

ДЯЧЕНКО Ю. ЭСТРАДНОСТЬ В СИСТЕМЕ КОМПОЗИТОРСКОГО СТИЛЯ Е. ДЕРБЕНКО. Рассматривается композиторский стиль Евгения Дербенко. На основе типологии композиторского стиля (концепция В. Сырова) определены основные принципы композиторского стиля и средства воплощения эстрадной стилистики в творчестве композитора.

Ключевые слова: композиторский стиль, модель композиторского стиля, эстрадная стилистика.

DYACHENKO YU. VARIETY IN THE SYSTEM OF COMPOSER'S STYLE OF YE. DERBENKO. Considered composer's style of Yevgeny Derbenko. On the basis of typology style of composition (the concept of V. Syrov) defined the basic principles of composing style and means of realization of variety stylistics in the composer's works.

Key words: composer's style, model of composer style, variety style.

УДК : 781

Екатерина Лозенко

СИНЕСТЕТИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА В КОНЦЕПЦИИ АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ



Лозенко Катерина Олександрівна – аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики.

Закінчила Житомирське музичне училище ім. В. С. Косенка по класу фортепіано та магістратуру ХНУМ ім. І. П. Котляревського (клас канд. мист-ва, доц. М. С. Чернявської). З магістерською роботою «Синестезія як форма осягнення музичного смислу» (наук. керівник – канд. мист-ва, доц. Ю. В. Ніколаєвська) прийняла участь у Всеукраїнському конкурсі студентських наукових робіт з музичного мистецтва (Донецьк, 2011), де посіла друге місце.

Сфера наукових інтересів – психологія музики, когнітивне музикознавство.

Музыковедение, трансформируясь в историческом пространстве, изменяется в соответствии с музыкальной практикой, а также с общими тенденциями гуманитарной науки. Характерной чертой последнего времени является интерес к междисциплинарным исследованиям. По мнению И. Земцовского, высказанного им более 20 лет назад: «...на смену парадигме, основанной на предпочтении той или иной методической модели, должна прийти некая синтетическая парадигма, основанная на сосуществовании разнокачественных позиций, на концепции дополнительности» [2, с. 3]. Одним из методов, привлекающих внимание исследователей в последние десятилетия, является синестетический метод.

Цель данной статьи заключается в поиске генезиса понятийного аппарата синестетической методологии, а также в выявлении взаимодействия категориального аппарата становящейся синестетической методологии и устоявшейся методологии академического музыковедения.

Большинство словарей предлагает следующее определение: «Синестезия – явление восприятия, когда при раздражении данного органа чувств наряду со специфическими для него ощущениями возникают и ощущения, соответствующие другому органу чувств (напр., «цветной слух» – звуковые переживания при восприятии цвета и т. п.)» [10].

В калькированных определениях такого рода, есть некоторые значимые различия. В дефиниции, изложенной выше, синестезия трактуется исключительно как добавочное ощущение, в то время как в определениях из некоторых других словарей данное явление рассматривается как добавочное ощущение и представление, что намного расширяет границы понятия.

Такое небольшое, но существенное расхождение, наглядно демонстрирует ситуацию, которая сложилась в научном мире вокруг проблемы синестезии. До сих пор существуют разногласия в определении границ понятия, а также механизмов функционирования данного явления. При этом можно отметить две противоположные теории. Первая рассматривает врожденную синестезию, которая характеризуется навязчивыми соощущениями. Это достаточно редкий феномен, поэтому он является патологией, хоть и со знаком «+», так как люди

с такой синестезией нередко обладают феноменальной памятью, или высокими математическими способностями. Вторая теория рассматривает синестезию как особый ассоциативный механизм присущий любому индивиду. При этом данная теория не отрицает возможности существования патологической синестезии, но с оговоркой, что к искусству она не имеет никакого отношения.

В музыковедение и другие гуманитарные науки понятие «синестезия» пришло из психологии. Охватывая несколько различные проблемы в разных отраслях гуманитаристики (межчувственная ассоциация – в искусствоведении, особая разновидность метафоры – в лингвистике, свойство невербального мышления, участвующего в процессах познания – в философии), понятие синестезии корректируется с помощью дисциплинарного контекста, согласовываясь с базовым понятием: синестезия – явление **межчувственных связей** в психике.

