

ОТОБРАЖЕНИЕ В МУЗЫКЕ ОБРАЗОВ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

© 2011 У.С.Алиева

Азербайджанская национальная консерватория. Баку

Статья поступила в редакцию 11.08.2011

Целью исследования является комплексное освещение претворение образов изобразительного искусства в музыке. Сравнительно-исторический метод исследования позволил выявить общие (на основе историко-генетического сравнения) и особенные (на основе историко-типологического сравнения) черты претворения образов изобразительного искусства в музыке.

Ключевые слова: музыкальная изобразительность, изобразительное искусство.

*Искусство не изображает видимое, но делает его видимым. Пауль Клее [http://www.aphorism.ru/235\\_2.shtml](http://www.aphorism.ru/235_2.shtml)*

Отображение в музыке образов изобразительного искусства носит субъективный характер – «показывает» отношение субъекта (композитора) к отображаемому объекту, степень психологического воздействия искусства одного художника на другого. Музыку большинства подобного рода произведений можно отнести к типу Suggestive music (термин Э.Мак-Дуэлла). Данный термин с английского переводится как «наводящая на мысли музыка», «музыка, заставляющая думать», когда картинная (либо литературная) идея, указанная на титульном листе устанавливает и определяет общий образно-эмоциональный настрой всего произведения, не детализируя (следуя за программой) каждую фразу до конца произведения. Следует отметить, что, несмотря на терминологическую принадлежность данной сферы музыки к Э.Мак-Дуэлли, теоретической основой можно считать слова Ф.Листа, адресованные к Жорж Санд в «Письмах бакалавра музыки»: «...композитор в нескольких строках намечает духовный эскиз своего произведения и, не впадая в мелочные подробности и детали, высказывает идею, послужившую ему основой для этой композиции»<sup>1</sup>. И, хотя, сам Мак-Дуэлл относил музыку подобного типа к программной, в реальности данный тип музыки представляет собой нечто среднее между Программной и Абсолютной музыкой. Ярким примером «Suggestive music» может служить фортепианная пьеса Ф.Листа «И

pensieroso» по одноимённой скульптуре Микеланджело из цикла «Второй год странствий» (1838 – 1858)<sup>2</sup>. Если бы в названии данной пьесы не устанавливалась прямая связь с работой Микеланджело, то музыка сама по себе возбуждала бы неопределённые, субъективные для слушателя ассоциации, порой весьма далёкие от скульптурного изображения.

Следует отметить, что некоторые музыковеды относят данный тип музыки к «Musical ekphrasis» (данный термин с английского языка переводится как «музыкальная перефразировка», можно дать иное обозначение – «музыкальный перевод»), то есть музыкальное воспроизведение произведения изобразительного искусства, либо литературного сюжета<sup>3</sup>. При этом подчёркивается, что Musical ekphrasis – это своего рода межартическое соотношение двух Художников, то есть музыкальное воспроизведение композитором художественного произведения, созданного другим художником. В качестве наглядного примера использования принципа Musical ekphrasis приведём один пример из таблицы С.Брюна<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Известно, что в образе Задумавшегося, находящийся в капелле Медичи церкви Сан-Лоренцо (Флоренция), Микеланджело изобразил Лоренцо Медичи (герцога Урбинского).

<sup>3</sup> Термин «ekphrasis» впервые был употреблён в литературном контексте в качестве «поэтического описания произведений изобразительного искусства», подразумевая слова Теофила Готье «une transposition d'art» (художественная перестановка), то есть воспроизводство, «обрисовка» предметов искусства посредством слов. Более подробно см.: Spitzer L. The Ode on a Grecian Urn, or Content vs. Metagrammar» / in «Essays on English and American Literature» / ed. by Anna Hatcher. Princeton: Princeton University Press, 1962. – P. 67 – 97.

<sup>4</sup> Подробно: Bruhn S. Musikalische Symbolik in Olivier Messiaens Weihnachtsvignetten. Frankfurt: Peter Lang, 1997. 669 p.

