



УДК 78.01

СЛУХО-ЗРИТЕЛЬНЫЕ СИНЕСТЕЗИИ В ПРОГРАММНОЙ МУЗЫКЕ КОМПОЗИТОРОВ ЭПОХИ РОМАНТИЗМА

О.В. ЯРОШ

Сибирский государственный институт имени Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена рассмотрению слухо-зрительных синестезий в программной романтической музыке. Обращение к музыкальному искусству эпохи романтизма с точки зрения синестетики представляет актуальность и значимость в связи с интерпретацией его глубинных смыслов, постижением особенностей восприятия и осмыслением специфики творческого процесса композиторов-романтиков. Основой исследования стал комплексный подход, объединивший аспекты целостного и синестетического методов, а также метод теоретического обобщения и сравнения. Как показано в работе, на фоническом уровне слухо-зрительные синестезии в программной музыке композиторов-романтиков, являясь выразителями изобразительного начала, одновременно формируют глубинные смыслы музыкального текста; на интонационно-драматургическом и композиционном уровнях определяют характер взаимодействия таких межвидовых эстетических признаков как музыкальность, живописность, театральность, поэтичность и поэмность, обуславливая особенности музыкальной формы и логику её интонационно-смыслового становления.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: синестезия, романтизм, музыкальный пейзаж, музыкальный портрет, программная музыка.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

AUDITORY-VISUAL SYNESTHESIA IN PROGRAM MUSIC BY ROMANTIC COMPOSERS

O.V. YAROSH

Dmitri Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts, 660049, Krasnoyarsk, Russian Federation

ABSTRACT. The article is devoted to the consideration of auditory-visual synesthesia in programmatic romantic music. The appeal to the musical art of the Romantic era from the point of view of synesthesia is relevant and significant in connection with the interpretation of its deep meanings, the comprehension of the peculiarities of its perception, and the understanding of the specifics of the creative process of Romantic composers. The study is based on a comprehensive approach that combines the aspects of holistic and synesthetic methods, as well as the method of theoretical generalization and comparison. As shown in the article, at the phonological level, auditory-visual synesthesias in the program music of Romantic composers, being the expressors of the figurative principle, simultaneously form the deep meanings of the musical text; at the intonational-dramaturgical and compositional level, they determine the nature of the interaction between such interdisciplinary aesthetic features as musicality, pictoriality, theatricality, poeticism, and poem-like qualities, which determine the features of the musical form and the logic of its intonational-semantic development.

KEYWORDS: synesthesia, romanticism, musical landscape, musical portrait, program music.

CONFLICT OF INTERESTS. The author declares the absence of conflict of interests.



Исследование межсенсорных взаимодействий музыки со смежными искусствами, основанных на взаимодействии разных модальностей восприятия, находится в русле актуального для современного музыкознания направления музыкальной синестетики и представляет особый интерес в связи с обращением к наследию композиторов-романтиков. Именно в XIX веке была сформирована концепция синтеза искусств как идеальной модели творчества, совмещающей в себе полноту окружающего мира и воплощение интуитивно-эмоционального начала, связанного с тяготением всех искусств к бесконечному и беспредельному.

Среди современных работ, посвящённых данной проблематике, можно назвать исследования Н.П. Колыденко [5; 6], М.Л. Зайцевой [4], Г.А. Еременко [2], И.А. Шапошникова [13]. В них получают освещение и разработку разные аспекты изучения музыкальных произведений эпохи романтизма с точки зрения синестетики и концепции синтеза искусств. В данной статье автор обращается к рассмотрению особенностей проявления слухо-зрительных синестезий в программной романтической музыке, играющих в ней большую роль и связанных как с живописно-изобразительным началом, так и определяющих черты творческого процесса авторов.

Как известно, музыкальные сочинения композиторов-романтиков часто возникали на основе приходящего извне импульса, как отклик на те или иные впечатления окружающей жизни. Одним из источников вдохновения для них были образы природы, подтверждение чему находится в письмах, литературных статьях. Так, например, Г. Берлиоз признавался Ф. Листу: «Я не в силах описать тебе, как сильно это зрелище весеннего расцвета трогает меня и печалит» [1, с. 64]. Или в другом письме: «У тебя имеются все наилучшие условия для создания великих произведений; пользуйся же этим. Отправляйся путешествовать пешком по Швейцарии и Италии. Только так можно увидеть и понять красоты их природы» [1, с. 70].