Пионерами в изучении данного явления в искусстве были исследователи НИИ «Прометей» в Казани – Б. Галеев, И. Ванечкина, а также их коллеги. Изучая синестезию как феномен, её природу и механизмы функционирования в искусстве с эстетических позиций, они заложили мощный фундамент для будущих, более узких исследований данной проблематики в искусствоведении.

Продолжила работу в данном направлении Н. Коляденко, разработав в докторской диссертации масштабную синестетическую методологию в контексте музыкознания [5]¹.

Синестезия (дословно «соощущение») апеллирует, в первую очередь, к фактурно-фоническому (предметно-звуковому) уровню произведения и звуку в его сенсорном качестве. Главными музыкальными категориями здесь являются *звук, звучание, фонизм, сонорность, тембр, фактура*, которые воспринимаются по Е. Назайкинскому

¹ Актуальность исследования проявилась в использовании теории Н. Коляденко в качестве методологической базы для диссертаций, написанных её аспирантами, позволяя, таким образом, говорить о формировании Новосибирской школы музыкальной синестезиологии. Наиболее яркие работы: «Невербально-синестетический аспект музыкального восприятия: на материале инструментальной музыки барокко» С. Камышниковой, «Синестетическая интерпретация творчества Э. Денисова» А. Мельниковой, и «Синтетический художественный текст как феномен интерпретации в музыкальном театре» С. Лысенко.

«слухом-осязанием» (в сравнении со «слухом-переживанием» и «слухом-мышлением») [9, с. 27]. Полиmodalность слухового восприятия человека, а также целостность и предметность звукового образа определяют имманентную синестетичность вышеперечисленных явлений.

В музыковедческих трудах можно найти множество упоминаний ассоциативности в восприятии **фонического** уровня музыкального произведения. Е. Назайкинский неоднократно касается данного вопроса: «...фоническая индивидуальность, чувственная определённость носит качественный, а не количественный характер, отчего описания фонического облика тона, созвучия, тональности всегда оказывается приблизительными и апеллируют к образным аналогиям, метафорам, синэстетическим характеристикам» [9, с. 40]. И далее: «...фонизм есть слияние тембра с тоновой добавкой, с ощущениями сконцентрированного в звуках интонационного смысла как краски, переливающейся и вибрирующей от эмоциональной наполненности...» [там же, с. 48].

Синестетические метафоры относятся больше к исполнительским интерпретациям музыкальных текстов. Сложно представить иной способ передать все богатство звуковой палитры: синестетичность описаний является своеобразным индикатором эмоционального проникновения в суть произведения. Тем не менее, и практические руководства технического назначения, не обходятся без них. Так, в справочнике, предназначенном для инженерно-технических работников, занятых в производстве и ремонте музыкальных инструментов, приводится такое описание **тембров**: «Термины, используемые музыкантами для оценки качества тембра музыкальных инструментов, весьма многочисленны и неоднозначны...: сочный, полный, мягкий, металлический, пронзительный, бочковатый, бархатистый, гнусавый, матовый, резкий, тусклый, глубокий, серебристый, светлый, яркий, хрустальный, шероховатый, трескучий, сухой и т. д.» [7, с. 79–80]. Там же приводится классификация тембров, включающая четыре качественных признака тембров: сочность, бархатистость, яркость и резкость. Впрочем, дефиниция тембра как окраски звука, предполагает межчувственное ассоциирование.

Имманентной синестетичностью обладает, по нашему мнению, также **фактура** музыкального произведения, что подтверждается

определением в музыкальном энциклопедическом словаре [12], где наряду с такими параметрами фактуры, как природа голосовых связей и отношений отдельных голосов, даны следующие качества, характеризующие её: *объем* и общая конфигурация звуковой массы музыкальной ткани, *«вес»* этой массы, *ее плотность*.

Данная проблематика нашла свое отражение и в монографии М. Скребковой-Филатовой. Автор отмечает: «...существует и иное понимание фактуры, акцентирующее не столько техническую сторону, сколько ассоциативные связи фактуры с другими сторонами целого. Здесь на первый план выступают метафорические характеристики, возникающие в результате непосредственного восприятия музыки... При этом важными становятся такие особенности изложения, которые способствуют возникновению у слушателя определенных зрительных ассоциаций, образов движений, пространства» [11, с. 22].

