

УДК 78.071.1

DOI: 10.17223/22220836/43/16

С.Н. Лосева

РОЛЬ СИНЕСТЕЗИИ В ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОМПОЗИТОРОВ

Рассматриваются проблемы исследования научного познания синестезии и ее роли в творческой композиторской деятельности. Проводится анализ различных подходов к определению данного феномена. Определяется роль синестезии в творческой музыкальной деятельности и ее взаимосвязь с общими особенностями стиля эпохи и индивидуально-психологическими качествами композиторов; выделяются факторы, влияющие на синестетичность индивидуального композиторского творчества. Выявляются принадлежность к определенной национальной музыкальной культуре, стиль направления, накладывающие отпечаток на индивидуальный стиль композитора.

Ключевые слова: синестезия, музыкальное творчество, индивидуальный стиль, замысел.

Обращаясь к теоретическому исследованию проблем современного музыкального искусства, можно констатировать, что синестезия – это явление межчувственных ассоциаций. Синестетичность является системным качеством взаимосвязанной с разного рода проявлениями творческой композиторской деятельности. Данный феномен отражается в музыкальных стилях различных композиторов. Исследуя этап зарождения синестетических идей как явления межчувственных ассоциаций, необходимо отметить проблематичность данного вопроса в связи с междисциплинарностью синестезии как объекта исследования и отсутствия единого понимания объема указанного понятия. Противоречия в исследованиях данного феномена позволили сформулировать цель нашего исследования – выявление роли синестезии в творческой деятельности композиторов.

Прежде чем перейти к рассмотрению вопроса о роли синестезии в творческой деятельности композиторов, проанализируем различные подходы к определению этого феномена.

На данный момент существует множество определений синестезии [1–4], которые не дают целостного представления о всех смысловых измерениях термина. Приведем и проанализируем следующие определения синестезии.

Синестезия как понятие, отражающее форму восприятия, связи между чувствами, результаты их проявлений в конкретных областях искусства:

- а) поэтические тропы и стилистические фигуры, связанные с межчувственными переносами;
- б) цветовые и пространственные образы, вызываемые музыкой;
- в) взаимодействие искусств (зрительных и слуховых) [5].

Данное определение, посвященное художественно-эстетической культуре XX в., отражает культурологическую составляющую феномена. Тем не менее в определении не совсем корректно сводятся в одну категорию собственно синестезия как межчувственный перенос и ее проявления в искусстве. К тому же оно трактует синестезию как «форму восприятия», что также ограничивает понима-

ние функционирования феномена и наводит на мысль о непроизвольности такого ассоциирования, тогда как исследования последних десятилетий Б. Галеева, И. Ванечкиной, М. Зайцевой, Н. Коляденко [6, 7] и других искусствоведов рассматривают синестезию и как конфигурацию взаимодействия в системе восприятия, и как чувственную форму восприятия. Достаточно полную информацию о синестезии дает переводное издание психологической энциклопедии под редакцией Р. Корсини и А. Ауэрбаха [3], где синестезия соотносится с сенсорным впечатлением, имеющим определенный цвет.

Роль синестезии в творческой музыкальной деятельности взаимосвязана с общими особенностями стиля эпохи и индивидуально-психологическими качествами композиторов. Н. Коляденко [7] подчеркивает, что творческая манера композиторов выражала идею светоносности, т.е. присутствия не цветовой, а световой координаты в восприятии музыки, реализующейся в особой структуре гармоний. Так, для О. Мессиана важен был цветовой параметр, связанный с «витражным» мышлением и интересом к окраске драгоценных камней и воплощенный посредством музыкальной фактуры.

В эстетико-философских трудах Ф.В.И. Шеллинга и А. Шлегеля, Ф. Новалиса, Л. Тика, В.Г. Ваккенродера содержатся мысли о синтезе искусств как идеальной модели творчества, насыщенной полнотой красок без определенных границ. Синестезийные теории периода романтизма интерпретировались природой «соответствия между цветом, звуками и запахами» [8. С. 75]. Как отмечает М. Зайцева [10], с представлениями о творческом процессе романтической эпохи связаны вопросы индивидуальности. Диалектическая взаимосвязь индивидуального и общего в процессах формирования социальных, личностных качеств человека обуславливает поиск ответов на вопросы выявления индивидуальных признаков, фундаментальных свойств мышления человека.

Синестетические ассоциации являются тем механизмом в музыкальном сознании, с помощью которого осуществляется кодирование свойств предметного мира. При этом необходимо отметить, что творчество композиторов разных эпох и стилей различно в «синестетической нагрузке» и является одним из оснований в выборе материала для синестетического анализа. Факторы, влияющие на синестетичность индивидуального композиторского творчества, определяются в тесной взаимосвязи структурных компонентов музыкальной одаренности, включающей музыкальность, креативность, интеллект и духовность.