Иной сферой, питавшей творчество композиторов, являлись впечатления от произведений других искусств, прежде всего литературы. Приведём цитату из письма Р. Шумана: «Недавно я прочёл "Корсара" лорда Байрона, и во мне вновь пробудилось огромное желание испытать свои силы в драматическом

жанре» [15, с. 100]; из письма Г. Берлиоза – И.В. Гёте: «Милостивый государь, уже несколько лет я читаю постоянно "Фауста" и размышляю о сем удивительном творении ... и оно в конце концов очаровало мой ум; вокруг Ваших поэтических мыслей в моей голове теснятся музыкальные мысли, и хоть я твердо решил никогда не добавлять к Вашим бесподобным выражениям мои слабые аккорды, соблазн все возрастал, и чары Вашего творения так усиливались, что я почти неведомо для самого себя создал музыку ко многим его сценам» [1, с. 24–25]. Можно вспомнить и слова Ф. Шопена о картинной галерее в Дрездене: «Если бы я тут жил, то ходил бы туда каждую неделю, потому что когда я смотрю на некоторые картины, то кажется, что слышу музыку» (Цит. по: [4, с. 111]).

Эти и многие другие высказывания свидетельствуют о том, насколько значимы для мироощущения романтиков зримые впечатления и образы. О большой роли слухо-зрительных синестезий в их творчестве, безусловно, говорит и необычайная красочность, картинность сочинений, внимание к деталям, стремление к конкретно-чувственному изображению «вещного», предметного мира.

Однако важно отметить, что изобразительность никогда не была для них главной целью. Например, Ф. Мендельсон, создатель замечательных музыкальных пейзажей, наиболее ярким примером которых являются его программные концертные увертюры, по словам Р. Роллана, «был ярым противником описательного жанра», что заставляло композитора «быть очень несправедливым к Берлиозу и даже к Шуберту» [11, с. 207]. Ф. Мендельсон утверждал, что «описательная поэма – это нелепость» и «среди этих произведений нет ни одного, которое можно было бы с полным правом назвать хорошим» [Там же].

По мысли Р. Шумана, подлинной программной музыкой является лишь та, которая без словесных указаний, сама по себе способна вызывать в восприятии слушателя именно те образы и ассоциации, которые задумал автор. Он отмечал: «Плохо, если начинающий композитор хочет создать не чистую музыку, но изображать все при помощи музыки, если музыка нужна ему только как служанка или переводчица» [3, с. 213].

Согласно мнению Ф. Листа, внемузыкальные зрительные ассоциации, связанные с воплощением образов литературных сочинений, не сводятся



к иллюстрации музыкой словесного текста, но призваны передать мысли и чувства автора посредством воплощения поэтической концепции языком искусства звуков. Главным содержанием художественного произведения для него, как и для многих других композиторов-романтиков, являются не предметы объективного мира сами по себе, но лишь выражение собственного к ним отношения.

Здесь можно вспомнить о том, что романтики часто высказывались о музыке и как о высшей форме искусства. По словам Г. Берлиоза, «музыка – небесное искусство, нет ничего выше её» [1, с. 30]. Ф. Лист писал о том, что музыка – это символ «всего духовного, чем обладает искусство» [7, с. 145], а также называл её «высшей формой поэзии» [8, с. 357]. То есть композиторы связывали музыкальность с непосредственным отражением внутренней духовно-эмоциональной сферы.

Однако Р. Шуман отмечал, что при этом «... не следует внешние влияния и впечатления оценивать слишком низко. Бессознательно рядом с музыкальной фантазией часто действует какая-либо идея, наряду с ухом функционирует глаз, и этот всегда деятельный орган удерживает возникающие среди звучаний известные контуры, которые вместе с развитием музыки принимают все более отчетливые черты. Чем больше родственных элементов включают в себя рождающиеся в звуках мысли и образы, чем сильнее поэтическая и пластическая выразительность композиции, и чем, вообще, бóльшим воображением и остротой восприятия обладает музыкант, тем больше его произведение будет воодушевлять и захватывать» [14, с. 180–181]. Данное высказывание композитора утверждает значимость глубокого и многомерного музыкального содержания, способного одновременно соединять в себе как духовное, сверхчувственное, так и эмоциональное, связанное с многообразием конкретных, предметных (внемузыкальных) впечатлений и ассоциаций.