Главным условием актуализации синестетического метода стала эмансипация звука в музыке XX века – переосмысление звука как явления самоценного, возрастание роли сонорности в музыкальной ткани, то есть звукоокрасочности, глубины звучания (в связи с этим, появление таких понятий как «звуковое тело», «сонорное пространство»).

Проанализируем сложившийся в современном музыковедении комплекс понятий синестетического дискурса.

Синестетическая интерпретация музыкального текста [5] – методологический подход, направленный на фиксацию в музыкальных текстах невербального чувственно-смыслового поля. Данное понятие указывает на преобладание в синестетическом методе интерпретационных, а не аналитических процедур, и, следовательно, рассмотрение смысла музыкального произведения как некоего множества в аспекте диалогического сотворчества.

Синестетическая интерпретация предполагает создание **синестетических моделей**, соответствующих разным масштабно-временным уровням текста: фоническому, композиционному, интонационному. Каждому уровню соответствуют свои аналитические процедуры.

Первый этап синестетической интерпретации на фоническом уровне состоит в схватывании **гештальта** музыкального звучания –

создании визуального образа звучания, который представляет собой абстрактное, беспредметное изображение симультанного звучания музыкального произведения. На этом этапе необходимо с помощью простых средств – цвета, линий, элементарных символов изобразить наиболее характеристичные качества звучания в общей живописной структуре.

На втором этапе происходит корректировка гештальта с помощью **синестетических маркеров смысла**. Данный этап близок лингвистическому методу направленных ассоциаций, который предполагает применение пар признаков-антонимов, составленных из ощущений разной модальности. С этой целью используется **словарь синестетических координат музыкального звучания**. В концепции Н. Коляденко он включает три группы перцептивных признаков: аудиальные, визуальные, и кинестетические. Как отмечает автор, аудиальные признаки не являются иномодалными для слухового восприятия, но имеют пересечения с визуальными и кинестетическими координатами. Данная группа включает такие характеристики: громкостная динамика, регистр, тембр (другие присущие звуку атрибуты – высота и длительность, не включены в словарь, т. к. не являются приоритетными для фонического уровня музыкального текста).

Визуальные перцептивные признаки включают в себя следующие синестетические маркеры: светлота-темнота, цветность-бескрасочность, округлость-угловатость, объемность-плоскостность, плотность-разреженность, четкость-расплывчатость, гомогенность-гетерогенность, концентрированность-распыленность «звукового вещества».

В группу кинестетических перцептивных признаков входят синестетические маркеры: тяжесть-легкость, резкость-мягкость, сила-слабость, гладкость-шероховатость, теплота-прохладность.

Предприняв попытку систематизировать синестетические ассоциации в зависимости от их сенсорной направленности и связать их со средствами музыкальной выразительности², мы получили

² См.: Лозенко Е. Синестезия в системе категорий музыкознания / Е. А. Лозенко // Проблемы взаємодії мистецтва педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. статей

5 групп ассоциаций: пространственные, оптические, гравитационные, тактильные, энергетические. Превалирование той или иной группы ассоциаций способно характеризовать индивидуальный стиль композитора.

В отличие от фонического уровня музыкального текста, композиционный уровень имеет меньше предпосылок для синестетической интерпретации. Тем не менее, в музыке XX в. приобретают значимость композиционные модели «неклассического звукового пространства» – длящиеся, открытые формы, благодаря чему происходит ослабление аналитической стороны формы и возрастание роли фонического «звукового тела».

Композиционный уровень музыкального текста, будучи неразрывно связанным с фоническим уровнем, корректирует смыслы с помощью «**музыкального полотна**» – симультанной модели темпорального процесса развертывания музыкальной композиции, где действуют следующие, установленные Б. Галеевым [1, с. 52] синестетические соответствия: мелодическое развитие – пространственно-графическое развитие изображения; динамика звука – динамика жеста; тембровое развитие – цветовое развитие графических рисунков, форм; изменение тональности – развитие колорита; смена лада – просветление колорита; сдвиг по регистрам – изменение размера и сопутствующая этому концентрация света.