Принадлежность к определенной национальной музыкальной культуре определяется большей или меньшей «синестетической нагрузкой», которая несет в себе тот или иной национальный стиль. Так, Е.Ю. Корниенко [11], исследовавшая национальную картину мира французских композиторов, наряду с такими качествами, как камерность пространства, движение и пластика, отмечает также сенсуализм и синестезию как основополагающие во французской музыке.

Примером проявления синестетических тенденций в музыкальном искусстве на уровне стиля направления можно назвать импрессионизм. Художник этого времени стремился к новому искусству (синестезии искусств), которое нашло свое проявление во взаимодействии разных его видов (отсюда музыка как «звуковая живопись»; характерный для символистов постулат «омузыкаливания» поэтических произведений; «музыка картины» и «магический аккорд» в изобразитель-

ном искусстве). Свойство «перетекания» одного вида искусства в другое, размытие границ между ними отражает доминантную черту искусства импрессионизма. Один вид искусства словно перенимает и примеряет на себя стиливые черты другого вида: поэзия – музыку, музыка – живопись, живопись – музыку и т.д.

В. Москаленко [12] выделяет три разновидности реконструкции исполнителем композиторского замысла в зависимости от степени достоверности свидетельств, на основе которых была построена та или иная модель: реальный (основанный на устных и опубликованных высказываниях композитора и фактах, повлиявших на создание музыки), условно реальный (составляющая музыкального замысла, которая основывается на особенностях произведения, входивших в предварительные творческие намерения автора, но не имеющих каких-либо свидетельств) и гипотетический (реконструкция составляющей композиторского замысла, которой могли не осознавать композитор или исполнитель).

Все, что связывается нами с синестетическими проявлениями на эстетическом уровне, непосредственно влияет на формирование замысла конкретного музыкального произведения как начального этапа музыкально-творческой деятельности композитора. К реальной составляющей замысла можно отнести программную музыку, в которой в XX веке усиливается синестетическая основа. Назовем лишь некоторые из них: «Density 21.5» Э. Вареза – название сочинения переводится как «Плотность 21.5», что составляет физическую характеристику плотности платины. Это позволяет услышать в пьесе испытание новых возможностей инструмента, новой плотности звука. Другой пример – «Espaces acoustiques» («Акустические пространства») Ж. Гризе: с одной стороны, статичность музыкальной фактуры и программное название как будто отрицают временную природу музыки, трансформируя «застывшее время» в пространство, с другой стороны, примененная композитором спектральная техника вскрывает физические свойства звука, распространение его в акустической среде. Еще один пример – «Живопись» Э. Денисова – связан с творчеством московского художника Б. Биргера. По словам композитора, он хотел передать музыкальными средствами манеру письма живописца, технику работы с цветом, подход к материалу и некоторые общие композиционные принципы.

Одной из главных отличительных черт композиторского письма первой половины XX в. явилось подчинение общим технократическим тенденциям, присутствующим культуре в целом. Приоритет рационального начала над эмоциональным, антиромантическая направленность привели к технизации творческого процесса, его математизации. Основным принцип проявляется в активной эволюции полифонических жанров и приемов, в появлении неоклассицизма. Рациональность лежит в основе додекафонии, серийности, серийности, пуантилизма, минимализма, сонористики и т.д. Во второй половине столетия появляются индивидуальные, математически организованные методы письма, как, например, стохастическая система Я. Ксенакиса, где использована теория вероятности. Процесс создания электронной и конкретной музыки Э. Вареза, П. Анри, П. Шеффера и др. напоминает инженерное конструирование.

Тем не менее извечное противостояние рационального и эмпирического способа познания присутствует и в сочинении музыки. Так, во второй половине XX – начале XXI в. можно отметить актуализацию интуитивного начала в творческом процессе. Предельное проявление интуитивного и чувственного начала в

процессе композиторской практики отражается в представлениях российского композитора Д. Курляндского [9], которые свидетельствуют о крайней актуализации не только интуитивного начала, но и телесного, чувственного опыта в создании музыкального произведения.

