**Взаимодействие музыки и живописи в европейском искусстве**

М. Райс

Связи между искусствами существовали всегда. В одни эпохи они были большими, в другие – меньшими. Здесь мне хочется провести параллели между музыкой и живописью в Западной Европе послеантичной эпохи.

В Средневековье, несмотря на сходные эстетические принципы, в отношении символических значений музыка и живопись развивались по-разному: поскольку музыка считалась наукой, родственной математике, музыка в-основном оприпалась на число; материалом же живописи были библейские сюжеты. Поскольку мир чисел бесконечен, количество же библейских сюжетов достаточно ограничено, а широко использовалось только малое количество их, музыка развивалась всё же больше.

Но основные принципы эстетики музыки и живописи были общими, и прежде всего это диктовалось общим для всех искусств той поры религиозным содержанием. .Духовный мир средневекового человека был един, он действительно чувствовал себя венцом творения, жизнь казалась ему устойчивой, он ощущал себя членом общности и составной частью Вселенной, а никак не индивидуальной личностью. Вместе с тем человек как бы жил в мире Библии, которую считал абсолютной истиной, и путь своей жизни осознавал идущим через страдания от Сотворения мира к Страшному суду. Бог в первую очередь был Творцом. Телесная красота считалась греховной, духовная – возвышенной. Отсюда такое понимания распятия Христа в раннем Средневековье: он был уже телесно слаб от ран, но силён духовно.

Основопологающим был принцип единства, в музыкальной символике ему соответствовала единица, символизировшая единство Бога и Церкви. Единица считалась источником всего сущего так же, как являлась источником ряда чисел. "Там, где равенство и подобие, - писал св. Августин, - там наличие числа. Ведь нет ничего более равного и подобного, чем единица." Отсюда и стремление к единству, к какому-то единому началу во всех искусствах. Не менее важным было и число три. Оно означало триединство Бога, а также три христианские добродетели – веру, надежду и любовь.

В музыке символы единства складывались очень постепенно. Сначала им стал грегорианский хорал, в котором как бы заключался весь мир в его постоянстве – ведь все хоралы были распределены по дням года. Впоследствии роль такого объединяющего жанра играла месса, с её "стандартизированным" текстом. Цифра три означала начало, середину и конец музыкального произведения, а также три вида инструментов. Также в музыке большую роль играло число семь, означавшее связь человека со Вселенной: семь тонов символизировали семь планет или семь дней недели, семь струн лиры – гармонию небесных сфер.

В живописи эта числовая символика не была выражена столь ярко. Вместе с тем и там были свои каноны. Была очень распространена форма триптиха, в которой главная фигура (обычно это сам Христос) находилась в центре и по росту была выше остальных; понятие перспективы отсутствовало. Иногда употреблялась "обратная перспектива": задние фигуры, наоборот, были больше, но углы зрения от них как бы сходились в центре, концентрируя внимание на главной фигуре.

Для средневековой эстетики были очень важны понятия верха и низа. Верх, как правило, символизировался со светлыми, чистыми образами, низ – с неблагородством и злом. В музыке это был верхний звук мелодии, в живописи – верхняя часть картины. И там, и там эти символы должны быть выделены. В музыке – ходом к этой кульминации и плавным спуском обратно, в живописи – помещением главной фигуры в центр картины, большего её роста, непременной обращённостью к зрителю. Всякая "правильность" избегалась. Это символизировалось и нерегулярностью движения в музыке, и отсутствием перспективы в живописи.

Вместе с тем в искусстве непременно присутствовали и атрибуты страдания – основного эмоционального состояния, приписываемого средневековым человеком Вселенной и отождествляемым им со страстями Христовыми. В музыке это выражалось тем, что грегорианский хорал сначала пелся только мужским хором (та же символика верха – низа); кое-где женщинам запрещалось петь в церкви вплоть до эпохи барокко включительно. В живописи же в крайних частях триптихов обычно располагались картины священного прошлого слева и картина Страшного суда справа, как правило, и по размеру эти крайние части были меньше средней. Иногда символика верха – низа подчёркивалась изображениями в соответствующих местах ангелов и дьяволов, иногда же на алтаре изображался и весь евангельский "сюжет".

