

УДК 78.071.1

DOI: 10.17223/22220836/36/16

Н.П. Коляденко, С.Н. Лосева

СИНЕСТЕТИЧНОСТЬ В СТРУКТУРЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ОДАРЕННОСТИ И. ВЫШНЕГРАДСКОГО

В статье предпринята попытка решить проблему создания синестетической модели интеграции психических процессов в структуре музыкальной одаренности И. Вышнеградского. Показано, что в творчестве композитора синестетичность участвует в интеграции компонентов структуры музыкальной одаренности (музыкального, творческого, духовного и интеллектуального) и уровней музыкального текста: темброво-фонического, композиционно-тематического и интонационно-драматургического. Отмечается, что в рамках интерпретации звукового, темброво-фонического уровня, в первую очередь, активизируются интермодальные синтезы, позволяющие выявить межчувственную составляющую музыкального звучания.

Ключевые слова: И. Вышнеградский, микрохроматика, синестезия, музыкальная одаренность, музыкальность, духовность, креативность.

С именем композитора Ивана Александровича Вышнеградского (1893–1979) – авангардиста, наиболее последовательного теоретика, практика и популяризатора новых видов звуковой темперации, а также философа музыки – связано возникновение *ультрахроматики*, т.е. осознание того, что единица музыкальной материи может составлять менее полутона.

Творчество И. Вышнеградского остается на сегодняшний день малоизученным. Причина этого кроется прежде всего в умолчании, распространившемся на период раннего авангарда. И. Вышнеградский предложил виды темперации, основанные на делении целого тона на «микротоны». Свой тип звуковой системы он называл «*звуковым континуумом*», а взаимную независимость ступеней подчеркивал термином «*пансонорность*». Он считал, что ультрахроматика – это «распыление» музыкальной интонации.

По мнению И. Вышнеградского, музыка может стремиться к космическому сознанию, растворяясь в звуковом континууме, нарушая традиционную систему интервалов, чтобы достичь звукового пространства, где все более узкие интервалы имеют тенденцию к неограниченной плотности. И. Вышнеградский представляет вселенную звука в микроинтервалах (интервалы ниже хроматического полутона): в четверти тонах, затем в трети тонах, шести тонах и двенадцати тонах. В начале своего творческого пути он ставит новую задачу: установить философские и теоретические основы микропереходов в континууме ультрахроматизма.

Композитор хотел услышать сначала эти невероятные звуки в реальном воспроизведении. Поэтому в ноябре 1918 г. он соединил два фортепиано под прямым углом (что позволяло быстро переходить от одной клавиатуры к другой), одно из них настроив на четверть тона ниже другого. Играя одновременно на двух инструментах, он исследовал новый звуковой мир. В период нескольких недель воодушевленной работы он создает свои первые шедевры четвертитоновой музыки.

Предыдущие сочинения И. Вышнеградского уже звучали на концертах в 1914 г. Российские авангардисты очень заинтересовались работой композитора. Теперь пришло время прозвучать новаторской музыке И. Вышнеградского, но для ее исполнения еще не был создан инструмент. Отныне усилия композитора коснутся строительства четвертитонового пианино, которое будет одновременно инструментом для исследований и концертной деятельности. Для этого он покидает Санкт-Петербург, чтобы встретиться с ведущими пианистами Европы в Париже и Берлине [1]. Эти исследовательские поиски, которые продолжались с 1920 по 1929 г., привели его к встрече с Алоисом Хабой, чешским композитором его возраста, который, как и он, был на пути становления ультрахроматизма. Вместе они будут участвовать в страстных дискуссиях. Наконец, рождается четвертитоновое фортепиано, построенное фирмой Förster (Georgswalde, сегодня Йиржиков, Чешская Республика). В корпусе такого инструмента предусматривались два комплекта струн, один из которых можно было настроить на четверть тона ниже, а также модифицировать клавиатуру. Но здесь возникли новые исполнительские проблемы, и тогда Вышнеградский стал проектировать удвоенную клавиатуру. По словам самого композитора, «...в конечном счете все оказалось напрасным. Вторая клавиатура была слишком жесткой, неспособной выражать какие-либо нюансы. Она давала мертвый звук. Мне же нужно было фортепиано, чтобы сочинять сонаты, сюиты, фантазии, а не просто рабочий инструмент. Он был „неконцертоспособен“» [2. С. 154].

В Париже для И. Вышнеградского начинается интенсивный период творчества и теоретических исследований. Он полностью отдается цели, которую ставит перед собой в работе. «Я ничто. Я только то, что я создаю» [3. С. 254] – эта мысль Александра Скрябина сопровождала Вышнеградского всю жизнь. Он развивает и публикует свои исследования в журналах, его начинают узнавать в кругах современных музыкантов, но написанные им произведения пока не исполняются на концертных площадках. Композитор осознает, что он должен отказаться от неудобных инструментов, специфических для ультрахроматической музыки, так как ни один пианист не был готов исполнять технически сложные произведения на четвертитоновом пианино. Возникает необходимость вернуться к первоначальному опыту «новой звуковой вселенной»: два фортепиано, настроенных с разницей в четверть тона, для двух пианистов с написанным нотным текстом. В своем дневнике Вышнеградский пишет: «Я не мог найти пианиста, исполнившего бы мою музыку... Наконец... я решил отказаться от идеи инструмента, специально сконструированного для четвертитоновой музыки. То есть я решил использовать двух пианистов и два инструмента, причем один из них был настроен ниже на четверть тона» [2. С. 190]. Это решение уже позволило ему осуществить задуманные планы и выйти на концертную площадку с исполнением его произведений в Париже (1926).