Как было отмечено выше, фокус внимания автора статьи сосредоточен на программной музыке романтиков, обращён к картинно-живописным страницам их творчества, в которых слухо-зрительные синестезии обуславливают единство мысли и чувства в воплощении музыкальных образов, а также их глубину и многозначность.

Одну из таких сфер их произведений составляют музыкальные пейзажи, где тема природы раскрыта удивительно многообразно: это картины разных времён года, разного времени суток, запечатление природных ландшафтов, стихий, различных природных явлений. Для них характерен определённый

комплекс выразительных средств, связанный прежде всего с усилением фактурно-фонических свойств музыкального звучания. Нужно отметить, что именно фонический уровень инициирует многообразие межчувственных ассоциаций, ведущих к постижению многомерности музыкального смысла.

Главным признаком звукоизобразительной фактуры в произведениях романтиков становится выдвижение на первый план гармонической фигурации, создающей эффекты красочного звучания, тонкие колористические нюансы, усиливающие в музыке выражение созерцательного характера. Среди фортепианных сочинений таких примеров много в творчестве Ф. Листа. В пьесе «На Валленштадтском озере» с помощью фигурации изображается изменчивая, сверкающая бликами водная поверхность. Её описание может быть дополнено слухо-зрительными синестетическими характеристиками, которые фиксируют светлые, лучистые, струящиеся, мягкие и тёплые оттенки музыкального образа. В эмоциональном плане – это воплощение умиротворённого, безмятежного настроения. В смысловом контексте данный пейзаж символизирует гармонию внутреннего мира человека, гармонию человека и природы.

В этюде «Метель» композитор создаёт образ сумрачного пейзажа, в котором тремоло и хроматические пассажи напоминают порывы ветра. В процессе развития они усложняются добавочными нотами (тремоло звучит в аккордовом изложении, а пассажи в октавной дублировке), что сообщает музыке мощный, яркий, монументальный характер. Одновременно данный образ олицетворяет смутное, тревожное состояние. В этюде «Шум леса» тема исполняется то в нижнем, то в верхнем голосе, а сопровождающие её фигурации, «изображающие» шелест листьев, создают поэтичный, подвижный колорит, придающий музыке светлые, мягкие краски. Основу фигураций в «звучащих картинах» Ф. Листа, с помощью которых он достигает потрясающей красоты звучания фортепиано, составляет удивительное многообразие фактурных формул. В некоторых его произведениях можно наблюдать целые разделы, основанные на вариационном развитии темы, которое осуществляется именно благодаря её фигурационным изменениям.

Иногда посредством фигурации Ф. Лист в музыкальных пейзажах воспроизводит тембры разных инструментов (например, игру на свирели в пьесе «Эклога», цимбалах и волынке в «Пасторали», в этюде «Вечерние гармонии» имитирует удары колокола и игру на арфе) (См. об этом подробнее: [16]).



Исследователи отмечают и такую особенность творческого почерка композитора, как мастерское использование звуковых средств разных регистров, когда фактура расслаивается на ряд пластов, контрастирующих по тембру, что позволяет композитору расцветить произведение многообразными звуковыми красками [10, с. 29–30]. Например, в изложении темы этюда «Пейзаж» фактура разделена на два плана: это аккомпанирующий голос среднего регистра, представляющий собой ровное движение терциями (рождающий ассоциации с мягкими пастельными, акварельными тонами), и восходящая, устремлённая вверх тема, звучащая в верхнем регистре, в октавном удвоении, что придаёт ей яркий, стеклянный оттенок, создающий контраст с сопровождением. Контрапункт обоих планов образует визуальный эффект перспективы, дали, безграничности пространства.

Особое значение для воплощения многообразных оттенков в музыке Ф. Листа имеет и необычное, тонкое применение педали, являющейся у него неотъемлемой частью фактуры. Разнообразные пространственные ассоциации возникают в его музыкальных пейзажах также благодаря частым органным пунктам, которые придают звучанию удивительную оборотную насыщенность, сообщают ей созерцательный, картинный характер.