Постепенно связь живописи и музыки модифицировалась, переходя в другую фазу. Это обуславливалось в первую очередь новым пониманием сущности Бога, большим вниманием к его человеческой сущности. Французский пастор Э. Прессансе так писал о понимании Христа в эту эпоху: "Человечество Христа часто приносилось в жертву Его Божеству, забывали, что последнее неотделимо в Нём от первого, и что Христос … не Бог, скрывшийся под видом человека, но Бог, сделавшийся человеком … Христа очень часто представляли как отвлечённый догмат". А. Мень также писал, говоря о взглядах того времени, что "Христос воплотил в себе всю красоту, Божественную и человеческую… Его Божественность просвечивала сквозь материальное тело". Вероятно, для верующих раннего Средневековья было бы по меньшей мере кощунством, если бы телесную красоту Христа уравняли с духовной.

Отсюда и изменение значения в числовой символике. Единица утрачивает своё господствующее положение. Зато выдвигаются двойка и четвёрка, чьё символическое значение в раннем Средневековье практически совсем не учитывалось. Два означало начало и конец (без середины) и символизировало связь между музыкой естественной и натуральной, или небесной и человеческой. Четыре означает гармонию, так как связывает противоположные стороны, из которых состоит. Оно имеет нравственное значение, так как, означая единство души и тела, способствует очищению нравов. Оно проявляется в жизни природы: существуют четыре элемента, четыре времени года, четыре темперамента. В музыке это ассоциируется с четырьмя нотными линейками, означающих четырёх евангелистов, и с четырьмя тетрахордами, означающих четыре периода жизни Христа.

Итак, миросозерцание того периода, оставаясь религиозным, имело некоторые другие приоритеты. Оно до известной степени уравнивало верх и низ, а основным стало стремление к гармонии. Причём эта связь обосновывалась слиянием человека со Вселенной, с семью небесными сферами.

В музыке это прежде всего выразилось в "расщеплении" одноголосного грегорианского хорала. Это выразилось по-разному. Во-первых, возникло многоголосие. Грегорианский хорал ещё долго оставался в качества опоры музыкального произведения, присутствуя в обязательном порядке как cantus firmus, но фактура уже была поделена, и в дальнейшем он играл всё меньшую и меньшую роль. Во-вторых, один хоральный напев стали делить на части, работая с этими частями как с отдельными структурами. В-третьих, стали соединять в достаточно длинных произведениях по нескольку хоралов, тем самым отрывая их от связи с конкретным днём. И, наконец, в хоралы стали вносить определённый ритм. В пору своего изобретения эти хоралы не были ритмизованны, акценты делались свободно и зависели от ударений в словах; хоралы же с фиксированным ритмом гораздо легче соединялись между собой и с другими голосами. В эпоху Возрождения это увенчалось изоритмическим, но многоголосным лютеранским хоралом. В это время появились и светские музыкальные жанры.

В живописи верх и низ картины уравнялись ещё больше, и чем ближе к Возрождению, тем это равенство увеличивалось. Господство триптиха как господствующей формы поколебалось; количество частей стало более свободным. Иногда произведение состояло из пяти частей, появились и одночастные картины в современном смысле слова. Центральной фигурой по-прежнему оставался Иисус Христос, но по бокам необязательно появлялись картины Сотворения мира и Страшного суда. Стали появляться и изображения святых, а среди эпизодов из Библии выбирались не обязательно трагические. Вместе с тем символика здесь играла гораздо большую роль, чем в музыке, где она подчас сводилась подчас только к использованию латинского языка.

В эпоху Возрождения роли музыки и живописи поменялись местами, т.е. живопись стала развиваться быстрее музыки. Это тоже объяснялось эстетикой искусства, т.к. в это время господствующим в искусстве стало светское начало. В светском же искусстве художник стремится подчеркнуть прежде всего индивидуальные. Музыка же, являющаяся искусством более обобщённым, поневоле отошла на второй план. Разумеется, религиозные мотивы не исчезли полностью с картин, но теперь художники стремятся показать библейских персонажей по-своему; к тому же число их резко возросло за счёт многочисленных святых.