<sup>1</sup> Алиева Улькяр Сабир кызы, кандидат искусствоведения, доцент Азербайджанской национальной консерватории. E-mail: [ula-music@rambler.ru](mailto:ula-music@rambler.ru)

<sup>1</sup> Лист Ф. Избранные статьи. – М.: 1959. – С. 68.

Таб. 1. Examples musical ekphrasis. Примеры музыкального перевода

Artist Художник	Work Произведение	Ekphrastic Work «Переводная» работа	Composer Композитор
Sandro Botticelli Сандро Боттичелли	<i>Primavera – Весна</i> <i>L'adorazione dei Magi –</i> <i>Поклонение волхвов</i> <i>La nascita di Venere –</i> <i>Рождение Венеры</i>	<i>Trittico Botticellian</i> ( <i>Тривитум Боттичелли</i> )	Ottorino Respighi (1897 – 1936) Отторино Респиги (1897 – 1936)

Следует отметить, что взаимосвязь музыки и изобразительного искусства проявляется не только опосредовано, но и прямо. Так, начиная с мензуральной нотации, музыкальной графике уделялось немалое внимание. Сущность данного метода заключается в создании наглядного отображения, вернее, в иллюстрировании (в буквальном или переносном значении) текста при помощи музыкальных фигур. Данный принцип в западной музыкальной терминологии получил название «Word-painting» или «Wortmalerei»<sup>5</sup>. Классическим примером может служить «падающая» мелодическая линия со слов 'descendit de caelis' («Он спустился от небес») в духовной музыке средневековых западноевропейских композиторов.

Нужно отметить, что принцип «word-painting» нашёл своё обоснование во многих теоретических трактатах эпохи Ренессанса, и наряду с риторикой входил в Trivium<sup>6</sup>. Среди них особо отметим трактаты «L'antica musica ridotta alla moderna pratica» (Античная музыка, дошедшая до современной практики, 1555) Николо Вичентино (Vicentino) и «Opusculum bipartitum» (1624) немецкого теоретика Иохима Турингуса (Thuringus), которые особенно стремились определить своего рода «таксономию» музыкальной поэтики и изобразительности. Так, согласно теории Турингуса, есть три категории слов, которые могут быть «выражены и окрашены» посредством музыки, включая «слова привязанности» (плакать, смеяться, жалость), «слова движения» (прыжок, разрушить) и «слова, отражающие время и числа» (быстро, дважды).

Другую разновидность подобного соотношения музыки и текста представляет собой термин «Eye music» или «Augenmusik» (при переводе с английского и немецкого языка означает «Музыка для глаз»). Принцип «Eye music» состоит в том, что предмету, о котором говорится в тексте, соответствует не столько звуковое образование, музыкальный образ, сколько наглядное живописно-музыкальное изображение данных

слов<sup>7</sup>. Следует отметить, что линия раздела между терминами «Word-painting» и «Eye music» весьма условна – возможно, она сказывается в излишне графической «декоративности» последнего. Музыкальным описаниям таких слов как 'повышение', 'падение', 'шаг', 'темп', 'изогнутый', 'наклонный', 'рассеивать', 'волны', 'парение' и т.п., должны были соответствовать аналогичные графические изображения. Например, в мадригале Томаса Уилкиса (Weelkes) «Садиться» ('Sit down', 1590) музыка отображает данное движение нисходящим квинтовым «падением».

В своих мемуарах Ч.Берни пишет о своём современнике – известном немецком композиторе и музыкальном критике И.Мбтгезоне: «В одном из его вокальных сочинений для церкви, где встречается слово радуга, он ценою невероятного труда сделал так, чтобы в партитуре ноты имели форму дуги»<sup>8</sup>. Нечто подобное позже предпринял Р.Вагнер в «фоновом пласте» эпизода появления радуги в опере «Золото Рейна». При этом отметим, что и основная мелодическая линия (в басу), построенная на восходящем и нисходящем движении по звукам трезвучия «gis» также имеет форму дуги.

