

References

1. Gedda N. Pochti lyubovnaya svyaz [Connection Almost Like Love]. *Dar ne daetsya besplatno [No Gift is Given for Free]*. Moscow, Raduga Publ., 1983, pp. 179-183. (In Russ.).
2. Dorliak N. Iz vospominaniy [From Memoirs]. *Richter i ego vremya. Neokonchennaya biografiya [Richter and his Time: Unfinished Biography]*. Moscow, Soglasie Publ., 2002. 464 p. (In Russ.).
3. Mogilnitskiy V. *Richter-ansamblist [Richter as an Ensemble Performer]*. Chelyabinsk, Igor Rogozin Publ., 2012. 96 p. (In Russ.).
4. Richter S. Dnevnik [Diary]. *Richter. Dialogi. Dnevniki [Richter: Dialogues, Diaries]*. Moscow, Classica-XXI Publ., 2010, pp. 113-420. (In Russ.).
5. Richter S. *O muzyke. Tvorcheskie dnevniki [Of Music: Artist's Diaries]*. Moscow, Pamyatniki Istoricheskoy Mysli Publ., 2007. 767 p. (In Russ.).
6. Richter S. Odessa, tridtsatye gody [Odessa in the Thirties]. *Richter. Dialogi. Dnevniki [Richter: Dialogues, Diaries]*. Moscow, Classica-XXI Publ., 2010, pp. 113-420. (In Russ.).
7. Yudin A. Aktual'nye voprosy podgotovki pianistov k kontsertmeysterskoy deyatelnosti [Actual Issues of Pianists' Training for Concertmastership]. *Vestnik kafedry UNESCO. Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie [Herald of the UNESCO Chair. Musical Art and Education]*, 2016, vol. 4, pp. 103-112. (In Russ.).
8. Yudin A. Uroki M. Rostropovicha-akkompaniatora [Lessons from M. Rostropovich as an Accompanist]. *Vestnik kafedry UNESCO. Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie [Herald of the UNESCO Chair. Musical Art and Education]*, 2015, vol. 1, pp. 133-142. (In Russ.).

УДК 781.01

СИНЕСТЕТИЧНОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ И. ВЫШНЕГРАДСКОГО

Лосева Светлана Николаевна, кандидат психологических наук, доцент кафедры музыкального образования, Иркутский государственный университет (г. Иркутск, РФ). E-mail: Loseva@bk.ru

В статье анализируется концепция творчества И. Вышнеградского. Описывая особенности исследования творческого пути композитора, автор отмечает основную основополагающую черту концепции И. Вышнеградского – синестетичность. В статье описывается первый концерт «Фестиваля четвертитоновой музыки» как феноменальное открытие в музыкальной жизни Парижа – нового явления, связанного с именем Ивана Вышнеградского – авангардиста, наиболее последовательного теоретика, практика и популяризатора микрохроматики, а также философа музыки.

Основополагающее понятие творческой концепции И. Вышнеградского – «звуковой континуум», или «всезвучие» – взаимосвязано с характеристикой звуковой праматерии. Становление понятия «континуума» в творчестве композитора взаимосвязано с особым чувством мистического просветления, внутреннего слышания пространства между звуками (а позже и звукового пространства в целом), которые в дальнейшем формируют определение четвертитоновой техники.

Характеризуется специфика взаимных сопряжений микрохроматической системы И. Вышнеградского, индивидуально трактуемой им программности в музыке и теории цветового ультрахроматизма. Указанные сопряжения интерпретируются как своеобразная «технология» раскодирования смысла, заключенного в музыкальном произведении. Представляется обоснование И. Вышнеградским микроинтервальной концепции музыки, основанное на обертоновом звукоряде; теория «распыления» звуковой материи музыки из умозрительных представлений о структуре пространства.

В статье рассматривается разработка проекта трехклавиатурного микрохроматического фортепиано И. Вышнеградского (где средняя клавиатура была настроена на 1/3 тона выше нижней, а верхняя – на 2/3 тона). Показано, что творчество И. Вышнеградского взаимосвязано с особым чувством мистического просветления, особенного слышания звуков.

Ключевые слова: И. Вышнеградский, микрохроматика, синестетическая концепция творчества, синтетическое восприятие музыки.