Поразительно целеустремленный, И. Вышнеградский переписал двадцать пять томов своих произведений в личном каталоге. И, наконец, 25 января 1937 г. в Зале Шопена–Плейэля (Париж) прошел четвертый музыкальный фестиваль для двух и четырех фортепиано, настроенных парами с разницей в четверть тона. Вышнеградский сам руководил этим фортепианным оркестром, который никто никогда прежде не слышал. О «Фестивале

четвертитоновой музыки» пресса писала как о сильном и незабываемом впечатлении, которое произвело это мероприятие на музыкальный Париж. Первый концерт «Фестиваля четвертитоновой музыки», который полностью состоял из произведений И. Вышнеградского, прошел с грандиозным успехом.

Показательно, что И. Вышнеградский в процессе своей творческой деятельности, разрабатывая проект трехклавиатурного микрохроматического фортепиано, опирается на *синестетичность* восприятия нового «звукового континуума», т.е., на привлечение межчувственных визуальных и кинестетических ассоциаций. Особенность конструкции трехклавиатурного инструмента связана с тем, что белые клавиши – это полутоны, а черные – микрохроматические звуки. Для ориентации исполнителя на клавиатуре предлагалось окрасить клавиши в различные цвета: до – белый, ми b – красный, фа # – черный, ля – голубой. Цвет оставшихся клавиш был темно-серого оттенка. Указанная характеристика окраски звука представлена в описании заключительного аккорда из основного произведения Вышнеградского – «Дня Браны» (в более поздних редакциях «День Бытия»), о котором будет идти речь далее. Повторность звукоцветовых соответствий в различных замыслах Вышнеградского показывает ее стабильность и значимость межчувственных связей для творчества композитора.

В движении к «звуковому континууму», т.е. к новому градуированию высотности, И. Вышнеградский шел вслед за Скрябиным, как известно, придававшим большое значение синестетическим соответствиям звука, цвета, света и других модальностей восприятия. Определение «континуум» взаимосвязано с особым чувством мистического просветления, особенного слышания звуков, которое отражено на протяжении дальнейшего творческого пути И. Вышнеградского. Микрохроматика была для него средством достижения межчувственного «всезвучия».

Синестетичность была связана с особым качеством музыкальной одаренности И. Вышнеградского. Музыкальную одаренность принято рассматривать как качественно своеобразное сочетание способностей, от которых зависит возможность успешных занятий музыкальной деятельностью. В составе музыкальной одаренности, как установлено, наряду с музыкальностью как специфическим качеством, содержатся более общие способности, не зависящие от акустической природы музыки (воображение, вдохновение, внимание, воля). По мнению авторов, музыкальную одаренность композиторов целесообразно рассматривать как комплекс нескольких компонентов – креативного, интеллектуального, музыкального и духовного [4]. Для более подробного рассмотрения структуры музыкальной одаренности И. Вышнеградского и участия в ней синестетичности рассмотрим соотношение структурных компонентов музыкальной одаренности и уровней музыкального текста, опираясь на исследование одного из авторов статьи [5]. В нем отмечается, что синестетический подход ставит своей задачей погружение в глубинную сферу формирования музыкального смысла. Предметом (областью) синестетического постижения являются внутренние *духовные* слои текста (это может соответствовать таким структурным компонентам одаренности, как музыкальность и духовность) или феноменологический «задний план», в котором возникает аура вероятностных синестетических возможностей *музыкального мышления* (в данной статье музыкальное мышление пред-

ставлено интеллектуальной составляющей музыкальной одаренности). Кроме того, значимость представляет близкая феноменологической редукции (вынесению «за скобки» предметности) установка на «схватывание» беспредметного ядра музыкального образа – музыкальных эйдосов, наполненных синестетичностью. В этом плане полноценной заменой предметности в музыкальном мышлении служит закон *общего эмоционального знака*, который правомерно использовать для фиксации эмоционального содержания музыкальных образов [6]. Эмоциональное содержание музыкальных образов может в общих чертах соответствовать такому обозначенному в данной статье структурному компоненту одаренности, как креативность.

Как можно предположить, синестетичность в структуре музыкальной одаренности композитора интегрируется с формированием трех уровней музыкального текста – темброво-фонического, композиционно-тематического и интонационно-драматургического [7, 8].

Синестетическая модель структуры музыкальной одаренности композиторов представлена рис. 1.

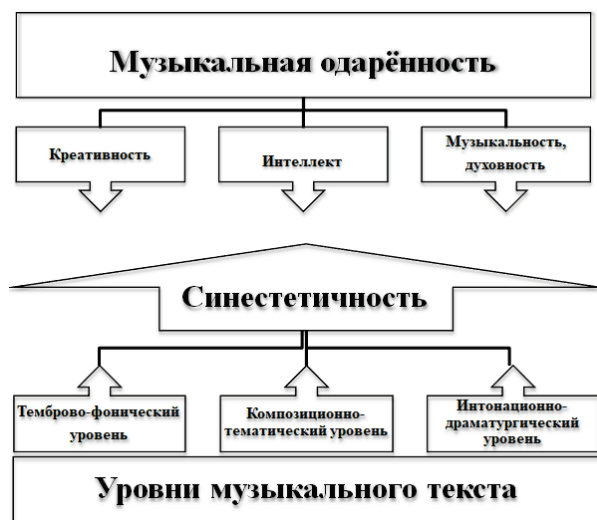


Рис. 1. Синестетическая модель структуры музыкальной одаренности композиторов

Fig. 1. Synaesthetic model of the musical talent structure of composers

На основе данной модели рассмотрим, каким образом в творчестве И. Вышнеградского синестетичность участвует в интеграции компонентов структуры музыкальной одаренности и уровней музыкального текста.

