


**ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ
СИНЕСТЕТИКИ**
история, теория, практика

Сборник статей



Новосибирск
2016

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие (Н.П.Коляденко).....	3
----------------------------------	---

К ИСТОРИИ И ТЕОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ СИНЕСТЕТИКИ

Коляденко Н.П. О формировании музыкальной синестетики и ее перспективах.....	7
Максимова А.Б. Научный полилог длиной в полвека (анализ материалов по музыкальной синестетике «прометеевских» конференций 1969-2015 гг.).....	20
Сахабиев Р., Евански Й. «Музыкальная графика» как выражение синестезии. Идеи О.Райнера в работе СКВ (НИИ) «Прометей» (г.Казань).....	30
Волкова П.С. Синестезия в аспекте смыслообразующей деятельности сознания: методологический подход.....	41
Московская С.В. Актуальные вопросы музыкальной синестетики: феномен синестезии.....	52

СИНЕСТЕЗИЯ В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ И ВОСПРИЯТИИ МУЗЫКИ. СИНЕСТЕЗИЯ И СИНТЕЗ ИСКУССТВ

Брославская Т. В. Из опыта трактовки некоторых слухо-зрительных синестезий в ранних симфонических сочинениях А. Глазунова и М. Чюрлениса.....	61
Будников В.В. Тембральные свойства фортепианной фактуры в сказке оп.20 №2 Н.Метнера: синестетический аспект.....	72
Выбыванец Э.В. О постановочно-исполнительском прочтении «Лунного Пьеро» А.Шенберга на балетной сцене.....	83

Гончаренко С.С.	
Аудиографика додекафонии.....	
Еременко Г.А.
Синестетические вибрации миражей в музыкальных пейзажах Дебюсси и Шенберга.....	102
Зайцева М.Л.	
Синестезия в творчестве композиторов-романтиков.....	110
Камышникова С.В.	
О пространственности инструментального стиля барокко.....	119
Лысенко С.Ю.	
Синестетический механизм интерпретации в хореографическом жанре: «Облака» К. Дебюсси - И. Килиана.....	123
Мельникова А.Н.	
Живописное прочтение музыки: диалог импрессионистов XIX и XXI столетий.....	132
Нехаева Д.	
Светомузыкальный синтез в «Поэтории» Р. Щедрина.....	141
Пестерева И.В.	
Язык как фактор целостности образа в синтетическом тексте.....	145
Приходовская Е.А.	
Синестетические свойства вербальной конструкции в оперном тексте.....	152
Старикова Е.Н.	
«Семь хайку» О.Мессиана как образец синтеза ориентального и синестетического начал.....	156
Татаринцева Е.М.	
Парфюмерные концерты как воплощение принципа синестезии запахов и звуков.....	165
Филиппова Е.Е.	
Создание образа певцом в процессе аудиовизуального воплощения оперы (опыт исполнителя).....	169
Шапошников И.А.	
Понятие «Серебряный век»: к вопросу синестетической трактовки.....	171
Якушевич М. В.	
«Ритуальный танец огня» М.Фальи: синестетическая природа образа.....	184

Ярош О.В. Музыка Ф.Листа в контексте синестетической интерпретации.....	189
---	-----

СИНЕСТЕЗИЯ И СЕНСОРНАЯ ИНТЕГРАЦИЯ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКЕ

Безоков Я. А. Сенсорное управление светом и перспективы его применения в музыкальной педагогике.....	196
Евански Й. Иллюстрированный песенник для малышей (Liederfibel) братьев Гериберта и Иоганнеса Грюгер (1927). Отношение песенника к синестезии.....	200
Мальцева А.А. Интеграция методики Карла Орфа и синестезийного подхода в процессе раннего музыкального воспитания.....	207
Мизюркина О.В. Сенсорная интеграция как способ слухового восприятия архетипических образов.....	213
Томашева А. А. Природа синестезии и ее развитие у детей.....	220
Трофимова И.А. Состав и структура инновационной программы «Музыка и живопись».....	227
Третьяченко В.Ф. О роли синестетического аспекта музыкального текста в скрипичной педагогике.....	234
Тяжева О.Ю. Образно-цветовое восприятие музыки у детей младшего школьного возраста.....	243

ЯЗЫК КАК ФАКТОР ЦЕЛОСТНОСТИ ОБРАЗА В СИНТЕТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

Пестерева И.В., Томск
baker-street-221-b@yandex.ru

Язык функционирует как один из основных компонентов музыкального произведения, влияющий на восприятие и формирование целостности образа. В статье рассматривается выбор композитором того или иного языка при создании синтетического вербально-музыкального текста на примерах оперы В.-А. Моцарта «Волшебная флейта» и оперы-оратории И. Стравинского «Царь Эдип».