SYNESTYTYCITY IN THE CREATIVITY OF I. VYSHNEGRADSKY

Loseva Svetlana Nikolaevna, PhD in Psychology, Associate Professor of Department of Music Education, Irkutsk State University (Irkutsk, Russian Federation). E-mail: Loseva@bk.ru

The article considers the concept of creativity of I. Vyshnegradsky. Describing the features of the study of the composer's creative path, the author notes the basic fundamental feature of the concept of I. Vyshnegradsky as synesthetic. The article describes the first concert of the Festival of Quarter Tone Music as a phenomenal discovery in the musical life of Paris – a new phenomenon, *avant-garde* – connected with the name of Ivan Vyshnegradsky, the most consistent theorist, practitioner and popularizer of microchromatics, as well as the philosopher of music.

The fundamental concept of the creative concept of I. Vyshnegradsky – “sound continuum” or “all-soundness” – is interconnected with the characteristics of sound pra-matter. The formation of the concept of “continuum” in the composer's work is interconnected with a special feeling of mystical enlightenment, inner hearing of the space between sounds (and later of the sound space as a whole), which subsequently form the definition of quarter-tone technique.

Characterized by the specificity of the interconnections of the microchromatic system of I. Vyshnegradsky, individually interpreted by him as programmability in music and theory of color ultramatism. These interfaces are interpreted as a kind of “technology” of decoding the meaning, concluded in musical work. I. Vyshnegradsky substantiates the microinterval concept of music, based on the overtone scale; the theory of “sputtering” the sound matter of music from speculative ideas about the structure of space.

The article deals with the development of the project of the three-key microchromatic piano by I. Vyshnegradsky (where the middle keyboard was tuned to 1/3 of the tone above the lower one, and the upper one – to 2/3 of the tone). It is shown that the work of I. Vyshnegradsky is interconnected with a special feeling of mystical enlightenment, a special hearing of sounds.

Keywords: I. Vyshnegradsky, microchromatics, synesthetic concept of creativity, synthetic perception of music.

В современном мире открываются такие перспективы развития науки и творчества, которые были не подвластны мировоззрению ученых в XVIII–XIX веках: расщепление атома было пределом воображения в науке, а в искусстве ему соответствовало осознание того, что единица музыкальной материи может составлять менее полутона. Возникновение ультрохроматики связано с именем композитора Ивана Александровича Вышнеградского – авангардиста, наиболее последовательного теоретика, практика и популяризатора микрохроматики, а также философа музыки.

Творчество И. Вышнеградского связано с инновациями и новаторским мышлением. Иван Александрович Вышнеградский [4; 5] предложил виды темперации, основанные на делении целого тона на «микротонь» (деление целого тона на 4 четвертитона) в сопоставлении с традиционной 12-тоновой темперацией; также предлагал деление октавы на произвольное (10, 20) количество равных по величине интервалов и, наконец, де-

ление семиоктавного диапазона на 505 частей (тип звуковой системы – «звуковой континуум», а взаимную независимость ступеней подчёркивал термином «пансонорность»).

В детстве окружение ребенка было связано с миром прекрасного: мать И. Вышнеградского – писательница, отец – крупный банкир, композитор-любитель, прививавший первые навыки композиции своему сыну. Первый композиторский опыт И. Вышнеградского относится к 1910 году, но первый дебют состоялся только в 1912 году с сочинением «*Andante religioso et funèbre*» (не сохранилось), которое вызвало положительные отзывы Ц. Кюи. Первое зрелое сочинение «День бытия» (*La Journée de l'Existence*) написано И. Вышнеградским в 1916 году на собственный текст, в 1919 году он написал музыку к спектаклю «Макбет».

Практические опыты микрохроматики Вышнеградский начал сочинением «7 вариаций на ноту до» для 2 фортепиано с четвертитоновой на-

стройкой ор. 10 (1920). В 1920 году композитор эмигрировал в Париж, затем переехал в Берлин, где работали А. Хаба, Й. Магер, В. Мёллендорф, Р. Штайн, также работающие в области микрохроматики. Среди других сочинений: симфония «Так говорил Заратустра» для 4 фортепиано ор. 17 (2-я редакция – 1936), «Космос» для 4 фортепиано ор. 28 (1940), «Этюд в форме магического квадрата» для фортепиано ор. 40 (1956), «Ультрахроматический этюд» для органа в настройке 1/31 октавы ор. 42 (1959). В 1950–60-е годы он сочинял для волн Мартено («Transparences I, II» ор. 36 и 47 – 1953, 1963).