Обозначенные в модели три уровня музыкального текста – темброво-фонический, композиционно-тематический и интонационно-драматургический – включают разного рода межчувственные ассоциации.

Первый, темброво-фонический уровень музыкальных текстов, в структуре музыкальной одаренности И. Вышнеградского содержит наиболее отчетливо выраженную *визуальную* составляющую. Показательно, что египетские мудрецы для суждения о каком-нибудь неизученном предмете вначале символически изображали на рисунке воспроизведение целого, которое предшествовало частям, а затем интерпретировали его [6]. Синестетическую интерпретацию темброво-фонического уровня возможно связать с визуальными

координатами «схватывания» целостного гештальта при создании визуального образа-представления музыкального звучания. Визуальный гештальт в общих чертах соответствует целостному слуховому представлению, образуемому в восприятии и получившему название «симультантный гештальт»¹ [6. С. 133–135].

Наличие мысленного и реального визуального симультанного гештальта мы можем проследить, аргументируя синестетичность музыкальной одаренности биографическими данными И. Вышнеградского. Композитор с особенной тщательностью изучает аналогии звуков и цветов, т.е. взаимосвязь между двенадцатью звуками хроматического звукоряда и двенадцатью цветами цветового спектра (шесть основных цветов – красный, оранжевый, желтый, зеленый, синий, фиолетовый и шесть цветов промежуточных, таких как зелено-синий, сине-фиолетовый, фиолетово-красный и т.д.).

В конце 1943 г. Вышнеградский написал: «...Я разрабатываю визуальную схему своей работы. Я формирую проект светящейся мозаики, и я изучаю последовательность цветов и форм, которые происходят из той или иной последовательности – по окружности и по меридиану» [9]. Он тщательно рассматривает способы этой светящейся мозаики, рисует микроинтервальную концепцию музыки в виде концентрических кругов и секторов, которые представляет цветными и движущимися световыми ячейками.

После тяжелых лет войны и уединения И. Вышнеградский снова посвятил себя музыкально-композиционной теории. В 1968 г. он продолжает работу над созданием визуального аналога микроинтервальной концепции музыки.

Композитор визуально зафиксировал результаты своих графических исследований идеальных световых мозаик. Они представлены плоской окружностью; цветные огни нарисованы пастелью и цветным карандашом; их движение описывается музыкальными последовательностями, лежащими в основе каждой конструкции. Но как таковые эти хроматические исследования привели к возникновению необходимости тщательной разработки, и их построение развивалось на протяжении многих лет. Они в конечном итоге приобрели определенную ценность, согласно выражению композитора [Там же]. Он нарисовал цветовой указатель с основным графическим рисунком – круг диаметром 18 см и его подразделением – на листе 24 × 24 см. Затем цвета тщательно укладывались в графический рисунок, а черный фон добавлялся позже. Сохраненные рисунки были наклеены на картоне.

Можно попытаться передать их структуру посредством очень упрощенной идеи. Круг или полушарие делится на равные секторы меридианами (лучами), а в концентрических окружностях – равноудаленными окружностями. Их количество может варьироваться в зависимости от каждой конструкции. Во втором хроматическом секторе вся окружность разделена на 144 равные дуги. Это подразделение предназначено облегчать чтение конструкции, а также служить обеспечению локальных вариаций, независимо от общего состава. Что касается меридианов, они разделены на 36 равных частей. Разде-

¹ Создание визуальных гештальтов музыкального звучания (мысленных или реальных беспредметных изображений, сформированных цветом и линиями) является одной из процедур синестетической интерпретации музыкальных текстов, позволяющей установить целостные свойства музыкального образа (см.: [6. С. 134]).

ление меридианов и окружностей порождает ячейки в числе $144 \times 36 = 5184$ клетки. Каждая ячейка получает цвет в соответствии с его положением на пересечении меридиана и окружности (рис. 2).



Рис. 2. Визуальный аналог микроинтервальной концепции музыки

Fig. 2. Visual analogue of the micro-interval music concept

Для каждого из 12 цветов предназначена нота хроматической гаммы, т.е. без различия между диезами и бемолями (так как это делают черные клавиши клавиатуры). Обозначение полутона представлено наклонным крестом (см. Opus 37 «Радуга» (Arc-en-ciel), 1956, который будет рассмотрен далее). Последовательность цветов вдоль луча обозначается музыкальной последовательностью. То же самое для цветов, которые следуют друг за другом по окружности; но их последовательности различаются в каждом из четырех секторов.

