмоциональное единство в интонациях фортепианных миниатюр К. Дебюсси и художественных полотен К. Моне и О. Ренуара. Художники и композитор одинаково зафиксировали импрессионистические мимолётные впечатления действительности в общности образно-звуковых характеристик, поэтической программности, музыкальной картинности и разнообразном колорите.

Ключевые слова: синтез искусств, импрессионизм, музыкальная картинность, эмоциональное единство интонаций, созвучные ассоциации.

Шуліка Альона. Живописність музики К. Дебюссі та музикальність живопису К. Моне. Досліджено проблему синтезу мистецтв, яка виникла в результаті органічного сполучення живопису і музики. Цей феномен мальовничості музики і музикальності живопису заснований на взаємопроникненні, взаємовпливі і взаємозбагаченні різних видів мистецтв. Автором були розглянуті співзвучні асоціації та розкрито загальні настрої, емоційну єдність в інтонаціях фортепіанних мініатюр К. Дебюссі і художніх полотен К. Моне та О. Ренуара. Художники і композитор однаково зафіксували імпресіоністичні швидкоплинні враження дійсності в спільності образно-звукових характеристик, поетичної програмності, музичної картинності і різноманітному колориті.

Ключові слова: синтез мистецтв, імпресіонізм, музична картинність, емоційна єдність інтонацій, співзвучні асоціації.

Shulika Alyona. Painting music of C. Debussy and musical painting of C. Monet. This work analyses the problem of a synthesis of the arts that has arisen as a result of an organic compound of painting and music. This phenomenon of the music picturesque and the musicality of painting is based on the interpenetration, the interrelation and the mutual enrichment of different types of arts. The author has considered the concordant associations and revealed general moods, the emotional unity of in intonations of piano miniatures of C. Monet

and A. Renoir. The painters and the composer both showed impressionistic fleeting impressions of a reality in common-sound characteristics, poetic programs, musical picturesqueness and rich colour.

Key words: synthesis of the arts, impressionism, musical picturesque, emotional unity of intonations, concordant associations.

Юлія Шкроміда

ФРАНЧЕСКО МАЛІП'ЄРО: ТРИ ФОРТЕПІАННІ ЦИКЛИ (ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ МОВИ)

18 березня 2017 року минуло 135 років з дня народження **Франческо Маліп'єро** (Francesco Malipiero) (1882–1973). Різнобічно обдарований митець поєднав талант композитора, музикознавця, критика, редактора, лібретиста та педагога. Його високо оцінювали сучасники, зокрема італійський композитор Л. Даллап'єккола називав Маліп'єро найяскравішою фігурою в музичному житті Італії після Верді, а Л. Песталоцца вважав винятково ерудованим та інтелектуальним.

Маліп'єро прожив довге життя (91 рік), а його композиторський шлях, за словами музикознавиці М. Рудко, «знаменував цілу епоху» [11, с. 36]. Дослідниця згадує думку Дж. Уотерхауса: «він народився тоді, коли Верді ще не брався за написання «Отелло» і «Фальстафа», а Пуччіні ще не пробував свої сили в оперному жанрі; але до моменту його смерті представники післявоєнного авангарду уже досягли zenіту слави» [11, с. 36].

Знаковість фігури Маліп'єро для Італії ХХ століття полягає в тому, що він запропонував своє, цілковито нове бачення музичного театру, винятково оригінальне і несхоже на театр веристів та Дж. Пуччіні. Також, поруч з композиторами «восьмидесятниками» – А. Казеллою, І. Піцетті, О. Респігі, та Ф. Альфано – Маліп'єро збагатив жанрову палітру інструментальної музики. Окрім опери в творчості цих композиторів з'являється балет, симфонія, камерні ансамблі для різного складу.

Цікавою в цьому відношенні постає майже недосліджена «сторінка» творчості митця – фортепіанна музика. Адже, саме на прикладі фортепіанних творів Маліп'єро можна простежити характерні риси його стилю, що і стало *метою* статті. На жаль, в Україні постать Маліп'єро, як і його музика – майже невідомі широкому загалу та музикантам. *Новизна* та *актуальність* запропонованої теми полягає в тому, щоб дещо заповнити цю «білу пляму» у музикознавчій літературі.