На наш взгляд, продуктивной методикой конструирования составляющих замысла композитора является предложенный Н.П. Коляденко [13] способ установления синестетических моделей стадий художественного процесса, где композиторскому замыслу соответствует предваряющая синестетическая модель художественного процесса. Она еще не обладает звуковой спецификой и содержит в себе доязыковые, глубинные «коды» смыслов. Кроме того, имеет симультанный характер, а значит, изначально пространственна. Формируется она в основном, из высказываний композитора. В качестве примера автор концепции приводит творчество К. Дебюсси. Предметность, понятийность играют в предваряющей модели композитора минимальную роль. Несмотря на программность практически всех его музыкальных произведений, Дебюсси неоднократно в своих письмах и высказываниях подчеркивал желание музыкально выразить «неуловимое», «неосязаемое», «невидимое»: «не прямое подражание, а только эмоциональное отражение того, что невидимо в природе». Прелюдия «Паруса», по его мнению, «это нематериальный образ лодок на море, а не раскрашенная фотография пляжа!». Как замечает Н. Коляденко, композитор также отмечает роль внутренних ощущений в восприятии фортепианной музыки: «Искусство педали есть своего рода дыхание... надо бы изобрести способ графически изобразить это дыхание» (цит. по: [13. С.147]) и акцентирует визуальные синестетические ассоциации в музыкальном звучании: «Основа ее колорита /.../ – звучание пиано /.../ серые тона у Веласкеса» (о сюите «В черном и белом») [13. С. 148].

Отметим особую роль тембра и гармонии в музыке XX века («темброколорита», по определению М. Манафовой, который становится единым целым в сонорно направленной «музыке тембров»). Логика музыкальной композиции сонорных произведений строится на специфических свойствах музыкальной ткани с ее характерной статичностью и, создавая усиление роли синестетических качеств звучания, выводит категорию темброколорита в разряд формообразующих. Примером может служить композиционный прием, примененный Д. Лигети в «Камерном концерте» и заключающийся в постепенном изменении звуковысотных параметров соноблока: увеличении или уменьшении объема звукового диапазона – «расширении» или, наоборот, «сужении» соноблока во «внешнем» пространстве; в направленной трансформации его внутреннего интервального состава – «сгущении» или «разряжении» его внутренней плотности.

Фактура также стала отражением многогранных изменений в музыкальной парадигме XX в. Осознание пространственно-временной природы музыкальной ткани способствовало формированию таких понятий, как «фактурный ландшафт», «фактурный топос», «фактурная модуляция», «фактурная инструментовка». Т.Н. Красникова [14] отмечает особую пластику фактурных форм, а разделение пространства на однородное и неоднородное позволило проникнуть в его топологию, исследовать его глубину.

Самым простым примером фиксации пространственного мышления композитора является графика нотной записи, к примеру, введение трехстрочной записи,

для того чтобы отделить пласты звучания, отобразить широкое расположение фактуры и, соответственно, масштабное, объемное звучание. Трехстрочную запись часто использовал К. Дебюсси, особенно во второй тетради прелюдий. Детализируя нотную запись, Дебюсси вводит огромное количество различных динамических и агогических указаний, что образует удивительное разнообразие «фоновых структур», а также самостоятельность (интонационную, ритмическую, динамическую) звуковых комплексов, занимающих все пространство клавиатуры.

Тенденции графичности музыкальной фактуры, что лишь обозначились в творчестве К. Дебюсси, преобразовались в важную составляющую, а иногда и главенство фактурной графики в музыке XX – начала XXI в. Т. Красникова [14] указывает на такие ее формы: точка, линия, полоса, поток, пятно, россыпь, облако, звуковой дождь. Перечень можно продолжить. Таким образом, можно сделать вывод, что графическая фактура значительно преобразует музыкальную ткань, обогащая ее выразительные возможности суггестивностью синестетических ассоциаций.

О потенциале исследования композиторских ремарок как воплощения «смысловой “палитры” стилистики музыкальной речи композитора», а также «художественной “картины мира” композитора» (по определению А. Сокола [15]) свидетельствуют специальные исследования, посвященные данному феномену. Примечательно, что в предпринятой А. Соколом в связи с ремарками классификации модальных признаков музыки наряду с темпераментностью (меланхолично – холерично), звучностью (громко – тихо), переживанием (бесстрастно – эмоционально), мышлением (бездумно – рассудительно), волей (безвольно – волево), действием (апатично – энергично), поведением (аскетично – открыто), общением (сдержанно – экспансивно) присутствуют также синестетические модальности пространственности (сжато – безгранично), движения (медленно – быстро), зримости (невидимо – ярко). Таким образом, ремарки, являясь «ключом» к пониманию композиторского ощущения музыки, в данной классификации еще раз демонстрируют включенность как эмоциональных, так и синестетических составляющих в чувственный образ звука музыкального произведения.