Искусство стало теперь антропоцентричным. Поэтому на небе выделяется прежде всего то, что влияет на самого человека. Резко возросла роль астрологических символов, числовые отношения "спустились на землю"; самые разные художники стали искать "верное" числовое соотношение пропорций человеческого тела; результатом этих поисков стала перспектива, сначала геометрическая, а потом и воздушная. Появилось также понятие светотени. Средневековые художники, отождествляя науку и искусство, стремились как можно точнее передать картину окружающего пространства на своих картинах.

Наиболее последовательно разработкой теории перспективы занимались Мазаччо, Брунеллески и в особенности Леонардо да Винчи, который был не только художником, но также механиком, военным инженером и математиком. Например, его знаменитая картина "Мона Лиза" построена на пяти "золотых треугольниках", т.е. на треугольниках, вписанных в прямоугольники золотого сечения. Не меньший вклад в теорию пропорций внёс Альбрехт Дюрер, оставивший после себя трактат о перспективе, "Четыре книги о пропорциях" и трактат о прикладной геометрии. И даже те художники, которые сами вычислениями не занимались, например Рафаэль, всегда соблюдали пропорциональность.

Переход от Средневековья к Возрождению осуществлялся постепенно. Рассмотрим здесь две картины, в которых показаны два разных способа такого перехода. Первая из них – "Моление о чаше" Андреа Мантеньи (ок. 1431 – 1506).

Сюжетом служит эпизод из Библии: Христос просит Бога-отца "пронести чашу" мимо него, но в конце концов, подчиняясь ему, "предаётся в руки грешников" (Лк. 22:44). До того, как отправиться молиться, он просит своих учеников подождать его; они же, ожидая, засыпают.

В принципе сюжет достаточно традиционен. Но решён он совершенно необычно, особенно в сравнении с художниками Средневековья. Христос помещён на заднем плане, да ещё спиной к зрителям. На первом же плане – спящие ученики Пётр, Иоанн и Иаков. У них ещё много человеческих слабостей, и они изображены без нимбов – символов святости. Таким образом, духовное совершенствование учеников для Мантеньи самое главное.

В картине много символов. Так, скала, на которой молится Христос, означает твёрдость в вере, сон – символ духовной смерти. На заднем плане – ангелы, один из них держит крест, показывая, что именно на кресте умрёт Христос. На полусухом дереве сидит пеликан – символ Бога-Отца и жертвенной смерти Христа. (По преданию, пеликан вскармливал кровью своих птенцов и после этого умирал.) На первом плане из бесплодной скалы пробиваются ростки травы, за учениками – молодое деревце; это символы новой жизни. Как видно, при помощи вполне церковных символов создаётся картина, посвящённая духовному рождению человека.

Другой способ перехода искусства от Средневековья к Возрождению мы можем увидеть в картинах Иеронима Босха (ок. 1450/1460 – 1516). Его картины тоже религиозны, хотя на них чаще изображены всё же святые и христианские мученики, чем собственно библейские сюжеты. По содержанию творения Босха тоже сильно связаны со Средневековьем – они, во-первых, стремятся объять весь мир, во-вторых, они очень дидактичны. Даже по форме они часто связаны со Средневековьем – так, Босх очень любил оформлять алтари, и лучшие его труды – это триптихи.

Рассмотрим самую известную картину Босха – триптих "Сад земных наслеждений" (на иллюстрации дана только средняя его часть). Вместо полагающейся здесь фигуры Христа здесь изображена земная жизнь людей во всём её грешном "великолепии". С боковых частей изображены рай и ад. Таким образом, взгляд зрителя не направлен от левого края к правому, который создавал впечатление бесконечного ряда мучений (Сотворение мира – жертва Христа – Страшный суд), а от центра к краям, и мораль её можно выразить словами "Что заслужил, то и получишь". И непонятно, одобряет ли Босх наслаждения на этом свете или осуждает.