LANGUAGE AS FACTOR OF IMAGE INTEGRITY IN SYNTHETIC TEXT

Pestereva I.V., Tomsk
baker-street-221-b@yandex.ru

Language functions as one of the main components of a musical piece, influencing perception and formation of image integrity. The article considers the composer's choice of this or that language in creation of synthetic verbal and musical text on the examples of the opera «The Magic Flute» by W.-A. Mozart and the opera-oratorio «Oedipus Rex» by I. Stravinsky.

Язык – многофункциональное явление. Как сложная знаковая система, используемая человеком в основном для передачи информации, он имеет ещё множество функций. Многие из них делают его не только средством, соотносящим понятие с определённым звучанием или написанием, но и способом познания мира, так как язык хранит в себе определённую информацию, формирует мышление индивида и общества, а также является средством накопления человеческого опыта [3]. Всё это наделяет язык не только коммуникативной функцией, но делает его носителем культуры народа, который на нём говорил, мироощущения этого народа, его духовных ориентиров, ценностей и традиций. Вильгельм фон Гумбольдт в своё время развил учение о языке как непрерывном творческом процессе и о «внутренней форме языка» [1, с.9] как выражении мирозерцания народа. Будучи неотделимым от национальных культур, язык проходит вместе с ними через все исторически значимые события и впитывает в себя всякое настроение социума в эти времена.

Выдающийся русский писатель В.Г. Короленко заметил, что именно знание родного языка влечет за собой все остальное: «Мне страшно и подумать, что моим детям был бы непонятен мой язык, а за ним – и мои понятия, мечты, стремления, моя любовь к своей бедной природе, своему родному народу, к своей соломенной деревне, к своей стране...» [6, с. 79]. Язык в своём развитии является отражением веяний поколений, эпох. В результате многовекового развития эта сложная знаковая система приобретает свои особенности, свойственные именно ей. За определёнными языками закрепляются характерные ассоциативные ряды, приписываемые народу, этот язык использующему.

В то же время некоторым языкам в течение веков приписывается определённая роль. Так, например, в первой четверти XIX века французский язык становится официальным языком придворно-аристократических кругов, языком светских дворянских салонов. Благодаря тому, что французский язык использовала в своей речи прослойка высшего общества, ему приписываются характеристики языка возвышенного и утончённого. В итальянском языке можно говорить о традициях разделения на «высокую» и «низкую» (на примере итальянской литературы XIV века), где одной из характерных особенностей «низкой» литературы являлось написание произведения на народном языке, литература же «высокая» писалась исключительно на латинском языке.

В начале XVIII века итальянские мастера оперного искусства – и композиторы, и вокалисты – всю Европу «убедили» в том, что «хорошо петь» можно только по-итальянски, одна лишь Франция ещё сопротивлялась. Правящие круги признавали только искусство иностранцев, в первую очередь – итальянцев. Вена уже в годы правления Карла VI славилась лучшей на континенте итальянской оперой. Ещё с конца XVII века при дворе Габсбургов служили итальянские поэты (на протяжении многих лет это был Метастазιο); австрийские композиторы – Г. К. Вагензейль, К. В. Глюк, Ф. Л. Гассман, позже Й. Гайдн и молодой В.-А. Моцарт, не говоря уже об А. Сальери, – писали оперы на их либретто, в угоду вкусам венской аристократии следуя, с теми или иными отступлениями, неаполитанским образцам.

Тем временем на севере Германии предпринимались попытки создания (или возрождения после недолгого периода её существования) национальной оперы. В Северной Германии сформировался

немецкий аналог английской балладной оперы – зингшпиль. Высшее общество зингшпиль не приняло, но в недолгий период «протезирования» развития данного жанра со стороны императора Иосифа II появился ряд сочинений, имевших успех у демократической публики [2, 5, 7]. Одним из таких произведений и была опера-зингшпиль Моцарта «Волшебная флейта».