О «Фестивале четвертитоновой музыки», состоявшемся в 1937 году, пресса писала как о сильном и незабываемом впечатлении, которое произвело это мероприятие на музыкальный Париж. Первый концерт «Фестивала четвертитоновой музыки» прошел с грандиозным успехом, который полностью состоял из произведений Ивана Вышнеградского. В данный этап жизни композитор отмечает в своём дневнике «Тетрадь моей жизни», что это не просто соединение различных видов искусства, а Сверхискусство и «что оно таит в себе более глубокий и широкий синтез, чем просто сочетание отдельных родов впечатлений в одно художественное целое. Сверхискусство есть философия...» [3, с. 66].

И. Вышнеградский [2] представляет следующее обоснование микроинтервальной концепции музыки, основываясь на обертоновом звукоряде: «Если допустить, что прав Сабанеев в том, что скрябинский прометеевский аккорд сводится к ряду высших обертонов (до – 8-й, фа# – 11-й, си-бемоль – 14-й, ми – 10-й, ля – 13-й, ре – 9-й), то рождается вопрос – не является ли четвертитоновая музыка завоеванием дальнейшего ряда обертонов – между 16-м и 32-м. В самом деле, допустим, что равномерная температура в звукоряде компромиссно может отразить обертоновый ряд от 1-го до 16-го обертона. С введением четвертей тонов мы, прежде всего, получаем возможность более точно нотировать 11-й обертон, который гораздо ниже темперированного фа#. Легко понять почему: ведь ряд интервалов, образуемых соседними обертонами, делается постепенно все меньше и меньше, и целый тон до – ре больше целого тона ре – ми (до – ре выражается отношением 8:9, а ре – ми 9:10). Строго говоря, в обертоновом

ряде нет точного деления на тоны и полутоны, а есть лишь постепенное уменьшение интервалов в убывающей геометрической прогрессии» [3, с. 118–119].

Ультрахроматика – это «распыление» музыкальной интонации.

И. Вышнеградский в процессе своей творческой деятельности разрабатывает проект трехклавиатурного микрохроматического фортепиано (где средняя клавиатура была бы настроена на 1/3 тона выше нижней, а верхняя – на 2/3 тона). Особенность построения данной конструкции связана с тем, что белые клавиши – это полутоны, а черные – микрохроматические звуки. Для лучшего восприятия клавиатуры исполнителем предлагалось окрасить клавиши в различные цвета: до – белый, ми b – красный, фа # – черный, ля – голубой. Цвет оставшихся клавиш был темно-серого оттенка.

В переводе Н. Гуренко [1] статьи И. Вышнеградского «Закон всезвучия. Диалектическая философия музыкального искусства» можно выявить гравитационность синестетических ассоциаций, разработанную И. Вышнеградским шкалу «большого континуума» («grandcontinuum»), где расстояние между звуками составляет 1/12 тона» [1, с. 144].

Рассмотрим более подробно «Этюд на круговые движения» («Étude sur les mouvements rotatoire») для двух фортепиано в 1/4 тона в 8 рук ор. 45 а (1961) на предтекстовом и текстовом композиторских подуровнях. В предисловии к нотному изданию этюда (М. Р. Belaieff – Frankfurt / М) композитор объясняет, что изображение кругового движения затрагивает как организацию звукового пространства, так и его композиционную структуру в целом. В данном произведении можно представить три уровня воплощения кругового движения.

Первый уровень основывается на мотиве произведения, который распределен между первыми партиями первого и второго рояля (с третьего такта – и между вторыми партиями) и обозначенный в нотах *cycle 1*, *cycle 2* и т. д. (фр. цикл, круг). Круговые движения на уровне мотива являются результатом регулярных восходящих квинтовых ходов, состоящих из трех восьмых. Мерное повторение мотива дает ощущение вращения по кругу, что можно определить как визуальный гештальт

данного произведения. Произведение начинается с 8 циклов, из которых образуется восьмиголосный канон. Возникает симметричный восьмиугольник, который вращается вокруг своего центра (рисунок которого также предлагает композитор в предисловии к нотному изданию).