Другим выразительным средством, имеющим решающее значение для воплощения живописных образов в музыке, безусловно, является гармония, активно участвующая в создании колорита. Как известно, Ф. Лист в своём творчестве, опираясь на достижения ранних романтиков, значительно расширяет возможности гармонических приёмов, раскрывая прежде всего их красочное начало. В светлых, безмятежных эпизодах музыкальных пейзажей композитор использует мягкие гармонические обороты: $S-S_f$ («На Валленштадском озере»), $DD-S_f$ («Пейзаж», «У родника»), обороты мажоро-минора (с участием гармоний $VI \flat$ и $III \flat$) («Фонтаны виллы д'Эсте», «Вечерние гармонии»); в сопоставлении тональностей опирается на терцовые, иногда полутоновые соотношения: в этюде «Пейзаж» – это модуляция из $F-dur$ в $Des-dur$, в пьесе «У родника» из $As-dur$ в $E-dur$, а также соотношения тональностей $E-Es$, $H-B$, создающие эффект мерцания¹; в аккордике применяет фигурации септ- и нонаккордов разных ступеней, которые, не получая разрешения в тонику, рожают ощущение перелива красок.

Особую роль играет гармония и в музыкальных пейзажах Э. Грига (вторая часть Фортепианного концерта, «Пер Гюнт», фортепианные пьесы и романсы): основанная на романтических закономерностях, она впитала в себя характерные черты норвежского фольклора. В музыке композитора часто встречаются обороты народных ладов, ладовые модуляции. Можно также отметить, что аккордика Э. Грига многими чертами превосходит музыку импрессионистов, о чём свидетельствует использование таких гармоний как большой мажорный септаккорд, доминантовый нонаккорд с квартой или с секстой, параллельные квинты и трезвучия диатонических и хроматических ступеней лада. Безусловно, эти гармонические средства также сообщают его стилю индивидуальные черты.

В оркестровых сочинениях звукоизобразительному началу композиторы-романтики подчиняют тембровые возможности колорита, расширяя таким образом возможности оркестровой фактуры. Создателем замечательных музыкальных пейзажей является Ф. Мендельсон. Три его программные концертные увертюры – «Морская тишь и счастливое плавание», «Сказка о прекрасной Мелузине» и «Гебриды» – представляют собой поэмы-пейзажи, связанные с воплощением водной стихии. Первая из них навеяна стихотворениями И.В. Гёте, вторая – народной сказкой, третья возникла под впечатлением от северного моря.

В увертюре «Гебриды», как подчёркивал сам композитор, он стремился передать чувства и мысли, охватывающие человека при созерцании красоты Гебридских островов. Главная тема в этом произведении представляет собой один из примеров фонового тематизма². Фигурационное изложение гармонии способствует созданию образа изменчивой водной стихии. Эта выразительность подчёркивается и при помощи гармонических средств: фигурации опирается на терцовые соотношения аккордов. Одновременно в партии скрипок и деревянных духовых выдерживаются последовательно взятые в восходящем движении отдельные тоны, создающие ощущение наполненности пространства, глубины и насыщенности звучания. Со стороны синестетической интерпретации здесь обращает на себя внимание тёмный колорит с яркими, светящимися вкраплениями, ассоциирующимися с вспышками солнечного света, который в сочетании с двигательными характеристиками

¹ Полутоновые смещения трезвучий характерны и для музыкального стиля К. Дебюсси.

² Этот термин впервые был применен Р. Куницкой по отношению к музыке К. Дебюсси. Однако и у романтиков есть такие примеры, как бы превосходящие стиль композиторов-импрессионистов.



покачивающегося, колеблющегося, и вместе с тем объёмного звукового пространства рождает образ тёмного, изменчивого моря, в то же время символизирующего нечто таинственное и бесконечное. Данный образ дополняется отголосками шотландских легенд, которые композитор запечатлевает в разработке посредством фанфарных, героических интонаций. То есть содержание произведения, наряду с изображением картины моря, также включает в себе ассоциативные связи с темой шотландского эпоса и, одновременно, воплощает мысли и чувства человека, созерцающего природный ландшафт.