Мензуральную графику широко использовал в Пассионах И.С.Бах. Так, в «Страстях по Матфею» (№ 33), следуя за текстом «нет в облаках ни грома, ни молнии», нотный рисунок графически воспроизводит зигзаг молнии. Или, упоминание змеи в тексте (№ 12) соответственно отображается сложно-извилистым изгибом мелодии и т.п.<sup>9</sup>. Возможно, данная тенденция (графическое следование мелодической линии за текстом, вскрывая заложенные в нём образные «слои») способствовала вхождению в обиход музыкальной терминологии словосочетания «мелодический рисунок».

Следует отметить, что большое значение в мензуральной графике (при использовании

<sup>5</sup> Дословный перевод с английского «Word-painting» и немецкого «Wortmalerei» языка обозначает «словокартина» либо «словесная наглядность».

<sup>6</sup> Trivium (Тривиум) – один из циклов учебных предметов в средневековой школе, включавший изучение грамматики, риторики и диалектики.

<sup>7</sup> Данный термин появился в западноевропейской музыке в XVI веке.

<sup>8</sup> Берни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествий 1772 года по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. – М.;Л.: 1967. – С. 237.

<sup>9</sup> О дескриптивных, изобразительных элементах музыки И.С.Баха посвящена работа А.Пирро. См.: Pirro A. L'esthétique de Jean-Sébastien Bach. Geneva, 1973. 548 p.

принципа «Eye music») приобретает отображение в символическом контексте нотных длительностей, а вернее, их чёрно-белая разновидность. Например, использование «чёрных» нотных длительностей в отображении слов 'черный', 'тьнь', 'плачь', 'смерть', 'слепая', 'вечерний (либо ночной)', 'темнота' и т.п., и «белых» нотных длительностей со слов 'белый', 'день', 'свет', 'бледный', 'открытый' и т.п. Например, траурная песнь на смерть императора Максимилиана написана в исключительно «чёрных» нотных длительностях (1519), как и написанный в этот период «Плач по Окегему» Жоскена Дебре.

В качестве другого, более «наглядного» примера отметим отображение «мелкими» чёрными длительностями «Шансона Лилипутов» в противовес «длинным» белым нотам «Бробдиньягской жиги» из «Сюиты Гулливера» для двух скрипок Г.Ф.Телемана, опубликованной в первом немецком музыкальном журнале «Der getreue Music-Meister» (1728 – 1729).

Следует отметить, мензуральная графика сохранила своё значение вплоть до XX века. Так, в «Альпийской симфонии» Р.Штрауса (1915) эпизод подъёма по крутому склону горы выражен соответственным мелодическим рисунком. При этом во второй половине произведения она даёт в обращении (преобладающие в ней восходящие интервалы «превращаются» в нисходящие). В таком виде она становится темой спуска. Таким образом, композитор вносит смысловой контекст – путешественник возвращается по исходной знакомой тропе.

Другим примером может служить отображение в теме A-Ab-Bb-G креста, наклонённого под углом в эпизоде, изображающего Христа, несущего свой крест во время своего восхождения на Голгофу из фортепианного цикла «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» (1944) О.Мессиана<sup>10</sup>. Однако, начиная примерно со второй половины XX века, данное словосочетание («Eye music» – «Музыка для глаз») некоторыми композиторами применялось в буквальном смысле. Опираясь на мысль, что в условиях «новой музыкальной системы» требуется обновление, переосмысление нормативов музыкального языка, они стремились подвести теоретическую основу своим замыслам. Так, К.Штокхаузен в своей статье «Музыка и графика» утверждает, что музыкальная мысль может быть выражена графической записью, которая может быть воспринята и как художественное произведение<sup>11</sup>. В свою очередь, мысль

Штокхаузена, но в «геометрическом» направлении развил М.Р.Кагель (Kagel). В своей статье «Трансляция, Ротация, Симметрия», Кагель в качестве трансляции подразумевает сдвиг двух или более разных геометрических фигур по одной переменной оси, а ротация, по мнению автора – это круговое вращение одной геометрической фигуры вокруг одной точки<sup>12</sup>. Среди других теоретических исследований подобного плана отметим также работу «Нотации» американского композитора Джона Кейджа, который даже организовал выставки подобных партитур.