Опера-зингшпиль В.-А. Моцарта «Волшебная флейта» написана на его родном языке. Написанием либретто занимался Иоганн-Эмануэль Шиканедер, который так же, как и Моцарт, мечтал о создании национальной оперы на немецком языке. В «Волшебной флейте» Моцарт осуществил свою мечту о создании большой оперы на родном языке. В отличие от большинства других опер композитора, созданных на итальянской основе, она опирается на традиции зингшпиля – упомянутой выше австро-немецкой разновидности комической оперы [9].

Выбор языка, в данном случае, привносит произведению совершенно другой окрас. Выбирая языком либретто немецкий, язык живой и развивающийся, понятный слушателю, В.-А. Моцарт делает оперу более близкой народу, более ясной и близкой по духу. Немецкий язык подчёркивает бытовую, народную и сказочную составляющую оперы. Невзирая на накопление событий и сложную сюжетную фабулу, опера сохраняет свою комичность. За счёт базирования на австрийской песенно-танцевальной музыке произведение воспринимается не философским трактатом, а рядом бытовых жанровых сценок. Немалую роль в формировании данного ощущения играет и выбор языка, так как через него проявляется немецкий фольклор.

Другой случай – создание синтетического вербально-музыкального текста на латинской вербальной первооснове русским композитором. «Мне всегда казалось, что для передачи возвышенного душевного состояния необходим особый язык, а не тот, на котором мы говорим каждый день, – говорит Игорь Стравинский. – Вот почему я стал думать о языке, который больше всего подходил бы для задуманного мной произведения, и, в конце концов, остановился на латыни. Выбор этот представлял еще и то преимущество, что материал, с которым я имел дело, не был мертв, но окаменел, обрел известную монументальность и этим оградил себя от всего банального» [8].

В 1925 году уже всемирно известный 43-летний Игорь Стравинский вернулся в Европу из первого концертного турне по США. В Ницце, где он провел летние месяцы, он сочинил Серена-

ду для фортепиано, после чего «почувствовал потребность заняться произведением крупного масштаба. Я думал об опере или оратории на какой-нибудь всем известный сюжет. Мне хотелось таким образом сосредоточить внимание слушателей не на рассказе, а на самой музыке, которая обрела бы значение и слова и действия», – вспоминал он в «Хронике моей жизни» [8].

Таким образом, композитор пришел к выбору языка еще до того, как нашел подходящий сюжет. После серьезного обдумывания композитор решил заимствовать сюжет из греческих мифов и обратился за помощью к Жану Кокто. Постоянно общаясь, они выбрали произведение, которое легло в основу оперы оратории И. Ф. Стравинского – трагедию Софокла «Царь Эдип».

Кокто работал над либретто. Первую часть окончательного текста композитор получил в начале 1926 года. «Надежды, которые я возлагал на Кокто, блестяще оправдались. Лучшего нельзя было и желать: текст этот был совершенен и отвечал всем моим требованиям... Как я и предчувствовал, события и образы великой трагедии чудесно воплотились в словах этого языка (латыни) и приобретали благодаря ему монументальную пластичность, царственную поступь, соответствующую тому величию, которыми насыщена древняя легенда» [8].

Датируя начало работы над «Царём Эдипом» сентябрём 1925, Стравинский пишет: «текст, используемый в музыке, мог бы приобрести монументальность путем, так сказать, обратного перевода со светского на священный язык...» [8]. И этим священным языком И. Ф. Стравинский выбирает латинский. Язык, который несёт в себе огромный пласт мировой культуры⁶⁴.

На момент написания оперы-оратории язык являлся мёртвым, что также накладывало определённый отпечаток на восприятие язы-

.....
⁶⁴ За счёт повсеместной распространённости и сильного влияния Римской империи латынь оказала влияние на формирование массы других языков. Одновременно латынь была языком науки и университетского преподавания и основным предметом преподавания школьного. Наконец, латынь была языком юриспруденции, и даже в тех странах, где уже в Средние века осуществился переход законодательства на национальные языки (как, например, во Франции), изучение римского права и его рецепция были важнейшей составной частью юриспруденции. Отсюда широкое проникновение латинской лексики в новоевропейские языки, прежде всего в качестве научной, богословской, юридической и вообще абстрактной терминологии. Латинский язык является языком католической церкви. Непосредственно в богослужебных текстах используются многие слова собственно латинского происхождения и языковые конструкции, являвшиеся уже ко времени составления этих текстов архаическими, что превращает литургическую латынь в сакральный язык [11]. Латинский язык несёт в себе всё это культурное наследие. Говоря о латинском языке, мы ассоциативно выстраиваем себе язык католической церкви, язык научных трактатов, которые легли в основу многих течений и философских воззрений. Это язык месс и философскихopusов великих мыслителей.