Если Мантенья использует сплошь библейские символы, то у Босха они становятся "материалистическими". Но материализуются они совершенно на индивидуальный манер. Любовная пара уединилась в пузыре; молодой человек обнимает сову; другой мужчина стоит вверх ногами, между которыми вьёт гнездо птица. Первый план занят "различными радостями", на втором на разных зверях едут люди, на третьем они летают на крылатых рыбах или сами по себе. Но, согласно сонникам того времени, вишни, земляника и виноград означают разные формы разврата, сцена с виноградной гроздью в бассейне – символ причастия; пеликан подцепил в клюв вишню (символ чувственности) и дразнит ею людей (какое отличие от толкование этого образа у Мантаньи!); посередине в башне Прелюбодеяния посреди озера похоти спят среди рогов обманутые мужья. Стеклянная сфера стального цвета - символы из голландской поговорки "Счастье и стекло – они недолговечны". А в правой створке мы находим Сатану с ногами в виде полых деревьев и телом в виде вскрытой яичной скорлупы, зайца выше человеческого роста, неестественных химер, таверну внутри монстра – всё это сверх "обычной" картины наказаний…

С музыкой живопись связана во время, начавшееся с эпохи Возрождения, скорее сюжетно, чем по средствам выражения. Причём эта связь протянулась на гораздо большее время, т.к. музыка развивалась медленнее. Многое из того, что живопись достигла уже в эпоху Возрождения, в музыке было достигнуто лишь в эпоху барокко (впрочем, некоторые авторы начинают отсчёт эпохи барокко в музыке уже с начала XVIв.) В этот период тяготение к светскому началу выразилось ярче всего в появлении нового жанра – оперы, а затем и светской оратории. Оба эти жанра появились в результате интереса к античности, возникшего также и в живописи. Но, в отличие от последней, в опере ещё долго действовали только боги, цари и герои. Из библейских сюжетов тоже долго выбирались соответствующие. На смену мотету пришёл абсолютно свободный по тематике мадригал.

Гармония, до известной степени предоставившая свободу музыкальной ткани, противостояла более обобщённой полифонии. Живопись влияла и другим способом: фигуры на нотном стане, по виду напоминающие те или иные предметы, превращались в их символы, причём символы эти жили зачастую очень долго. Даже у Баха два хода на малые секунды в разных видах представляли страдания распятого Христа, искупление через свершившуюся смертную муку, требование распятия, восходящие секвенции – вознесение и т.д. Страдания Христа обозначал и знак диеза, Бах считал таким символом и свою фамилию (звуки B-A-C-H, взятые последовательно, образуют фигуру креста), а потому он часто употреблял её в своих произведениях.

В эпоху Возрождения в живописи возникли новые жанры: пейзаж, портрет, натюрморт, бытовая сценка. Им соответствовали и соответствующие жанры в музыке, правда, появившиеся гораздо не сразу. Очень многие произведения были "изобразительными", хотя ещё не программными. В музыке этой поры изображается всё, что только можно изобразить: гроза в концерте "Лето" из цикла "Времена года" Вивальди, птичьи голоса ("Ласточка" и "Кукушка"Дакена, и "Концерт птиц " Дандрие, "Влюблённый соловей" Куперена", "Курица" Рамо), звук почтового рожка ("Каприччио на отъезд возлюбленного брата" Баха").

Кроме звукоподражательных, появляются и другие музыкальные пьесы, соответствующие живописным. Особенно много их к Куперена: это "Застенчивая" и "Сумрачная" (портрет), "Будильник" (натюрморт), "Сборщики винограда" и "Жнецы" (бытовая сценка). Не забыты и мифические ("Козлоногие сатиры" Куперена), и библейские (нашествие саранчи в оратории Генделя "Израиль в Египте") образы.

В эпоху классицизма связи между музыкой и живописью ослабевают. В эту пору каждое из искусств вырабатывает свои самостоятельные "идеальные" формы, которые чаще всего не связаны друг с другом. Изображения моря в "Ифигении в Авлиде" Глюка и "Идоменее" Моцарта, "Пасторальная" симфония Бетховена – это скорее предвестники романтизма.