Синестетическая интерпретация музыкального текста на композиционном уровне опирается на пространственные ассоциации. Интонационная сторона формы базируется на механизме **интонационно-пластической генерализации** [8] – конкретно-чувственного обобщения: «Звуковые представления здесь вовсе не уходят в тень наглядно-зрительных или обобщенно-пространственных и не замещаются ими. Напротив, в основе своей – это именно смысло-звуковое обобщение. Поскольку интонация и музыкально-пластический знак опираются на телесно-моторные ощущения, то и интонационную генерализацию можно охарактеризовать как телесно-звуковое обобщение. Помимо телесных связей, интонационное обобщение может

ХДУМ ім. І. П. Котляревського : Когнітивне музикознавство-2. — Харків : Вид-во «С.А.М.», 2011. — Вип. 32. — С. 41–49.

сопровождаться массой тактильных, зрительных, вкусовых, обонятельных и прочих ассоциаций» [8, с. 186].

Такое широкое понимание интонации с выходом в синестетическую область позволило Б. Галееву предложить термины «**синестетическое со-интонирование**», «**синестетическая интонация**» («**синтонация**») [1, с. 41].

Синестетический метод направлен на постижение глубинных смыслов музыкального произведения с помощью синестетических ассоциаций. На любом этапе творческого процесса, звуковой образ, перед тем как попасть в сферу понятийного мышления, свертывается на уровне беспредметных межчувственных ассоциаций. Безусловно, характер данных ассоциаций зависит от жизненного и эстетического опыта каждого реципиента, что свидетельствует о некой субъективности синестетического мышления. В таком случае, каким же образом межчувственные ассоциации могут функционировать в познании музыкального произведения? Согласно ассоциативной теории, большинство видов данных связей относятся к двум наиболее общим типам ассоциаций – ассоциациям по сходству и по смежности, и подчиняются их закономерностям (что исключает их случайный характер)³.

Многие исследователи синестезии отмечают особое качество субъективности в синестезии: «...Это описание субъективно, но не произвольно, не персонально. Оно **интерсубъективно**, то есть свойственно коллективному субъекту» [5, с. 106]. Вышеперечисленные метафоры («глубокий бас», «прозрачное звучание» и т. д.) демонстрируют общезначимость синестетических ассоциаций, благодаря чему можно говорить о включённости синестезии в коммуникативный процесс «композитор-исполнитель-слушатель».

³ **Ассоциации по смежности** – ассоциации, возникающие по признаку смежности соответствующих объектов в пространстве, или времени. Примером таких ассоциаций в музыке может служить ассоциативное ощущение высоких звуков как маленьких, тонких, легких, а низких – как больших и тяжелых. Объяснение заключается в том, что в естественных условиях размеры звучащего предмета определяют высоту издаваемого им звука. **Ассоциации по сходству** – ассоциации, возникающие на основе внешнего сходства объектов. Примерами данных ассоциаций в музыкальном искусстве служат сопоставления «мелодия – рисунок», «тембр – краска», что отражается и в метафорических выражениях прочно вошедших в музыковедческую лексику – «мелодический рисунок», «тембровая окраска звука».

Итак, учитывая интерсубъективность синестетических ассоциаций, а также исходя из положения, что «**СМЫСЛ** – это цельность, получаемая из сцепления значения элементов *текста* в синтезе с осознаваемыми и неосознаваемыми комплексами *внутреннего мира воспринимающего* (его мыслями, психическими откликами и образами)» [3, с. 21], можно рассуждать о роли синестезии в постижении смысла музыкальных произведений.

Сопоставляя академические методы анализа с синестетическим, музыковеды проводят аналогии с интонационным и целостным анализами [4; 6]. Ориентация на постижение динамичности музыкального образа через звучащую музыкальную ткань сближает интонационный анализ с синестетическим. Целостный анализ, выявляя идеи произведения, связи формы и содержания, его образную характеристику, также имеет общие черты с синестетическим анализом. По мысли Г. Консона, синестетический анализ, исследуя глубинные слои музыкального текста и выявляя «формирование движущейся “чувственной ткани” образа в его изначальных, формирующихся еще в сознании звуковых, пластичных, ритмических, цветосветовых и контурных связях», является своеобразным *концентром* целостного анализа (курсив наш. – Е. Л.) [6, с. 142].

Таким образом, синестетический анализ, являясь вспомогательным методом, занимает свою нишу в методологии современного музыкознания, позволяя исследователям проникнуть в процессы становления художественного смысла на границе композиторского текста и его интерпретации.