Синестетический анализ, как уже указывалось, опредмечивает музыкальное звучание с помощью синестетических маркеров, способных направить понимание его смысла. Однако значение отмеченных выше слагаемых творческого процесса возрастает при изучении композиторского замысла синестетического характера – заложенной композитором синестетической концепции – и его исполнительской реализации.

Литература

1. *Синестезия* // Большой энциклопедический словарь. 2000. URL: <http://dic.academic.ru/searchall.php> / 2018 - 04 – 15 – 271846 (дата обращения: 18.05.2018).
2. *Синестезия* // Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. 409 с.
3. *Синестезия* // Психологическая энциклопедия. СПб. : Питер, 2006. 362 с.
4. *Татров А.С.* Психология. М. : Академия естествознания, 2010. 284 с.
5. *Прокофьева Л.П.* Звуко-цветовая ассоциативность: универсальное, национальное, индивидуальное. Саратов, 2007. 280 с.
6. *Галеев Б.М.* Синестезия – не аномалия, а форма невербального мышления. URL: http://prometheus.kai.ru/anomal_r.htm / 1999-08 (дата обращения: 18.05.2018).

7. Коляденко Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания: На материале искусства XX века : дис. ... д-ра искусствоведения. Новосибирск, 2006. 491 с.
8. Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб. : Аxiома, 1996. 232 с.
9. Кравченко А. Тело полно движения, равно – звука. Ч. 1. Разговор с Дмитрием Курляндским: интервью. 2015. URL: <http://syg.ma/@anyakravchenko/tielo-polno-dvizheniia-ravno-zvuka-chast-1-razghovor-s-dmitriiemkurliandskim> (дата обращения: 18.05.2018).
10. Зайцева М.Л. Синестезия в творчестве композиторов-романтиков // Музыкальная синестетика: история, теория, практика. Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2016. С. 110–119.
11. Корниенко Е.Ю. Искусство Франции рубежа XIX–XX веков в свете представлений о национальной ментальности // Искусство и образование. 2011. № 4. С. 14–19.
12. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации. Киев, 1994. 157 с. нот.
13. Коляденко Н.П. Проблемы музыкальной синестетики. Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2015. 160 с.
14. Красникова Т.Н. Фактура в музыке XX века : автореф. дис. ... д-ра искусствовед. М., 2010. 55 с.
15. Сокол А. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль. Одесса : Моряк, 2007. 276 с.

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, 2021, 43, pp. 207–213.
 DOI: 10.17223/2220836/43/16

THE ROLE OF SINESTHESIA IN CREATIVE ACTIVITY OF COMPOSERS

Keywords: synaesthesia; musical creativity; individual style; design.

The paper examines the problems of researching the scientific knowledge of synaesthesia and its role in creative compositional activity. An analysis of various approaches to the definition of the phenomenon of synaesthesia as a concept reflecting the form of perception, the connection between feelings in the psyche, the results of their manifestations in specific art fields: the art-aesthetic culture of the 20th century, reflects the culturological component of the phenomenon; the ratio of synaesthesia with a sensory impression having a certain color.

The role of synaesthesia in creative musical activity is defined and the relationship with the general features of the style of the Romantic era and the individual psychological qualities of the composers is indicated. Consideration is given to belonging to a certain national musical culture, which bears one or another national style. An example of the manifestation of synaesthetic tendencies in the musical art in the direction of impressionism is given. V. Moskalenko distinguishes three versions of reconstruction by the performer of the composer's plan: real, conditionally real and hypothetical.

One of the main distinguishing features of the composer's letter of the first half of the twentieth century is the submission to the general technocratic tendencies inherent in the culture as a whole. In the second half of the XX - beginning of the XXI centuries, the intuitive beginning in the creative process was updated. The ultimate manifestation of the intuitive and sensual principle in the process of composing practice is reflected in the ideas of the Russian composer D. Kurlyandsky, which testifies to the extreme actualization not only of the intuitive beginning, but also of the bodily, sensual experience in creating a musical work.

A productive method of constructing the components of the composer's intention is the method proposed by N. Kolyadenko for establishing synesthetic models of the stages of the artistic process, where the synaesthetic model of the artistic process corresponds to the composer's intention.

The role of timbre and harmony in the music of the twentieth century is noted. The texture reflects the many-sided changes in the musical paradigm of the twentieth century. The simplest example of fixing the composer's spatial thinking is the notation record. The tendencies of the graphic nature of the musical texture, which only became apparent in the works of K. Debussy, were transformed into an important component, and sometimes the predominance of textured graphics in the music of the twentieth and early twenty-first centuries. T. Krasnikova points out such forms: a point, a line, a strip, a stream, a stain, a scattering, a cloud, a sound rain.