Хроматические вариации вводятся во время прохождения окружности к тому, что находится непосредственно внутри, следуя меридиану. Меридиан затем действует как вектор, который шаг за шагом дает скрещенные клетки – отсюда цвета, которые следуют друг за другом в своем собственном диапазоне. Чтобы улучшить игру, каждый вектор может действовать локально в обоих направлениях, либо к центру (+), либо в противоположном направлении (–). Кроме того, в первом воспроизведенном хроматическом исследовании существуют три разных вектора А, В и С, которые накладываются на ячейки в соответствии с перестановками, указанными вдоль окружностей. «Мелодии» нетрудно следовать вдоль меридиана или окружности. Переход

от одного диапазона к другому визуализируется путем перехода от фиолетовой клетки к красной клетке.

Представление о темброво-фоническом уровне создает анализ звучания упомянутого сочинения – Opus 37 «Радуга» (Arc-en-ciel) для шести фортепиано, зафиксированного на созданном в процессе восприятия пьесы визуальном гештальте. Звуконарастающая масса полутоновых фигур, сопровождаемая настойчивой остинатностью повторяющегося баса и переходящая в хаотическое мелькание целеустремленного движения постепенно насаивающихся аккордов, – эти признаки проявляются в визуальном гештальте. Для определения характера синестетического восприятия темброво-фонического уровня можно представить следующий образ: единая картина звукового поля, с первых звуков произведения охватывающая средний регистр звучания фортепиано (рис. 3, нотный пример 1), в симультанном гештальте представлена постепенным заполнением «визуального полотна» плотной восходящей динамической линией от нижнего до верхнего регистра.

Ivan WYSCHNEGRADSKY

ARC-EN-CIEL 12 parts

opus 37

pour 6 pianos
(en douzièmes de ton)

durée 3 min 3 secondes par ton

MM $\text{♩} = 100 (5\text{f} = 3'')$

INSPECTIONS
MUSICALES

Piano 1
diapason
normal

Piano 2
 $\frac{1}{12}$ de ton
plus haut

Piano 3
 $\frac{2}{12}$ de ton
plus haut

Piano 4
 $\frac{3}{12}$ de ton
plus haut

Piano 5
 $\frac{4}{12}$ de ton
plus haut

Piano 6
 $\frac{5}{12}$ de ton
plus haut

Total

Structure d'analyse

Régime 11
Mélodie de l'arc-en-ciel
p. 8 p. 7 p. 6 p. 5 p. 4

Tout droits réservés pour tous pays

Propriété de l'auteur

Рис. 3. Нотный пример 1. Иван Вышнеградский. Opus 37 «Радуга» (Arc-en-ciel)

Fig. 3. Note example 1. Ivan Vyshnegradsky. Opus 37 Rainbow (Arc-en-ciel)

Партитура опуса на визуальном гештальте фиксируется красочно-графическим изображением музыкального звучания. Яркая цветовая наполненность пространственных «ярусов» представлена резкими контрастами в регистровой, тембровой и динамической «освещенности» звучания, передающей визуально-звуковые образы произведения. Параллельно цветовая тональность зрительных образов вызывает тактильно-температурные ощущения: пространственность регистрового космического звучания холодного, невесомого звучания резкого колючего унисона и мягких, теплых аккордов.

Наиболее важную роль на темброво-фоническом уровне играет взаимосвязь с *творческим* (креативным) компонентом музыкальной одаренности композитора. Данную связь можно обнаружить при анализе регуляции межчувственных связей общего эмоционального фона. Синестетический визуальный гештальт позволяет внедриться в фундаментальные слои «звукового тела» и с помощью межчувственной нюансировки осознать смысл произведения.

Наряду с красочностью в визуальных гештальтах ярко проявляется связь с *гравитационными* ощущениями. Отраженная на рисунке свободно-спонтанная струящаяся линия изображает музыкальный образ, лишенный телесности, зыбкий, растворенный в космической невесомости. Помещенная в верхнем регистре мелодия-линия плавно перемещается вверх и опускается вниз, как бы не подчиняясь гравитации.

В результате визуальная и гравитационная синестезии являются интегрирующей основой для понимания взаимосвязи в композиторском мышлении И. Вышнеградского темброво-фонического уровня и такого структурного компонента музыкальной одаренности, как креативность. Формирование на основе микрохроматики особого звукового континуума свидетельствует о творческом характере его микроинтервальной концепции музыки. В целом можно заметить, что творческие поиски в сфере музыкального звучания проходили у композитора посредством постепенного усложнения и обогащения синестетических связей.

Второй уровень синестетической интеграции в структуре музыкальной одаренности композитора – *композиционно-тематический* – обнаруживает иную межчувственную специфику. Композиционно-тематический уровень музыкального текста включает в себя конструктивно-логические структуры, которые В. Медушевский называет аналитической стороной двойственной музыкальной формы [10. С. 181].

В. Кандинский [11] в своем трактате «Точка и линия на плоскости» объединил синестетическую трактовку музыкальности живописи со структурно-числовой. Логика их связей, если следовать за мыслью Кандинского, состоит в том, что из числа, а именно из единицы как начала любого процесса, происходит не только звуковое исчисление времени в музыке, но и «визуальное развертывание числа» [12. С. 21] или визуальное исчисление в живописи, извлекающее из геометрических превращений единицы (точки) более высокие числовые величины, которые зрительно воспринимаются как линии, пятна и фигуры. Число у Кандинского как «общий корень», от которого «разветвляются звук (тон) в музыке и точка в живописи», является «принципом и мерой каждого процесса», как его трактует Г. Бозм [Ibid. С. 25].