Важно подчеркнуть, что передача картин природы в музыке, расширившее возможности музыкальной изобразительности, свойственно как инструментальным, так и вокальным сочинениям романтиков. В музыке Ф. Шуберта эти образы играют большую роль в вокальных произведениях. Запечатлённые в фортепианной партии, они помогают глубже раскрыть внутренний мир героя, выражая смыслы не внешнего, но внутреннего, психологического плана. В песнях драматического содержания с помощью воссоздания тех или иных образов природы композитор подчёркивает резкость контрастов, связанных с воплощением сна и яви, мечты и реальности. Например, в песне «Весенний сон» из цикла «Зимний путь» противопоставление грёз и действительности передан с помощью контрастных эпизодов, один из которых рисует идиллическую картину весенней природы, а другой – зимний холод и оцепенение. В иных произведениях явления природы создают выразительный фон действия, акцентируя зримые детали, делая художественный образ более конкретным. Иногда они обретают символическое значение, формируя глубинные подтексты, становясь своего рода метафорами. Так, в песне «Зулейка» изображение лёгкого ветерка одновременно воплощает взволнованное состояние героини, а в песне «В лесу» музыка, «рисую» шум деревьев, также олицетворяет состояние тревоги и беспокойства.

Яркие и живописные картины природы представлены и в большинстве песен Э. Грига, где они становятся фоном для раскрытия лирического чувства («С добрым утром», «Избушка», «В челне», «Море в ярких лучах сияет», цикл песен «По скалам и фиордам»). Песня «В лесу» представляет собой ноктюрн, здесь воспеваются красота ночной природы, партия фортепиано отмечена изобразительными деталями – воссоздаёт шум леса, пение птиц. В песне «Весна» яркая картина весеннего расцвета, пробуждения природы соотносится с воплощением восприятия

последней весны в жизни героя.

Другая сфера творчества композиторов-романтиков, обусловленная значимостью слухо-зрительных ассоциаций, связана с жанром музыкального портрета, с открытыми ими возможностями музыкального языка запечатлевать яркие портретные образы, индивидуальные черты облика персонажей и их психологических состояний.

В творчестве Р. Шумана, пожалуй, впервые в истории музыки появляются столь точные характеристики разных героев, музыкальные портреты реальных людей («Карнавал», «Бабочки», «Крейслериана», «Детские сцены»). В. Стасов отмечал, что «Шуман был поэт по преимуществу, он был портретист и историк, он рисовал людей, их портреты, их физиономию, склад и страсти, и в этом состояло главное счастье его жизни, главное его наслаждение искусством» [12, с. 37].

В музыке Ф. Листа обращение к жанру музыкального портрета связано с рядом сочинений. Одно из них – «Венгерские исторические портреты», которые композитор посвятил своим великим современникам – выдающимся национальным деятелям. Можно также отметить венгерскую и польскую фантазии из цикла «Рождественская ёлка»: первая из них – парафраза на вербункош – представляет собой автопортрет композитора, а вторая, опирающаяся на жанр мазурки, воплощает портрет княгини Витгенштейн. Известно, что эти же образы отражаются в симфонической поэме композитора «Праздничные звучания». Кроме того, в программных опусах Ф. Листа находят своё претворение облики персонажей разных литературных произведений (См. об этом подробнее: [18]).

Ещё одной сферой музыкального искусства романтиков, в которой обнаруживают себя слухо-зрительные ассоциации, является программная музыка, обусловленная синтезом с другими видами искусств – живописью, литературой, театром – и подразумевающая воплощение некоего сюжета. В творчестве композиторов данный синтез проявляет себя по-разному. Если Р. Шуман и Ф. Мендельсон трактуют программность в обобщённом плане, не стремясь передать в музыке последовательность сюжета, то у Ф. Листа и Г. Берлиоза воздействие других видов искусств на их произведения оказывается более сильным, влияя на особенности драматургии и формы их сочинений.

Так, творчество Г. Берлиоза отмечено большим воздействием живописности и театральности³.

³ В искусствоведении данные понятия, обусловленные феноменом синестезии и фиксирующие результаты взаимодействия



Примечательно, что эти свойства его музыкального мышления ярче всего проявились в жанре симфонии. Картинность, необычайная красочность музыкального языка композитора свидетельствуют об особой роли в произведениях зрительных ассоциаций. Такова картина бала в *«Фантастической симфонии»* с её эффектным началом и лёгким кружением, воплощённых с помощью тремоло струнных и арпеджио арф. Такова картина летнего вечера в *«Шествии пилигримов»* из *«Гарольда»* с её образом дали, перспективы, прозрачным воздухом, звучащим колоколом вдалеке.