Вторым уровнем воплощения круговых движений является композиционный уровень, который подразумевает технику композиции данного произведения. «Этюд на круговые движения» – один из образцов «циклической гармонии», которую разрабатывал И. Вышнеградский. Весь цикл состоит из 12 периодов. Каждый период охватывает малую нону (октава, расширенная на полтона) и включает в себя 13 полутонов. В результате, он простирается на 13 октав. Звуковое пространство, состоящее из 13 октав, намного превышает предел слышимости, который охватывает около 7 октав, таким образом, неслышимый диапазон будет 6 октав. Часть круговых ходов выходит за пределы слышимого диапазона. Общий композиционный замысел (образующий наиболее масштабный структурный уровень) также соответствует циклической идее «периодических повторений» и проявляется в том, что этюд состоит из основан-

ных на объединении (интеграции) и разъединении (дезинтеграции) круговых движений внутри восьмиугольника.

Таким образом, рассмотрев проявление синестезии в композиторском творчестве И. Вышнеградского, определяющей модальностью для него можно назвать пространственную, что выражается в основополагающем для него понятии – музыкального континуума. Особое ощущение музыкального пространства повлияло и на технику композиции – И. Вышнеградский стремился преодолеть дискретность музыкального пространства обычной двенадцатитоновой темперации, применяя микрохроматику. Вместе с тем можно отметить и значимость визуальной модальности – что выразилось в создании цветowych мозаик, а также в использовании в программных названиях визуальных образов: «Этюд на круговые движения», «Этюд на магический квадрат», «Радуга», «Транспаренция» («Прозрачность»).

В целом пространственно-визуальные и гравитационные координаты микрохроматики показывают перспективность творческих опытов композитора для развития в XX веке синестетических представлений о звуковой материи.

Литература

1. Гуренко Н. Иван Вышнеградский: теория и практика микрохроматики // Техника композиции XX века. – 2009. – № 1. – С. 142–147.
2. Ефимова И. В. Числовая символика в творчестве Ивана Вышнеградского // Символ науки. – 2016. – № 2. – С. 184–189.
3. Иван Вышнеградский: Пирамида жизни: Дневник, статьи, письма, воспоминания // Русское музыкальное зарубежье в материалах и документах. Кн. 2. – М.: Композитор, 2001. – 320 с.
4. Кузнецов И. К. Вышнеградский Иван Александрович // Энциклопедия. – URL: <http://knowledge.su/v/vyshnegradskiy-ivan-aleksandrovich>.
5. Лозенко Е. Синестетическая концепция творчества И. Вышнеградского: опыт практического освоения // Южно-российский музыкальный альманах. – 2015. – № 3 (20). – С. 17–23.

References

1. Gurenko N. Ivan Vyshnegradskiy: teoriya i praktika mikrokhromatiki [Ivan Vyshnegradsky: theory and practice of microchromatics]. *Tekhnika kompozitsii XX veka [Technique of the composition of the twentieth century]*, 2009, no. 1, pp. 142-147. (In Russ.).
2. Efimova I. V. Chislovaya simvolika v tvorchestve Ivana Vyshnegradskogo [Numerical symbols in the work of Ivan Vyshnegradsky]. *Simvol nauki [The symbol of science]*, 2016, no. 2, pp. 184-189. (In Russ.).
3. *Ivan Vyshnegradskiy: Piramida zhizni: Dnevnik, stat'i, pis'ma, vospominaniya [Ivan Vyshnegradsky: The Pyramid of Life: Diary, articles, letters, memoirs]. Russkoe muzykal'noe zarubezh'e v materialah i dokumentah. Kn. 2 [Russian Musical Abroad in materials and documents. B. 2]*. Moscow, Composer Publ., 2001. 320 p. (In Russ.).
4. Kuznetsov I.K. Vyshnegradskiy Ivan Aleksandrovich [Vyshnegradsky Ivan Aleksandrovich]. *Entsiklopediya [Encyclopedia]*. (In Russ.). Available at: <http://knowledge.su/> <http://knowledge.su/v/vyshnegradskiy-ivan-aleksandrovich>.
5. Lozenko E. Sinesteticheskaya kontseptsiya tvorchestva I. Vyshnegradskogo: opyt prakticheskogo osvoeniya [Synesthetic concept of I. Vyshnegradsky's creativity: experience of practical development]. *Yuzhno-rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh [Southern Russian musical almanac]*, 2015, no. 3 (20), pp. 17-23. (In Russ.).