Несмотря на некоторый радикализм подобного рода высказываний, соответствующий данным теориям музыкальных произведений, концепция взаимосвязи «тематических и изобразительных линий» характерна и для творчества многих признанных композиторов. Среди них отметим «Звуковую каллиграфию» для двух струнных квартетов японского композитора Тору Такэмицу (T.Takemitsu), а также «музыкально-живописные» произведения Эдисона Денисова.

Среди «музыкально-живописных фантазий» Э.Денисова отметим «Знаки на белом», «Чёрные облака», «Три картины Пауля Клее» и т.п. Несмотря на вполне «картинные» названия, данные произведения следует причислить к вышеупомянутому типу «Suggestive music», так как в данных произведениях, как справедливо указывает О.Поповская, «композитор не стремится к переводу конкретных зрительных образов в музыкальный план, передавая лишь свои впечатления»<sup>13</sup>. Так, фортепианная пьеса «Знаки на белом» Э.Денисова (1974) – это своего рода аллюзия с живописью (одна из картин Пауля Клее называется «Знаки на желтом»)<sup>14</sup>.

Нужно отметить, что пьеса Э.Денисова очень чутко передаёт философскую основу живописного творчества П.Клее, его убеждение, что между письмом и изображением нет принципиальной разницы. Хрупкие сонорные пятна разных размеров и контуров, quasi-тональные колокольные аккорды возникают на листе белой бумаги – в ней пространства больше, чем нот. Таинственная атмосфера пьесы основана на варьировании одного статического состояния. Музыка рождается из одной ноты и далее из

<sup>12</sup> Kagel M. Translation, Rotation, Symmetrie / Die Reihe. Bd. 7, Wien: Universal Edition, 1960. S. 31.

<sup>13</sup> Поповская О. Символическая программность в советской музыке 70 – 80-х годов: Автореф. дис. канд. искусствоведения. – Ленинград: 1990. – С. 14 – 15.

<sup>14</sup> Эпиграфом к пьесе послужила фраза французского писателя конца XIX века Марсея Швоба: «И появилось королевство, но оно было замуравано белизной».

<sup>10</sup> Bruhn S. Musikalische Symbolik in Olivier Messiaens Weihnachtsvignetten. Frankfurt: Peter Lang, 1997. 669 p.

<sup>11</sup> Stockhausen K. Musik und Graphik / Darmstädter Beiträge zur neuen Musik III. Mainz: Schott Verlag, 1960. S. 8.

минимальной начальной интонации (*a-b-gis*) вырастает в целое произведение<sup>15</sup>.

В целом отметим, среди композиторов XX века наибольшей популярностью пользовались работы одного из лидера художественного экспрессионизма – швейцарского живописца Пауля Клее, который наряду со своим соратником по объединению «Синий всадник» В.Кандинским тяготел в своих картинах к «музыкальности колористических созвучий». Среди данных произведений отметим музыкальное отражение «Мира Пауля Клее» (1957) американского композитора Д.Даймонда, оркестровые сюиты «Пять картин Клее» (1959) известного английского композитора П.М.Дэвиса, «Три картины Пауля Клее» (1985) для инструментального ансамбля Э.Денисова, пьесу для оркестра немецкого композитора Г.Клеба «Zwitschermaschine: Metamorphose über ein gleichnamiges Bild von Paul Klee» (1959) и др. Попытка создания звукового эквивалента картинам швейцарского художника была предпринята в инструментальной фантазии Ш.Вереша «Посвящение Паулю Клее» (1951), отмеченной линейной полифонией в её сложнейших контрапунктических комбинациях, изобилующей мощными ударами аккордов, резкими контрастами динамики.