ка как самостоятельной художественной единицы в произведении. Выстраивание ассоциативного ряда, принадлежащего языку, влечёт за собой приписывание определённых характеристик тексту литературному и, как следствие, и музыкальному. Таких характеристик, как: монументальность, строгость стиля, сакральность. Появляется ощущение возвышенности и отдалённости от обыденности мира. Язык, который на момент написания произведения являет собой не живую и подчиняющуюся веяниям изменений в мире конструкцию, а монумент, несущий в себе определённую уже давно прошедшую эпоху, привносит в произведение свойственную его характеристикам окраску. Образ строгой стилистики мессы и католических песнопений, ассоциации с культурным наследием, написанным именно на латыни, оказывает воздействие на создание целостного образа в сознании слушателя. И. Ф. Стравинский использует язык в своём произведении как говорящий инструмент для завершения картины создаваемого им мира. Опера-оратория за счёт использования латинского языка приобретает окраску подчёркнуто вневременного сочинения, акцентирующего «вечные» темы.

В труде «Проблемы музыкальной синестетики» Н. П. Коляденко пишет о музыкальном тексте: «с синестетической точки зрения текст может быть трактован как пространство, в котором происходит процесс образования смыслов на основе не только межтекстовых, но и межчувственных связей» [4, с. 98]. В процессе же анализа произведений в данной работе музыкальный и литературный текст оказываются функционально тождественными друг другу. Они становятся равноправными самостоятельными компонентами произведения, привносящими определённый колорит и влияющими на восприятие слушателем. И музыкальный и литературный текст являются материалом, создающим целостный образ за счёт своего взаимовлияния. Следовательно, в данных текстах мы также можем установить межчувственные связи.

Язык как культурный пласт несёт в себе спектр определённых ощущений и чувств, сформированных в нём в процессе исторического развития. Как следствие, слушателем язык воспринимается как элемент, придающий определённый окрас, дополняющий картину мира, которая создаётся в произведении. Язык оказывает немалое воздействие на формирование образа произведения. Культурное наследие, история развития народа – всё это заложено в языке.

Последователи Вильгельма фон Гумбольдта – неогумбольдтианцы – высказывают мнение, что язык устанавливает представления индивидуума о внешнем мире. Считая язык проявлением «национального духа», представители неогумбольдтианства стремятся показать, что люди, говорящие на разных языках, по-разному воспринимают действительность и действуют в ней; таким образом, «картина мира» зависит от особенностей строения языка, которое определяет характер мыслительной деятельности человека [10]. Каждый язык для неогумбольдтианцев есть оригинальный «способ видения» людей, принадлежащих к различным культурам. Сама культура, следовательно, создаётся в сознании человека в виде картины мира посредством вербальной символической формы. Поскольку в результате человеческого познания получают некоторые символические продукты, то совершенно неправомерно ставить вопрос о «значении» слов: единственно верным представляется исследовать «содержание» слова, которое и будет показателем того «способа видения» [1, с.9], который присущ данному конкретному языку и его носителям. Следовательно, сам язык трактуется не только как созданная система знаков, но и система символов, наполненных определённой мыслью и длительной историей развития. Язык в данном случае является говорящим элементом в создании образа в сознании слушателя. Каждая языковая система является носителем определённых ассоциативных рядов, формирующих самобытную языковую картину мира.

Развиваясь вместе с народом-носителем, язык в полной мере отражает все исторические перипетии, происходившие на пути этого народа. Он впитывает в себя всевозможные изменения и отклонения. Формируются определённые диалекты, появляются заимствования. Проследив развитие языка, мы можем проследить всю историю нации, его использующей. Язык несёт в себе культуру, историю, искусство, ценности народа. И это делает его одним из ключевых элементов в создании образа произведения. Он является одним из основных факторов, формирующих создание ассоциативного ряда и чувственного понимания музыкального текста в произведении в целом. При взаимопроникновении оба элемента – и литературный текст, и музыкальный – вносят своё толкование и свой ассоциативный ряд. Само звучание языка несёт в себе культурные традиции своего народа, что позволяет интерпретировать его не только как систему знаков, но и как некое обширное понятие, открытое межчувственным связям.