Известно, что числовая сущность музыки была установлена еще в античных учениях. А. Волошинов отмечает, что «отправным пунктом в пифагорейском учении о числе была музыка» [13. С. 120]. По мнению А. Лосева, акцентирующем роль числа в становлении художественного смысла, в этом смысле музыка близка математике. Ученый подчеркивает также связь музыки с «математикой как учением о становящемся числе» [14. С. 496], где она «живет еще и выразительно-символическим конструированием» [Там же. С. 499].

С математическим и числовым началом в творчестве И. Вышнеградского тесно взаимосвязан интеллектуальный компонент его музыкальной одаренности. Символически-числовая направленность творчества композитора отражается в его замыслах [15]. Так, Вышнеградский представляет в своих произведениях фигуры-символы: круг, спираль, крест, квадрат. Геометрическая форма квадрата была очень близка Вышнеградскому¹. Четырехугольные символы воплощаются в творчестве композитора как с помощью приемов нотации, так и с помощью музыкально-образных приемов. Вышнеградский отождествляет четыре стихии – Воду, Воздух, Огонь и Землю – с четырьмя углами квадрата, связывая каждую из них с определенным цветозвуком, или даже цветотональностью. Особенно наглядно это происходит в уже упомянутом одном из безусловно важнейших сочинений композитора – «Дне Бытия» (или «Дне Браммы»). Так выглядит авторский рисунок-комментарий к композиции (рис. 4):



Рис. 4. «Божественная четырехугольность» – иллюстративный комментарий И. Вышнеградского к заключительному аккорду из «Дня Браммы» (с обозначением соответствующих звукам стихий и цветов)

Fig. 4. "Divine Quadrangle" – Illustrative Commentary I. Vyshnegradsky to the final chord from the "Day of Brahma" (with the designation corresponding to the sounds of the elements and colors)

Примечательно, что интервальное размежевание воды, огня, воздуха и земли как музыкальных символов композитор исчисляет по кварто-квинтовым соотношениям.

Любопытен в данном аспекте и цикл И. Вышнеградского «Четыре фрагмента для фортепиано». Уже в самом названии сочинения присутствует сим-

¹ Идеей воплощения в музыке магического квадрата восхищался О. Мессиян.

волическое числовое обозначение – четыре. Трактовка подобного наименования видится в представленном композитором программном значении этого музыкального фрагмента как образа четырех стихий, которые объединяются в единое целое. Но если подойти с другой стороны к данному вопросу, то можно сказать, что пьесы настолько миниатюрны (от 4 до 19 тактов), что их название – «фрагменты» – оправдывает и масштаб композиций.

Таким образом, на композиционно-тематическом уровне синестетичность числовой символики служит способом выражения интеллектуально-логического компонента музыкальной одаренности композитора.

Наконец, рассмотрим роль синестетичности в интеграции компонентов структуры музыкальной одаренности композитора и третьего – интонационно-драматургического уровня музыкальных текстов. В творчестве И. Вышнеградского «форма как конкретная композиция становится зависимой от двух ее сторон – драматургии и типа письма» [16. С. 18]. Данный факт создает отчетливые предпосылки для синестетической интерпретации интонационно-драматургического уровня в модели музыкальной одаренности И. Вышнеградского. Приоритетным для музыкального мышления композитора стало формирование картины мира, отмеченной нелинейностью, неоднонаправленностью, многомерностью, разомкнутостью восприятия, в которой пересекаются и сосуществуют космическое пространство и время, мгновение и вечность. Представления о расширяющейся вселенной дополнились идеями времени как «длящегося настоящего» (А. Бергсон), как мгновения, «выпавшего» из временного потока, застывшего в неподвижности, пребывающего в ином измерении.

Следуя логике раскрепощения звука, Вышнеградский формирует систему микроинтервалики, которая раскрывает, согласно его представлениям, необозримые горизонты для художественного творчества. Дальнейшее развитие этой идеи наводит на мысль композитора о создании цикличной (или пространственной) гармонии – по принципу «равноотстояния звуковых ячеек». Она соединяет в себе черты атональности и тональности.

Опыты по применению микрохроматических теорий были известны еще со времен Пифагора, однако «зона действия» микрохроматики ограничивалась исторически складывавшимися ладовыми системами. Глубоко исследовал эту проблему И. Никольцев: «Вплоть до XX века микрохроматика связана с развитием строя и лада... Однако соотношение таких температур с микрохроматикой было в целом весьма опосредованное: их звуковое богатство еще не воспринималось как таковое и служило лишь цели воссоздания „чистых“ (нефальшивых на слух) звуковых соотношений многоголосия в пределах распространенных тогда ладовых систем»¹.

Для синестетической интерпретации музыкальных текстов значимо то, что выявление в интонационном процессе отражения глубинных закономерностей мышления взаимосвязано с уже указанной феноменологической направленностью на внутренние духовные слои глубинного плана музыкального текста [6]. В этом смысле значима предложенная Вышнеградским в русле микрохроматических поисков идея пансонорности. Сама идея пансонорности, вселенского звукового континуума, как известно, была потенциально

¹ Никольцев И. Микрохроматика в системе современного музыкального мышления: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2013. С. 7.

присуща Скрябину. Но если у Скрябина эта идея скорее концептуальна, чем реальна, то у Вышнеградского она приобретает действительное воплощение через «раскрепощение звука и ритма».