Следует отметить, что взаимосвязь музыки и изобразительного искусства носит обоюдывыгодный характер. Так, термин «зрительная музыка» употребляется не только в музыковедении, но также и в живописи. И хотя первое упоминание подобного рода мы находим у античных авторов<sup>16</sup>, данный термин впервые употребил во второй половине XIX века художник Джеймс Уистлер, впервые рискнувший «нарисовать» музыку. При этом, художник и его последователи апеллировали тем, что, по сути, работа, творчество художника и композитора тождественны, несмотря на различие физической природы элементов, которыми им приходится оперировать. Основу как живописной, так и музыкальной композиции составляют такие общие параметры как тема (тематизм), форма, цвет (тембр), проблемы ритма и

т.п. В своём творчестве, Уистлер считал, что основное внимание художник должен обращать на главный цвет, который, подобно лейтмотиву в опере, проходит через всё сочинение. Основным цветом определял и название картины. Так, «Симфония в белом № 1» – такое название получил портрет ирландки Джо<sup>17</sup>. Неожиданным для того времени был колорит картины – фигура в белом на таком же белом полотне. Это был сложный живописный поиск, и, хотя многие «академисты» сочли картину неоконченной и несоответствующей всем нормам живописи, картина стала «гвоздём» в 1862 году на выставке, названной «Салон отверженных»<sup>18</sup>.

Следует особо заметить, что после Уистлера музыкальные термины и выражения прочно вошли в обиход, а такие словосочетания как «красочная симфония», «колористические аккорды», «поющие линии», «музыка цвета» часто встречаются в письмах Ван Гога<sup>19</sup>, Гогена<sup>20</sup>, Матисса<sup>21</sup> и др.<sup>22</sup>. Свои красочные «музыкальные» аранжировки Уистлер с ещё большей последовательностью применил в пейзажах – прославленных «Ноктюрнах». Каждая из картин имеет свои красочные тона, наподобие основных тональностей в музыкальных произведениях – «Ноктюрен в синем и серебряном», то в «сером и зелёном», то в «чёрном и золоте» и так до бесконечности. При желании, в кажущемся хаосе красок можно узнать приметы ландшафта. И в этом смысле для определения творчества художника лучше всего подойдут слова Гегеля: «Магия колорита – взаимопроникновение красок, которое переливается в других отражениях, такое тонкое, беглое, духовное, что здесь начинается переход в музыку»<sup>23</sup>. В свою очередь, прославленная серия картин Уистлера «Ноктюры» побудила композитора К.Дебюсси, с которым его связывала многолетняя дружба, создать свою симфоническую картину «Ноктюры», как утверждал композитор в «серых тонах»<sup>24</sup>.

<sup>17</sup> Картина сейчас находится в Национальной галерее Вашингтона.

<sup>18</sup> Более подробно см.: *Уистлер Дж.* Изящное искусство создавать себе врагов. – М.: 1970.

<sup>19</sup> *Ван-Гог В.* Письма: В 2-х томах. – Т. 1. – М.;Л.: 1935. – С. 345, 409, 422; *Он же.* – Т. 2... – С. 105, 117, 127.

<sup>20</sup> *Гоген П.* Письма. Ноа Ноа – Прежде и потом. – Л.: 1972. – С. 100, 117, 121.

<sup>21</sup> *Матисс А.* Сборник статей о творчестве. – М.: 1958. – С. 97.

<sup>22</sup> Проблема «музыкальности» живописи затрагивалась также в мемуарах, письмах, статьях, дневниках Э.Делакруа, Ж.Сера, П.Синьяка, А.Матисса, К.А.Коровина и др.

<sup>23</sup> *Гегель Г.В.Ф.* Сочинения: В 14 т. – Т. 14. Книга третья (Лекции по эстетике). – М.: 1958. – С.59.

<sup>24</sup> Следует отметить, что свой «Автопортрет» Дж. Уистлер назвал «Аранжировка в сером». Картина находится в Институте искусства в Детройте.

<sup>15</sup> Известно, что художник много сил потратил на изобретение фантастического в своем сочетании формально-знакового и изобразительного алфавита, экспериментировал с заглавными буквами.

<sup>16</sup> В частности у Секст Эмпирика мы находим следующие строки: «В переносном же смысле мы имеем обыкновение называть иногда тем же самым именем и правильное выполнение в области тех или других предметов. Так, например, мы говорим, что некоторое произведение отличается музыкальностью даже тогда, когда оно является видом живописи, и музыкальным того живописца, который в нём преуспел». См.: *Античная музыкальная эстетика / Под ред. А.Ф.Лосева.* – М.: 1960. – С. 209.