После этого два искусства восстанавливают прежние связи. Прежде всего они осуществляются с помощью лейтмотива. Перекочевавший в симфоническую музыку из французской оперы конца XVIII в., он и здесь сохранил значение характеристики персонажа; в симфониях Берлиоза, проходя в модификациях от начала до конца произведения, он характеризует изменения в судьбе героев; в том же значении характеристики действующих лиц лейтмотивы сохраняют значение и в операх того периода ("Кармен", "Аида" и др.). Вагнер возвёл систему лейтмотива в абсолют. В его музыкальных драмах лейтмотивы характеризуют не только людей, но и явления природы, являясь своего рода портретами-пейзажами. У Листа часто своего лейтмотивы появляются в музыкальных пейзажах, которых особенно много в "Годах странствий". Напротив, в творчестве Шумана преобладают "портреты", обычно "свободные"; в них общими являются иногда интонации, но никак не лейтмотивы.

В XIX в. происходит становление многих национальных музыкальных школ. Основоположники их часто рисуют пейзажи своей родины картины родного фольклора и воспевая историю своей страны, часто в виде символов. Оставаясь в тех же романтических музыкальных жанрах, они наполняют их специфическим патриотическим содержанием. Таковы симфоническая поэма "Венгрия" Листа, цикл поэм "Моя родина" Сметаны, симфонические произведения Сибелиуса, "Лирические пьесы" Грига, "Рассвет на Москва-реке" Мусоргского.

Часто композиторы этого направления не ограничиваются, однако, картинами только своей национальности, рисуя и "чужие" пейзажи, а также персонажей народного творчества. Образцом может служить симфония Дворжака "Из Нового Света". Больше всего образцом таких обращений к инонациональному в русской музыке – возможно, это обусловлено многонациональным характером составом её населения. Стоит вспомнить "Картинки с выставки" Мусоргского, где чуть ли не каждый номер выдержан в новом национальном характере, или "В Средней Азии" Бородина, или "Шехерезаду" Римского- Корсакова. Есть и тематические переклички: "Боярыня Морозова" Сурикова – "Хованщина", "Апофеоз войны" Верещагина – "Песни и пляски смерти".

В постромантическую эпоху связи между музыкой и живописью ощущаются скорее на уровне мироощущения, чем на уровне конкретных приёмов. Собственно, отчасти это было заложено уже во время господства романтизма – и в картинах, и в музыке был одинаковый накал чувств, хотя прямо эти произведения разных жанров и не были связаны между собой.

У импрессионистов эта общность образного строя выходит уже на первый план. Новых жанров в это время не появляется ни в живописи, ни в музыке, но старые жанры кардинально переосмысляются. И там, и там господствуют зыбкие формы. Изобретение масляных красок позволило художникам писать на пленэре, что позволило им передать натуру более тонко. Но это и во-многом определили характер творческого метода: импрессионисты писали чистыми красками, так как натура менялась очень быстро. Взяв это за идею, постоянно жалующийся на эту изменчивость Клод Моне даже написал триптих, где Руанский собор был изображён им утром, в полдень и вечером. Кажется, это был единственный из художников-импрессионистов, занимавшийся исключительно пейзажем. Он рисовал утёсы и улицы, реки и мосты, пейзажи летние, зимние и осенние – и всё одинаково тонко.

Пейзаж вообще был ведущим жанром у импрессионистов. Ведь и само название течения произошло от картины того же Моне "Впечатление. Восход солнца". В природе зыбкие формы можно было наблюдать естественней всего. Пейзажи у импрессионистов изображали не только природу, они были и городскими. Так, Камилл Писарро пишет и бульвар Монмартр в Париже, и утреннее солнце на снегу; Огюст Ренуар – новый мост в Париже; Поль Сезанн – тающий снег; Жорж Сера – Эйфелеву башню и берег Ба-Ботен;, Сислей – окрестности Буживаля. Вообще, было очень мало импрессионистов, у которых бы не было пейзажей.

Клод Дебюсси, наиболее крупный представитель импрессионизма в музыке, также любил в своей музыке изображать пейзажи, и они у него столь же зыбкие, как и у художников-импрессионистов. Вершиной в этом отношении являются три "симфонических эскиза" "Море", которые в единстве дают почти такой же план, как и триптих Моне, т.е. это три изображения одного и того же объекта ("От зари до полудня на море", "Игры волн", "Разговор ветра с морем"). Есть в этом произведение и другая связь с живописью: кажется, Дебюсси был одним из первых, кто написал музыку, вдохновлённый конкретной картиной – в данном случае это картина Хокусаи "Волна". Живописью (картинами Ватто) инспирированы и его фортепианные пьесы "Игры" и "Остров радости".