Основа данного процесса – это волновая природа звука и звуковых соотношений. Система, дающая естественнонаучное определение любой интерваллики, а также параметров консонантности и диссонантности, была живо воспринята и «проработана» композитором. Пансонорность влияет на создание музыкальных образов-интонаций, в которых воплощена не конкретная программность, а общий эмоциональный знак и подчеркивается эстетический сверхзамысел композитора.

Для раскрытия в творчестве Вышнеградского межчувственных связей на интонационно-драматургическом уровне показательно установление синестетических координат пансонорной интонации на примере цикла «Четыре фрагмента». Надо отметить, что цикл «Четыре фрагмента» композитор считал переходным произведением, знаковым в обретении пансонорности как новой творческой идеи. Цикл существует в двух вариантах – традиционном и четвертитоновом. Четвертитоны в цикле проходят стадию наращивания музыкальной ткани: от первого к четвертому фрагменту по мере усложнения музыкального языка.

Сам композитор пояснял свою идею так: «Первая [пьеса] написана полутонами, во второй встречается одна четверть тона, в третьей их несколько, а четвертая просто кишит четвертями тона» [2. С. 96]. Таким образом, цикл стал «мостом» к одной из ведущих новаций Вышнеградского – четвертитоновой технике, и далее – к уникальному явлению русского музыкального авангарда начала XX в. – «pansonorité».

Интонационный процесс в цикле разделен кварто-квинтовыми «перегородками», глубинными интервалами, получившимися за счет расходящихся и сходящихся гамм и аккордов. Воспользовавшись координатами визуально-слуховой синестезии, отразим эти направления глубинной интонации с помощью цветовой характеристики. Звучание квинт в аккорде созвучно с обозначением холодного серо-голубого оттенка (звучание пустоты, глубины, горизонтального парения) [Так же. С. 28]. Квартовый вариант интонации может иметь более насыщенный теплый тон. Скорее всего, неслучаен и тон «до», вокруг которого разворачиваются музыкальные события первой пьесы. Это – «солнечно-белый» (термин Вышнеградского) символ воздуха для композитора, символ небесной Божественности. Настолько же символично чистое и белое движение звуков вверх в противовес их бемольно-затемненному спуску. Вышнеградский использует все 12 звуков с центром «до» (набирая их за максимально сжатый период времени!), но это не равноправные члены хроматической тональности, а скорее подчиненные друг другу альтерационные линии (рис. 5).

Таким образом, визуально-цветовая синестезия способствует выявлению в интонационном процессе межчувственных слоев, в которых формируется не связанный с внешней предметностью глубинный пансонорный символический план музыкального текста. В этом случае происходит взаимопроникновение третьего интонационно-драматургического уровня и таких структурных компонентов музыкальной одаренности, как *музыкальность* и *духовность*.

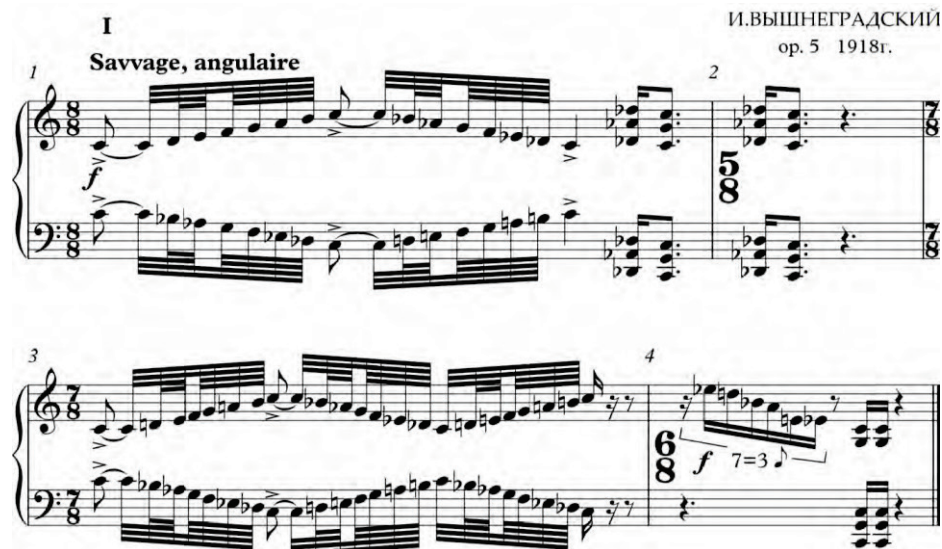


Рис. 5. И. Вышнеградский. Первая пьеса из «Четырех фрагментов» для фортепиано оп. 5 (Нотный набор выполнен А. Мехоношиным)

Fig. 5. I. Vyshnegradsky. The first play of Four Fragments for piano Op. 5 (Music set by A. Mekhonoshin)

В заключение необходимо подчеркнуть, что в интеграции рассмотренных трех уровней музыкального текста и таких структурных компонентов музыкальной одаренности, как креативность, интеллектуальность, музыкальность и духовность, значимой стала роль нового «звукового континуума» И. Вышнеградского. В этом плане важность представляет мнение Л. Сабанеева: «Вышнеградский фанатично предан своему делу и посвящает ему все свое упорство и страсть неофита. Я должен признать, что его четвертитоновые композиции нравятся мне больше в сравнении с аналогичными экспериментами Алоиза Хабы в Венгрии. Вышнеградский обладает большей музыкальностью, большей изобретательностью, большей изысканностью: его гармонии – не просто новое связующее звено от старых академических звучаний – он с энтузиазмом ищет какие-то определенные вещи, новые ощущения... многие найденные им гармонии очень эффектны, искусны и изобретательны... Вышнеградский утверждает, что окончательно повернул свое музыкальное мышление в этот новый мир»¹.