Композитор, тонко чувствуя взаимосвязи разных искусств, открывает много нового в возможностях музыкальной выразительности. Так, особое отношение Берлиоза к тембру сказывается не только на способности музыки воссоздавать зримые картины, но тембровая характеристика становится у него не менее важной составляющей драматургического процесса: акцентируя с помощью тембра разные смысловые оттенки лейтмотива, композитор средствами музыки выстраивает драматургию своих симфоний. Например, в *«Фантастической симфонии»* метаморфоза образа возлюбленной (воплощённого через его восприятие главным героем) представлена переходом от чувства восторженности к разочарованию и передаётся с помощью тембровой характеристики темы: вначале она звучит у скрипок и флейты, а в конце – в исполнении малого кларнета, отражая переход от тёплого и светлого тембра к резкому и пронзительному. В симфонии *«Гарольд в Италии»* постоянство тембровой характеристики лейтмотива подчёркивает контраст между картинами роскошной природы Италии, колоритных народных сцен и одиночеством, страданием главного героя.

Театральность мышления Г. Берлиоза находит отражение и в том, что композиционные особенности его симфоний, не порывая полностью с классическими традициями, во многом определяются театральными закономерностями: их драматургию можно соотносить со сквозным развитием драматического сюжета, которому свойственны резкие контрасты, «картинность» сопоставления разных сцен, обусловленных сменами места действия, пропуски в последовании событий. Так, неповторимым своеобразием отмечена драматургия его симфонии *«Ромео и Джульетта»*, где композитор с одной стороны, опирается

на композиционные закономерности музыкальных форм, с другой – сочетает их с законами театрального жанра. В качестве примера можно привести композицию части *«Ромео один. Сцена бала»*, которая в контексте всего цикла занимает место сонатного аллегро, но по своему строению оказывается близкой логике театрального действия: смена музыкальных разделов здесь напоминает чередование сценических картин, разных ракурсов, подразумевающих перемену декораций, эффекты приближения и удаления действующих лиц. Мы наблюдаем, как за лирической сценой «одного героя» следует блестящая картина яркого, весёлого праздника. Появление нового образа рождает пространственно-сценические ассоциации: во время первой сцены праздничная музыка вначале звучит как бы издалека, но постепенно приближается и выходит на передний план, вытесняя собой предыдущий образ. Этот контраст подчёркивается с помощью оркестровых средств: солирующее звучание инструментов сменяется мощным и полнозвучным tutti оркестра.

Похожие черты воздействия театральности и живописности можно наблюдать и в симфонических поэмах Ф. Листа. Но всё же определяющее значение здесь имеют такие межвидовые эстетические признаки как поэтичность и тесно связанная с ней поэмность. Первая предполагает синтез музыки и поэзии (зачастую воплощающийся посредством слухо-зрительных ассоциаций), а также свойственную романтической культуре значимость интуитивного, эмоционального и идеально-возвышенного [13, с. 226]. Поэмность предстаёт как межжанровый драматургический принцип, определяющий связь с внемузыкальной образностью, а также особый характер музыкального развития, с одной стороны опирающийся на симфоническую драматургию и классицистскую сонатность, с другой, вследствие программных импульсов и значимости эмоционально-интуитивной сферы, обретающий сквозной, часто нелинейный характер [13, с. 226–227].

Если у Г. Берлиоза ярче проявляет себя внешне-изобразительное, живописно-колористическое начало, то для Ф. Листа главной целью было стремление выразить в музыке глубокую поэтическую концепцию, часто вовлечённую в круг философских идей. Такая позиция способствовала появлению особых драматургических и композиционных решений. Обобщённая программа симфонической поэмы *«Орфей»*, опирающаяся на идею о могущественной роли искусства как силы, преобразующей жизнь людей, обусловила отсутствие контраста и черт театральности, свойственных сочинениям этого жанра: музыка воплощает

искусств, наряду с понятиями музыкальности, пластичности, архитектурности, литературности, поэтичности, определяют как межвидовые эстетические характеристики [5, с. 27–28].



не конфликт, но раскрывает главный образ, главную идею произведения. Программа определила и одноплановость формы, в которой нет черт цикличности и которую трактуют как сонатную без разработки: две её темы не контрастируют, но дополняют друг друга.

Напротив, в поэме «Тассо», где главной темой является воплощение судьбы великого поэта, страдавшего при жизни и прославленного после смерти, Ф. Лист создаёт сложную, необычную, многоплановую форму. В данном сочинении она неразрывно связана с понятием хронотопа, как бы соединяющего в себе свёртку времен: прошлое, настоящее и будущее. Здесь начальные два раздела («Тассо в темнице») демонстрируют образ героя в настоящем: в первом разделе, воплощённом как бы со стороны, а во втором – представленном «изнутри», как внутренний мир, переживания Тассо. Третий раздел – это его воспоминания о прошлом (празднества при герцогском дворе в Ферраре), четвёртый («Триумф») воспринимается как будущее, или как отвлечённый момент от исходного сюжетного ряда.