После Дж. Уистлера под термином «музыкальные» направления в живописи – в модернизме, абстракционизме (например, в творчестве В. Кандинского)<sup>25</sup> стали подразумевать нечто весьма субъективное, чаще всего в гипертрофированно-метафорических сопоставлениях. В некоторых случаях, например, в творчестве композитора и художника М. Чюрлениса данный термин стал употребляться как способ адекватного «звучания» картин, живописных замыслов в прямом смысле этого слова. Так, свою первую картину Чюрленис назвал «Музыка леса», которая стала «зрительной параллелью» к его симфонической поэме «В лесу».

Создание «зрительно-музыкальных параллелей», то есть попытка выразить содержание произведений изобразительного искусства посредством музыки и наоборот, характерно и для композиторов второй половины XX века. Пожалуй, наиболее известным примером музыкально-архитектурной параллели является «Метастазис» (Metastaseis) Я. Ксенакиса<sup>26</sup>, превративший музыкальную композицию произведения в реализованный архитектурный павильон «Филиппс» на Брюссельской выставке 1958 года.

В современном искусствознании термин «музыкальная изобразительность» применяется и для определения произведений «синтетического» плана. Под словом «синтетический» мы подразумеваем произведение, которое можно рассматривать и как отдельное музыкальное произведение, и как самостоятельное произведение изобразительного искусства. Данный принцип нашёл своё яркое проявление в течение Нью-Йоркской Школы музыки и изобразительного искусства или в Абстрактном Экспрессионизме (New York School of Music and the Visual Arts / Abstract Expressionists)<sup>27</sup>. Опираясь на спе-

цифику характерных для музыкального искусства XX века тенденций (выдвижение на первый план сонорных качеств звукового объекта; «компоновка» формы, композиции в целом как сумма звуковых «пятен» различной окрашенности и различной интенсивности; увеличение в музыкальном тексте «полей неопределённости»; использование знаково-семантических ресурсов и т.п.), использование композиторами данного течения элементов изобразительного искусства стало своего рода основой для художественной реализации музыкальных идей.

В зависимости от типа и формы изображаемого (одни из них геометрически формульные, другие «амёбообразны», «разлиты», напоминают состояние плазмы), можно говорить о различном звуковом информационном потенциале изображаемого. При этом, сохраняя конвенциональную связь с изображаемым, неизмеримо шире его звуковое воплощение. Ярким примером может служить произведение американского композитора Э. Брауна (Brown) «Декабрь 1952» (December 1952) из цикла «Folio» (1952 – 1953), которое представляет собой размещённые на полотне 31 линии различной длины и плотности – 20 линий расположены по горизонтали, 10 линий по вертикали и 1 квадрат. Допуская известное множество музыкального интерпретирования одного рисунка, количество звуковых объектов при любом музыкальном прочтении будет ограничено цифрой 31, то есть по количеству графических объектов, изображаемых на рисунке<sup>28</sup>.

Среди наиболее интересных произведений второй половины XX века особо следует выделить симфонические гравюры «Дон Кихот» К. Караева (по мотивам одноименного романа М. Сервантеса.). Композитор создал новый по существу и оригинальности жанр симфонической музыки – симфонические гравюры, в котором отразился принцип: «Заглавие → литературная основа → живописная подоснова». Появление этого названия не было простым желанием композитора расширить терминологию жанров музыки. Сам автор так объясняет жанровый смысл своей музыки: «Я часто обращаюсь к мотивам «смежных» искусств. Скажем, в моих симфонических гравюрах «Дон Кихот» главный образ взят из литературы, а произведение построено как ряд как бы графических образов – локальных, контрастных»<sup>29</sup>. Достигнув в каждой гравюре поразительной вырази-

<sup>25</sup> Вопросы взаимосвязи музыки и живописи прослеживаются в многих теоретических трудах В. Кандинского. В частности: «Точка и линия на плоскости», «О духовном в искусстве». В данных работах художник подробно описал все основные слагаемые живописи (точку, линию, ритм, плоскость, композицию, цвет и т.д.), давая им свои музыкальные характеристики.