У Дебюсси ещё много "музыкальных пейзажей": ранняя пьеса "Лунный свет" для фортепиано; "Звуки и ароматы веют в вечернем воздухе" и другие фортепианные прелюдии такого же характера; "Образы" для фортепиано (I) и оркестра (II); "Иберия" для оркестра. К этому же жанру принадлежат "Отражения", "Призраки ночи", "Слуховые пейзажи"Равеля, "Ночи в садах Испании" де Фалья, "Гранада" Альбениса.

Впечатление этой "неуловимости" достигается в первую очередь благодаря гармонической неустойчивости, которая также наиболее ярко проявляется в произведениях Дебюсси. Его аккорды классичны и прозрачны, но тонические созвучия в его музыке появляются очень редко, иногда только в конце. Встречаются у него и гармонически "открытые" концы, как в "Звуках и ароматах…". Эти гармонические открытия Дебюсси позаимствовал у Мусоргского, который первым и стал употреблять такие "никуда не тяготеющие" аккорды. У Дебюсси очень тонкая оркестровка, но темы-мелодии совершенно отсутствуют или появляются ненадолго и в виде стилизации (например, в прелюдии "Менестрели"), что даёт эффект, прямо противоположный музыке Берлиоза – другого великого мастера оркестровых эффектов. Тема-фактура в сочетании с неустойчивой гармонией и капризным ритмом, свойственным произведениям Дебюсси, лучше всего помогает создать такие же мимолётные настроения, которые господствуют в пейзажах художников-импрессионистов.

Те открытия, которые художники-импрессионисты нашли в пейзажах, они перенесли и на другие жанры. Мастером портрета считается Эдгар Дега. Хотя он изображал самых разных людей (а бытовая сценка "Изнасилованная" даже близка русскому реализму), но прославился в первую очередь многочисленными портретами балерин. Он их рисует и на репетициях, и в танце, и в поклонах, и на отдыхе. В его балеринах чувствуется та воздушность и свет, который больше всего присущи импрессионизму. Портреты Мане более приземленны, более классичны, чем у Дега; самые известные из них – "Олимпия", "Нана", "Любитель абсента"; в "Олимпии" явно видно влияние гойевской "Обнажённой махи". Огюст Ренуар – тоже мастер, посвятивший себя почти исключительно портрету и прежде всего женскому; его героини выглядят столь же тонкими и воздушными, как и балерины Дега.

Для музыкантов-импрессионистов же портрет отнюдь не казался таким же благодарным жанром, как для художников. Можно, конечно, припомнить "Девушку с волосами цвета льна" Дебюсси, "Цыганку" Равеля. Но, строго говоря, сюжеты импрессионистов-живописцев и импрессионистов-музыкантов пересекались очень редко. Конечно, можно сказать, что "Менестрели" Дебюсси составляют какую-то параллель цирковым картинам ("Мисс Лала в цирке Фернандо" Дега, "Пьеро и Арлекин" Сезанна), которые так любили писать эти художники, но всё же общность заключалась в чувствовании мира, фантастически колоритном. Равель, переживший Дебюсси чуть ли не на двадцать лет, до известной степени восстановил в правах классические средства – тему-мелодию, регулярную ритмику. Такой музыкант неизбежно должен был появиться после Дебюсси, как постимпрессионизм после импрессионизма. Новая эпоха требовала большего трагического накала (симфоническая поэма "Вальс" – это, по сути, похороны вальса), конечно, не равного тому, который появляется в картинах Ван-Гога, но сходного по характеру.

В ХХ в. связи между живописью и музыкой остаются скорее на уровне влияний и впечатлений. Символы во-многом воссоздаются, но они уже свои для отдельных художников и композиторов. Иногда они остаются прежними, как например числа 3, 7 и 12 у Шёнберга или автограф DSCH у Шостаковича, но они уже имеют другое значение. (Интересно, что звуковая последовательность D-S-C-H тоже имеет форму креста, как и автограф Баха, но этот крест направлен в противоположную сторону. Означает ли это противоположность судеб их музыки? Бах из почти полного забвения превратился в объект чуть ли не божественного почитания; Шостакович был весьма почитаем при жизни – ждёт ли его музыку забвение?)