Тем самым, композитор создаёт не хронологическое время, являющееся подобием жизненных реалий, но время специфически художественное,

трансформирующее реальное течение жизни. В данном случае поэтическая идея, которая управляет процессом интонационно-драматургического развития, предопределяет его особый характер – стихийность, спонтанность, возможность проявления в нём «полёта воображения», «свободных ассоциаций», «свободной игры времён» [9, с. 136].

Подводя итоги, отметим, что в музыкальных произведениях композиторов-романтиков слухозрительные синестезии на фоническом уровне выступают, с одной стороны, выразителями красочного, живописного начала, но в то же время, становятся источником многообразных ассоциаций, инициирующих смыслообразование глубинного уровня музыкального текста. На интонационно-драматургическом и композиционном уровнях синестезия определяет характер взаимодействия межвидовых эстетических признаков, к которым относятся музыкальность, живописность, театральность, поэтичность и поэмность. Эти взаимодействия обуславливают особенности музыкальной формы, логику её интонационно-смыслового становления, а также индивидуальность стиля, уникальность и неповторимость замыслов и творческих решений композиторов-романтиков.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Берлиоз Г. Избранные письма. В 2-х кн. Кн. 1: 1819–1852 гг. Л.: Музыка, 1981. 240 с.
- 2/ Еременко Г.А. Идея GESAMTKUNSTWERK в мифопоэтическом театре Р. Вагнера // Вопросы музыкальной синестетики: история, теория, практика: сборник научных статей. Новосибирск, 2020. С. 160–174.
- 3/ Житомирский Д. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1964. 880 с.
- 4/ Зайцева М.Л. Синестезия в творчестве композиторов-романтиков // Вопросы музыкальной синестетики: история, теория, практика. Сборник научных статей. Новосибирск. 2016. С. 110–119.
- 5/ Коляденко Н.П. Музыкальность в системе искусств: синергетический аспект. Новосибирск. 2022. 153 с.
- 6/ Коляденко Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). Новосибирск. 2005. 392 с.
- 7/ Лист Ф. «Св. Цецилия» Рафаэля. К Жозефу д'Ортигу // Лист Ф. Избранные статьи. М.: Государственное музыкальное издательство, 1959. С. 145–148.
- 8/ Лист Ф. Роберт Шуман // Лист Ф. Избранные статьи. М.: Государственное музыкальное издательство, 1959. С. 350–413.
- 9/ Медушевский В. Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. 262 с.
- 10/ Мильштейн Я. Ференц Лист. М.: Музыка. 1999. 654 с.
- 11/ Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. В 8 выпусках. М.: Музыка 1986. Вып. 1. 309 с.
- 12/ Стасов В. Искусство XIX века // Статьи о музыке. Вып. 5-Б. М.: Музыка, 1980. 272 с.
- 13/ Шапошников И.А. Поэмность в романтической музыке (синергетический аспект) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2013. № 1. С. 225–229.
- 14/ Шуман Р. Гектор Берлиоз. Фантастическая симфония // Шуман Р. Избранные статьи о музыке. М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. С. 145–183.
- 15/ Шуман Р. Письма: В 2-х тт. М.: Музыка, 1970. Т. 1: (1817–1840). 1970. 719 с.
- 16/ Ярош О.В. Музыкальные пейзажи в творчестве Ф. Листа (на примере фортепианных сочинений) // Вопросы музыкальной синестетики: история, теория, практика: Сборник статей.



Вып. 2. Новосибирск, 2018. С. 218–223.

17/ Ярош О.В. Слухо-зрительные синестезии в музыке композиторов-романтиков // Полилог и синтез искусств: история и современность, теория и практика. Эпохи – стили – жанры: Материалы II Международной научной конференции, Санкт-Петербург, 04–05 марта 2019 года. Санкт-Петербург: Александрия, 2019. С. 157–158. EDN NINNMM (Тезисы конференции).

18/ Ярош О.В. Музыка Ф.Листа в контексте синестетической интерпретации // Вопросы музыкальной синестетики: история, теория, практика: Сборник научных статей / Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Краснодарский государственный университет культуры и искусств. Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Издательство Сибпринт, 2016. С. 189–194. EDN QLCATB.