The special research devoted to this phenomenon testifies to the potential of researching composer's remarks as an embodiment of the "semantic" palette of the "stylistics of the composer's musical speech", as well as the "artistic" picture of the world of the "composer" (by A. Sokol's definition). Thus, the remarks,

being the "key" to understanding the compositional sense of music, in this classification once again demonstrate the inclusion of both emotional and synesthetic components in the sensory image of the sound of a musical work.

The synaesthetic analysis objectifies musical sounding with the help of synaesthetic markers, capable of directing an understanding of its meaning. However, the significance of the above mentioned components of the creative process increases when studying the composer's intention of a synesthetic character - the synesthetic concept laid down by the composer - and his performing realization.

References

1. Dic. academic.ru. (2000) *Sinesteziya* [Synesthesia]. In: *Bol'shoy entsiklopedicheskiy slovar'* [Large Encyclopedic Dictionary]. [Online] Available from: <http://dic.academic.ru/searchall.php/> / 2018 - 04 – 15 – 271846
2. Bychkov, V.V. (ed.) (2003) *Leksikon nonklassiki. Khudozhestvenno-esteticheskaya kul'tura XX veka* [Lexicon of Non-Classics. Artistic and aesthetic culture of the 20th century]. Moscow: Rossiyskaya politicheskaya entsiklopediya (ROSSPEN).
3. Korsini, R. & Auerbach, A. (eds) (2006) *Psikhologicheskaya entsiklopediya* [Psychological Encyclopedia]. St. Petersburg: Piter.
4. Tatrov, A.S. (2010) *Psikhologiya* [Psychology]. Moscow: Akademiya estestvoznaniya.
5. Prokofieva, L.P. (2007) *Zvuko-tsvetovaya assotsiativnost': universal'noe, natsional'noe, individual'noe* [Sound-color associativity: universal, national, individual]. Saratov: Saratov Medical University.
6. Galeev, B.M. (n.d.) *Sinesteziya – ne anomal'ya, a forma neverbal'nogo myshleniya* [Synesthesia is not an anomaly, but a form of non-verbal thinking]. [Online] Available from: http://prometheus.kai.ru/anomal_r.htm/ / 1999-08
7. Kolyadenko, N.P. (2006) *Sinestetichnost' muzykal'no-khudozhestvennogo soznaniya: Na materiale iskusstva XX veka* [Synesthetic music and artistic consciousness: On the material of the art of the twentieth century]. Art History Dr. Diss. Novosibirsk.
8. Zhirmunskiy, V.M. (1996) *Nemetskiy romantizm i sovremennaya mistika* [German romanticism and modern mysticism]. St. Petersburg: Axioma.
9. Kravchenko, A. (2015) *Telo polno dvizheniya, ravno – zvuka. Ch. 1. Razgovor s Dmitriem Kurlyandskim: interv'yu* [The body is full of movement, equal to sound. Part 1. A conversation with Dmitry Kurlyandsky: an interview]. [Online] Available from: <http://syg.ma/@anyakravchenko/tielo-polno-dvizheniia-ravno-zvuka-chast-1-razghovor-s-dmitriiemkurlyandskim>.
10. Zaytseva, M.L. (2016) *Sinesteziya v tvorchestve kompozitorov-romantikov* [Synaesthesia in the work of romantic composers]. In: Kolyadenko, N.P. (ed.) *Muzykal'naya sinestetika: istoriya, teoriya, praktika* [Musical synesthetics: history, theory, practice]. Novosibirsk: M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory. pp. 110–119.
11. Kornienko, E.Yu. (2011) *Iskusstvo Frantsii rubezha XIX–XX vekov v svete predstavleniy o natsional'noy mental'nosti* [French art at the turn of the nineteenth and twentieth centuries in the light of ideas about the national mentality]. *Iskusstvo i obrazovanie – Art and Education*. 4. pp. 14–19.
12. Moskalenko, V. (1994) *Tvorcheskii aspekt muzykal'noy interpretatsii* [Creative aspect of musical interpretation]. Kyiv: [s.n.].
13. Kolyadenko, N.P. (2015) *Problemy muzykal'noy sinestetiki* [Problems of Musical Synesthetics]. Novosibirsk: M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory.
14. Krasnikova, T.N. (2010) *Faktura v muzyke XX veka* [The texture in the music of the 20th century]. Abstract of Art Studies Dr. Diss. Moscow.
15. Sokol, A. (2007) *Ispolnitel'skie remarki, obraz mira i muzykal'nyy stil'* [Performer's side notes, the image of the world and the musical style]. Odessa: Moryak.