В целом в основе исканий И. Вышнеградского лежит все более глубокое осмысление философских и эстетических идей, нити которых шли от учений русских мыслителей Серебряного века, частично сплетаясь с античными и восточными учениями, и синтезировались в его духовном мире. Выявление же в его творчестве синестетичности свидетельствует о том, что она является

¹ «Vyshnegradsky is fanatically devoted to this business, and brings to it the persistence and passion of the neophyte. I must admit that his quarter-tonal compositions are to me in comparably more satisfying than the analogous experiments by Alois Haba in Hungary. Vyshnegradsky has more musicality, more invention, more refinement: his harmonies are not merely new passing notes between old academical resonances – he devotes himself con amore to the quest of some specific thing, he seeks for new sensations... many of the harmonies discovered by him are very effective, very subtle and ingenious... Vyshnegradsky affirms that he has entirely retuned his musical thought to this new world» (цит. по: *Sitsky L. Music of the repressed Russian avant-garde, 1900–1929*. London : Greenwood Press, 1994. P. 250).

важным способом интеграции всех уровней структуры его особой музыкальной одаренности.

Литература

1. Гуренко Н. Иван Вышнеградский: теория и практика микрохроматики // Техника композиции XX века. 2009. № 1. С. 142–147.
2. Иван Вышнеградский: Пирамида жизни: Дневник, статьи, письма, воспоминания // Русское музыкальное зарубежье в материалах и документах. М.: Композитор, 2001. 320 с.
3. Ишмеева В.А. О четвертитоновой нотации в русской музыке начала XX века // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2009 (118). С. 251–255.
4. Лосева С.Н. Психология музыкальной одаренности. М.: Университетская книга, 2017. 88 с.
5. Коляденко Н.П. Проблемы музыкальной синестетики. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория (академия) им. М.И. Глинки, 2015. 160 с.
6. Коляденко Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория, 2005. 392 с.
7. Назайкинский Е.В. Музыкальное восприятие как проблема музыкознания // Восприятие музыки. М.: Музыка, 1980. С. 91–111.
8. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. 254 с.
9. Ivan Wyschnegradsky [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ivan-wyschnegradsky.fr/fr/biographie> (дата обращения: 02.01.2019).
10. Медушевский В.В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки // Восприятие музыки. М.: Музыка, 1980. С. 178–194.
11. Maur, Karin v. Musikalische Strukturen in der bildeten Kunst des 20. Jahrhunderts // Musik und Kunst: Erfahrung Deutung – Darstellung: Ein Gespräch zwischen der Wissenschaften. Mannheim: Palatium-Verl., 2000. S. 22–50.
12. Boehm S. Licht Zeit – Klang: Musikalische Latenzen in der Bildkunst // Musik und Kunst: Erfahrung – Deutung – Darstellung: Ein Gespräch zwischen Wissenschaften. Mannheim: Palatium Verl., 2000. S. 9–21.
13. Волошинов А.В. Математика и искусство. М.: Просвещение, 2000. 399 с.
14. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 405–603.
15. Гостева А. Русский авангард начала XX века: некоторые музыкально-эстетические тенденции и принципы: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2017 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/russkij-avangard-nachala-xx-veka-nekotorye-muzykalno-jesteticheskie-tendencii-i.html> (дата обращения: 2.01.2019).
16. Холопова В.Н. К проблеме музыкальных форм 60–70-х годов XX века // Современное искусство музыкальной композиции. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1985. Вып. 79. С. 17–30.

Nina P. Kolyadyenko, Novosibirsk State Conservatory n. a. M.I. Glinka (Novosibirsk, Russian Federation).

E-mail: nk42-68@mail.ru

Svetlana N. Loseva, Irkutsk State University (Irkutsk, Russian Federation).

E-mail: Loseva@bk.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2019, 36, pp. 174–188.

DOI: 10.17223/22220836/36/16

SYNESTHETICITY IN THE STRUCTURE OF MUSICAL DEDICATION OF I. VYSHNEGRADSKY

Keywords: I. Vyshnegradsky; microchromatic; synesthesia; musical talent; musicality; spirituality; creativity.

For the first time, the authors attempted to solve the problem of identifying a synesthetic model for integrating mental processes in the structure of I. Vyshnegradsky's musical talent: based on the development of a model for integrating the synesthetic character of mental processes in the composer's musical talent structure, three levels of musical text are presented: timbre, compositional and intonational-dramaturgic. The significance of the study by N. Kolyadyenko for this article is noted that, with-

in the framework of the interpretation of the sound, timbre-phonetic level, intermodal syntheses are activated in the first place, which make it possible to identify the intersensual component of the musical sound. In the analysis of intonation-dramaturgical and compositional-thematic levels, complex intersensory connections can be applied, in particular, gestalt synesthesia "space and time".