<sup>26</sup> Я. Ксенакис был учеником двух признанных мэтров – О. Мессиана (композиция) и Ле Корбюзье (архитектура).

<sup>27</sup> Данное течение в искусстве было основано после второй мировой войны музыкантами Джоном Кейджом (Cage), Мортоном Фельдманом (Feldman), Эрлом Брауном (Brown), Эдгаром Варезом (Varese) и Дэвидом Тюдором (Tudor), которые сформировали творческое сотрудничество с живописцами Джексоном Поллаком (Pollock), Уильямом ДеКунингом (DeKooning), Робертом Мазевеллом (Motherwell), Марком Ротко (Rothko), Барнеттом Ньюманом (Newman), Клиффордом Стилем (Still), Францем Клайном (Kline), Филиппом Гастоном (Guston) и Вильямом Базилотесом (Baziotes). Начиная с 60-х годов, данное течение стало одним из лидирующих в искусстве второй половины XX века. Более подробно данный вопрос освещён в работах: Cage J., De Kooning W.,

Feldman M. et al. The New York Schools of Music and the Visual Arts: Studies in Contemporary Music & Culture. Routledge, 2002. 320 p.; Johnson S. The New York Schools of Music and Visual Arts: John Cage, Morton Feldman, Edgard Varese, Willem De Kooning, Jasper Johns, Robert Rauschenberg. New York – London: Routledge, 2001. 320 p.

тельно-изобразительной конкретности, развёрнутой музыкальной картинности, Караев создал цикл, воплощающий глубокую идейно-образную концепцию, раскрывающую философское понимание жизни (в основе каждой гравюры – конкретный эмоциональный образ, человеческий характер, музыкально выраженная идея). При этом образное содержание подчёркнуто, выражено в структурной целостности и симфоническом единстве цикла.

Следует отметить, что процесс взаимовлияния музыки и изобразительного искусства давно относится к числу «вечных». «Радикальное» обновление музыкального языка автоматически ведёт за собой аналогичные изменения в живописи и наоборот, так как в основе данного процесса лежит раскрытие идей, эмоциональных впечатлений, заложенных в зрительных образах, получающих подкрепление, усиление в соответствующих музыкальных образах. Так,

стремление к внутреннему единству формы (подчинение, как целого, так и деталей единому знаменателю) путём его лаконичного решения привело к созданию серийности, серийного принципа композиции не только в музыке, но и в живописи. (Серийный принцип композиции встречается в ряде картин П.Клее – «Фуга в красном», «Старинные аккорды», «Цветущий сад», П.Мондриани – «Композиции», «Победоносный Буги-вуги», И.Байбековой «Музыкальная пауза» и др.).

<sup>28</sup> Свои взгляды о новой музыкальной системе графического обозначения, композитор отразил в своей статье «Нотация и исполнение новой музыки». См.: *Brown E. The Notation and Performance of New Music // The Musical Quarterly. Vol. LXXII, № 2. N.Y.: 1986. – P. 180 – 201.*

<sup>29</sup> *Караев К. – «Искусство обязывает» // Газета «Молодёжь Азербайджана» от 18 дек. – 1963. – № 149. – С. 3.*

## MUSICAL REALIZATION OF IMAGES OF THE DESCRIPTIVE ART

© 2011 U.S.Aliyeva<sup>o</sup>

Azerbaijan National Conservatory (Baku)

Observing the realization of images of the descriptive art in music in a complex form is the main object of this research. Comparative-historical method of research led us to find-out the common (on the basis of historical-genetic comparison) and the special (on the basis of historical-typological comparison) features of realization of images of the descriptive art in music.

Key words: descriptive art in music, images of the descriptive art.

<sup>o</sup> *Aliyeva Ulkar Sabir, Doctor of Philosophy, Associate professor of the Azerbaijan National Conservatory.  
E-mail: [ula-music@rambler.ru](mailto:ula-music@rambler.ru)*