Художественный текст – это лишь первая ступень бытия искусства, для его преобразования в художественное произведение необходим перцептивный акт. Данный процесс можно представить в виде цепочки концептов: восприятие (*приятие в себя*) – освоение (*делание своим*) – воспроизведение (*произведение своего*). Синестезия в этом процессе выполняет *эмпатийную функцию* своеобразного «вживания» в музыкальный образ через чувственные представления, направляя понимание музыкального произведения и способствуя появлению слушательского метатекста.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Галеев Б. М. *Содружество чувств и синтез искусств* / Б. М. Галеев. — М. : Знание, 1982. — 63 с.
2. Земцовский И. *Текст Культура – Человек: Опыт синтетической парадигмы* / И. Земцовский // *Музыкальная академия*. — 1992. — № 4. — С. 3–6.
3. Инкижекова М. С. *Музыкальный текст как культурно-исторический феномен : автореф. дис. ...канд. культурологии* / М. С. Инкижекова. — Кемерово, 2001. — 22 с.
4. Коляденко Н. П. *Музыкальная синестетика как область методологии музыкознания* / Н. П. Коляденко // *Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: параллели и взаимодействия : сб. материалов международной научной конф. 14–19 апреля 2014 года*. — М. : 2014. — С. 323–332.
5. Коляденко Н. П. *Синестетичность музыкально-художественного сознания* / Н. П. Коляденко. — Новосибирск, 2005. — 392 с.
6. Консон Г. Р. *Целостный анализ в контексте научной методологии* / Г. Р. Консон // *Музыкальная академия*. — 2010. — № 2. — С. 140–150.
7. Кузнецов Л. А. *Акустика музыкальных инструментов : справочник* / Л. А. Кузнецов. — М. : Легпромбытиздат, 1989. — С. 79–80.
8. Медушевский В. В. *Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки* / В. В. Медушевский // *Восприятие музыки*. — М. : Музыка, 1980. — С. 178–194.
9. Назайкинский Е. В. *Звуковой мир музыки* / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1988. — 254 с.
10. *Синестезия* // *Большая советская энциклопедия*. — М. : Советская энциклопедия, 1976. — Т. 23. — С. 419.
11. Скребкова-Филатова М. С. *Фактура в музыке: художественные возможности, структура, функции* / М. С. Скребкова-Филатова. — М. : Музыка, 1985. — 285 с.
12. *Фактура* // *Музыкально-энциклопедический словарь* [гл. ред. Г. В. Келдыш]. — М. : Советская энциклопедия, 1990. — С. 569.

ЛОЗЕНКО Е. СИНЕСТЕТИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА В КОНЦЕПЦИИ АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ. Статья посвящена синестетическому методу как относительно новому подходу в методологии музыкального анализа, который основан на явлении межчувственных

ассоциаций. Показан генезис синестетической проблематики в музыковедческих трудах, становление музыкальной синестезиологии, а также выявлены составляющие синестетической парадигмы в концепции анализа музыкального произведения.

Ключевые слова: синестезия, синестетическая парадигма, музыкальная синестезиология, анализ музыкального произведения, синестетическая интерпретация.

ЛОЗЕНКО К. СИНЕСТЕТИЧНА ПАРАДИГМА В КОНЦЕПЦІЇ АНАЛІЗУ МУЗИЧНОГО ТВОРУ. Стаття присвячена синестетичному методу як відносно новому підходу в методології музичного аналізу, який ґрунтується на явищі міжчуттєвих асоціацій. Показаний генезис синестетичної проблематики в музикознавчих працях, формування музичної синестезіології, а також виявлені складові синестетичної парадигми в концепції аналізу музичного твору.

Ключові слова: синестезія, синестетична парадигма, музична синестезіологія, аналіз музичного твору, синестетична інтерпретація.

LOZENKO K. SYNAESTHETIC PARADIGM IN THE CONCEPT OF MUSICAL ANALYSIS. The article is devoted to the synaesthetic method as a relatively new approach of musical analysis methodology, which is based on the phenomenon of intersensory association. It is shown the genesis of synesthetic issues in musicological writings. Also components of synaesthetic paradigm in the concept of musical analysis have been identified.

Key words: synaesthesia, synaesthetic paradigm, musical analysis, synaesthetic interpretation.