The first timbre-level is interconnected with the component of the structure of musical talent – creativity. This level of synesthetic integration of the mental processes of the structure of the musical talent of I. Vyshnegradsky contains a clearly expressed visual component. It is represented by the perception of the meaning of artistic creativity of psycho-semantics of non-verbal semantic differential, which takes into account acoustic parameters.

The second compositional thematic level is interconnected with the intellectual structural component of musical talent and includes constructive and logical structures. The mathematical, numerical approach in the works of I. Vyshnegradsky is reflected in the principles of symbolism.

The third intonational-dramatic level is interconnected with the structural components of musical talent by musicality and spirituality. For the interconnection of the intonational-dramatic level and components of the structure of musical talent (spirituality and musicality) in the process of integrating the synesthetic character of the psychological process, synesthesias of associative origin are most important (most often this is the subject of research by art historians).

The aesthetic and ethical values of creativity I. Vyshnegradsky described as the basis of the musical, spiritual, creative and intellectual development of man. Studies of the synesthetic model of the integration of mental processes in the structure of musical talent of I. Vyshnegradsky – timbre-phonetic, intonational-dramaturgical, structural-compositional levels are presented. The article may be useful to students and students of vocational schools, when studying courses in the history of music and performing arts, as well as teachers and artists.

References

1. Gurenko, N. (2009) Ivan Vyshnegradskiy: teoriya i praktika mikrokhromatiki [Ivan Vyshnegradsky: theory and practice of microchromatics]. *Tekhnika kompozitsii XX veka*. 1. pp. 142–147.
2. Wyschnegradsky, I. (2001) Piramida zhizni: Dnevnik, stat'i, pis'ma, vospominaniya [The Pyramid of Life: Diary, articles, letters, memories]. In: Bretanitskaya, A. (ed.) *Russkoe muzykal'noe zarubezh'e v materialakh i dokumentakh* [Russian music abroad in materials and documents]. Moscow: Kompozitor.
3. Ishmeeva, V.A. (2009) Quarter-tone notation in Russian music of the early 20th century. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena – Herzen University Journal of Humanities & Sciences*. 118. pp. 251–255. (In Russian).
4. Loseva, S.N. (2017) *Psikhologiya muzykal'noy odarennosti* [Psychology of Musical Talent]. Moscow: Universitetskaya kniga.
5. Kolyadenko, N.P. (2015) *Problemy muzykal'noy sinestetiki* [Problems of musical synesthetics]. Novosibirsk: Novosibirsk State Music Academy.
6. Kolyadenko, N.P. (2005) *Sinestetichnost' muzykal'no-khudozhestvennogo soznaniya (na materiale iskusstva XX veka)* [Synestheticity of the musical-artistic consciousness (a case study of the twentieth-century art)]. Novosibirsk: Novosibirsk State Music Academy.
7. Nazaykinsky, E.V. (1980) Muzykal'noe vospriyatie kak problema muzykoznaniya [Musical perception as a problem of musicology]. In: Maksimov, V.N. (ed.) *Vospriyatie muzyki* [Perception of Music]. Moscow: Muzyka. pp. 91–111.
8. Nazaykinsky, E.V. (1988) *Zvukovoy mir muzyki* [The Sound World of Music]. Moscow: Muzyka.
9. Association Ivan Wyschnegradsky. (n.d.) *Ivan Wyschnegradsky Biography*. [Online] from: <http://www.ivan-wyschnegradsky.fr/fr/biographie> (Accessed: 2nd January 2019).
10. Medushevsky, V.V. (1980) Dvoystvennost' muzykal'noy formy i vospriyatie muzyki [The duality of the musical form and the perception of music]. In: Maksimov, V.N. (ed.) *Vospriyatie muzyki* [Perception of Music]. Moscow: Muzyka. pp. 178–194.
11. Maur, K. (2000) Musikalische Strukturen in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts. In: Jank, W. & Jung, H. (eds) *Musik und Kunst: Erfahrung Deutung – Darstellung: Ein Gespräch zwischen der Wissenschaften*. Mannheim: Palatium-Verl. pp. 22–50.
12. Boehm, S. (2000) Licht Zeit – Klang: Musikalische Latenzen in der Bildkunst. In: Jank, W. & Jung, H. (eds) *Musik und Kunst: Erfahrung Deutung – Darstellung: Ein Gespräch zwischen der*. Mannheim: Palatium-Verl. pp. 9–21.

13. Voloshinov, A.V. (2000) *Matematika i iskusstvo* [Mathematics and Art]. Moscow: Prosveshchenie.
14. Losev, A.F. (1995) *Forma. Stil'. Vyrazhenie* [Form. Style. Expression]. Moscow: Mysl'. pp. 405–603.
15. Gosteva, A. (2017) *Russkiy avangard nachala XX veka: nekotorye muzykal'no-esteticheskie tendentsii i printsipy* [The Russian Avant-garde in the early 20th century: Some musical aesthetic tendencies and principles]. Art History Cand. Diss. Moscow. [Online] Available from: <http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/russkij-avangard-nachala-xx-veka-nekotorye-muzykalno-jesteticheskie-tendencii-i.html> (Accessed: 2nd January 2019).
16. Kholopova, V.N. (1985) K probleme muzykal'nykh form 60–70-kh godov XX veka [musical forms of the 1960–70s]. In: *Sovremennoe iskusstvo muzykal'noy kompozitsii* [Modern Art of Musical Composition]. Issue 79. Moscow: GMPI im. Gnesinykh. pp. 17–30.