Например, Кандинский и Мондриан придают разные значения линиям и геометрическим фигурам; и только зная биографии художников можно понять, что бык у Пикассо отождествляется с мужским началом, а мальчик в матроске у Дали – с его юношескими комплексами.

Продолжается ряд, начатый "Картинками с выставки" Мусоргского и "Морем" Дебюсси, т.е. создаются всё новые и новые произведения, вдохновлённые живописными полотнами: "Остров мёртвых" Рахманинова по одноимённой картине Бёклина, опера "Художник Матис" Хиндемита по картинам средневекового живописца Хогарта, опера "Альфа и омега" израильского композитора Гиля Шохата по картинам Мунка.

Некоторые художники, напротив, видят сходство между создаваемыми ими картинами и музыкальными жанрами. Так появляются циклы "Соната весны", "Соната солнца", "Соната пирамид" Чюрлёниса, "ноктюрны" и "фуги" Купки, "Фуга в красном" Клее.

Во второй половине ХХ в. появляется ещё одна форма взаимодействия живописи и музыки – графические партитуры. Они выглядят как рисунки, но такой внешний вид более нагляден для исполнения большими составами оркестра, чем многочисленный ряд строчек, а также более подходит для музыки, где велика роль импровизации. Одна из первых таких пьес – "Декабрь 1952" для любого состава, кстати тоже вдохновлённая творчеством художников - Джексона Поллака, Александра Калдера и Роберта Раушенберга. Вот её партитура:

По словам композитора, композицию можно исполнять с любой точки и в любом направлении. Толщина линии-события указывает относительную громкость, а где возможно – кластеры. Само исполнение проходит в трёх измерениях – вертикальном, горизонтальном и временном; заранее должна быть определена только длительность пьесы; она тоже не предписана композитором. В связи с этим пьеса оставляет впечатление ирреальности.

Почти одновременно (1953) к графическим партитурам пришёл и Яннис Ксенакис, греческий композитор, архитектор и математик. Он двигался к ним от точных наук. Так, его первое значительное произведение – "Метастазис" –было настолько "математично", что найденные в нём закономерности были впоследствии использованы композитором для планировки павильона "Филипс" для Всемирной выставки 1958 года в Брюсселе:

Фрагмент партитуры "Метастазиса"

Каркас Филипс-павильона

Восходящие линии означают здесь движения по глиссандо вверх, нисходящие – вниз. Тем не менее, в отличие от Брауна, произведение это не импровизационно: точно обозначены начало и конец глиссандо, а также их продолжительность. Но вместе с тем партитура точно показывает и эмоциональный характер музыки.

Ксенакис использует для построения своей музыке и вероятностые закономерности, и закон больших чисел. Так, в пьесе "Питопракта" для большого симфонического оркестра есть только начальное число х =35, остальные же являются производными от него по законам случайных чисел:

Другой характер носят партитуры Кжиштофа Пендерецкого. Их задача также сделать исполнение наиболее наглядным. Здесь приведены два отрывка из партитуры Пендерецкого "Трен по жертвам Хиросимы". Первый отрывок – начало, он показывает как неравномерное движения оркестровых групп, так и их вступление. Второй отрывок, из середины, показывает движение звуковых линий-кластеров так же, как и у Ксенакиса (восходящая – движение вверх, нисходящая – движение вниз), но здесь оно не подчиняется строгим математическим расчётам, и это внутреннее неравновесие плюс однородность тембра ("Трен" написан только для струнных) придают этому произведению большую напряжённость. Но и здесь произведение записано абсолютно точно: под кластерами выписан их высотный состав, над ними – время в секундах.
Приведу также две графические партитуры современного датского композитора Йоргена Плэтнера, достаточно различные и на вид, и на слух. Первая из них называется "Музыка воды", вторая – "6 октября", с подзаголовком "Приседания и прыжки". Как мы видим, даже по внешнему виду партитуры соответствуют заключённому в них содержанию.

Музыка воды.

Шестое октября.

Итак, в настоящее время связи между музыкой и живописью достаточно разнообразны. Что нам готовит завтрашний день?