«Эмоциональное содержание составляет инвариантное ядро музыкального образа, вокруг которого складывается (если вообще возникает) изменчивый «ореол» предметных ассоциаций» (И. Малышев. Цит. по: [4, с.34-35]). Именно этот «ореол» формируется, в том числе, с помощью литературного текста, как одного из основных компонентов формирования образа в произведении. Музыкальный и литературный тексты в данном случае становятся неразрывны и образуют некий синтез, который вызывает в сознании слушателя характерный только этому произведению и сочетанию ассоциативный ряд, придаёт ему определённый «ореол» смыслов и значений.

Таким образом, мы можем говорить о языке и о выборе языка как об одном из определяющих факторов в написании музыкального произведения на литературный текст. Язык здесь является не просто дополнением, он становится одним из ключевых компонентов, влияющих на создание целостности образа.

1. Абдина А.К. *История и философия науки. Учебно-методический комплекс для магистрантов всех специальностей. Семей, 2013. 13 с. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://gigabaza.ru/doc/145631.html>.*

2. Аберт Г. В.А. *Моцарт. Ч.1, кн. 2. Пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. – М.: Музыка, 1988. – 608 с.*

3. Жеребило Т.В. *Словарь лингвистических терминов: Изд. 5-е, испр-е и дополн. — Назрань: Пилигрим, 2005.*

4. Коляденко Н.П. *Проблемы музыкальной синестетики. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория, 2015. – 160 с.*

5. Конен В. Д. *Театр и симфония. – М.: Музыка, 1975. – 376 с.*

6. Короленко В.Г. *Избранные письма. Т. 1. М.: Мир, 1932.*

7. Луцкер П. В., Сусидко И. П. *Итальянская опера XVIII века. — М., 1998. – Т. 1. Под знаком Аркадии. – 440 с.*

8. Михеева Л. *Стравинский. Опера-оратория «Царь Эдип» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.belcanto.ru/or-stravinsky-edip.html>.*

9. *Опера Моцарта «Волшебная флейта» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://musike.ru/index.php?id=26>.*

10. Павлов В.М. *Философские основы неогумбольдтианского языкознания // Вопросы общего языкознания, Л., 1967.*

11. Тройский И. М. *Очерки из истории латинского языка. М.– Л., 1953.*

СИНЕСТЕТИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА ВЕРБАЛЬНОЙ КОНСТРУКЦИИ В ОПЕРНОМ ТЕКСТЕ

Приходовская Е.А., Томск

В статье рассматриваются различные функции и свойства, характерные для вербальной конструкции в синтетическом оперном тексте. Разграничиваются речитативность и ариозность.

SYNESTHETIC PROPERTIES OF VERBAL DESIGN IN OPERA TEXT

Prikhodovskaya E.A., Tomsk

The article considers various functions and properties, characteristic for verbal design in synthetic opera text. The arioso and recitative properties are differentiated.

Опера, как известно, существует в двух ипостасях – в нотном тексте (клавире, партитуре) и на сцене. Письменная нотно-вербальная фиксация оперы в клавире (партитуре), как и ее аудиовизуальное (сценическое) воплощение, в совокупности образуют *оперный текст*.

Оперный текст, понимаемый нами как *письменно зафиксированная нотно-вербальная модель синтетического аудиовизуального хронологически выстроенного действия*, включает множество разноплановых и разнохарактерных компонентов. Один из важнейших компонентов оперы – *вербальный*, существующий в нотно-вербальной модели наряду с музыкальными компонентами. Следует отметить, что такие текстовые образования, как, например, ремарки композитора, автор статьи категорически не относит к вербальному компоненту текста оперы. Ремарки композитора обозначают скорее визуально-сценический ряд оперного целого [6]. Они существуют как элементы нотно-вербальной модели; однако, как можно заметить, нотно-вербальная модель не адресуется непосредственно воспринимающему сознанию (зрителю/слушателю оперы). Нотно-вербальная модель оперного текста выступает основой аудиовизуального воплощения данного текста, непосредственно воспринимаемого адресатом. Именно аудиовизуальное воплощение представляет синтетическую целостность оперного текста, актуализирующую ряд синестетических элементов сознания адресата (зрителя/слушателя), в том числе, – потенциально содержащихся в вербальном тексте.