REFERENCES

- 1/ Berlioz, G. (1981), *Izbranny`e pis`ma. V 2-x kn. Kn. 1: 1819–1852 gg.* [Selected Letters. In 2 books. Book 1: 1819–1852], Muzyka, Leningrad, 240 p. (In Russ.)
- 2/ Eremenko, G.A. (2020), “The Idea of GESAMTKUNSTWERK in R.Wagner’s Mythopoetic Theatre”, *Voprosy` muzy`kal`noj sinestetiki: istoriya, teoriya, praktika: sbornik nauchny`x statej*. [Issues of Musical Synesthesia: History, Theory, and Practice: Collection of Scientific Articles], Novosibirsk, pp. 160–174. (In Russ.)
- 3/ Zhitomirskii, D. (1964), Robert Schuman. *Ocherk zhizni i tvorchestva.* [Robert Schumann. An Essay on His Life and Work], Muzyka, Moscow, 880 p. (In Russ.)
- 4/ Zaitseva, M.L. (2016), “Synesthesia in the Works of Romantic Composers”, *Voprosy` muzy`kal`noj sinestetiki: istoriya, teoriya, praktika. Sbornik nauchny`x statej* [Issues of Musical Synesthesia: History, Theory, and Practice. Collection of Scientific Articles], Novosibirsk, pp. 110–119. (In Russ.)
- 5/ Kolyadenko, N.P. (2022), *Muzy`kal`nost` v sisteme iskusstv: sinergeticheskij aspekt.* [Musicality in the art system: a synergetic aspect], Novosibirsk, 153 p. (In Russ.)
- 6/ Kolyadenko, N.P. (2005), *Muzykal`nost` v sisteme iskusstv: sinergeticheskij aspekt.* Novosibirsk. [Synesthetic musical and artistic consciousness (based on the art of the XX century)], Novosibirsk, 392 p. (In Russ.)
- 7/ Liszt, F. “St. Cecilia” by Raphael. To Joseph d’Ortigu”, *List F.Izbranny`e stat`i [Liszt F.Selected Articles]*, State Musical Publishing House, Moscow, pp. 145–148. (In Russ.)
- 8/ Liszt, F. “Robert Schuman”, *List F.Izbranny`e stat`i [Liszt F.Selected articles]*, State Music Publishing House, Moscow, pp. 350–413. (In Russ.)
- 9/ Medushevskii, V. (1993), *Intonatsionnaya forma muzyki [International form of music]*, Kompozitor, Moscow, 262 p. (In Russ.)

10/ Mil’shtein, Ya. (1999), *Ferents List [Franz Liszt]*, Muzyka, Moscow, 654 p. (In Russ.)

11/ Rolland, R. (1986), *Muzy`kal`no-istoricheskoe nasledie. V 8 vy`puskax* [Musical and Historical Heritage. In 8 volumes], Muzyka, Moscow, Vol. 1. 309 p. (In Russ.)

12/ Stasov, V. (1980), “Art of the 19th Century”, *Stat`i o muzy`ke. Vy`p. 5-B* [Articles on Music. Vol. 5-B], Muzyka, Moscow, 272 p. (In Russ.)

13/ Shaposhnikov, I.A. (2013), “Poemness in Romantic Music (Synergetic Aspect)”, *Problems of Music Scholarship / Music Scholarship*, No. 1, pp. 225–229. (In Russ.)

14/ Schumann, R. (1956), “Hector Berlioz. Fantastic Symphony”, *Shuman R.Izbranny`e stat`i o muzy`ke* [Schumann R.Selected Articles on Music], State Music Publishing House, Moscow, pp. 145–183. (In Russ.)

15/ Schumann, R. (1970), *Pis`ma: V 2-x tt.* [Letters: In 2 vols], Muzyka, Moscow, Vol. 1: (1817–1840), 719 p. (In Russ.)

16/ Yarosh, O.V. (2018), “On The Problem Of Expressive Depictive Features Of Franz Liszt’s Music”, *Voprosy` muzy`kal`noj sinestetiki: istoriya, teoriya, praktika: Sbornik statej. Vy`p. 2.* [Modern European Researches], No. 1, pp. 100–103. (In Russ.)

17/ Yarosh, O.V. (2019), “Auditory-visual synesthesia in the music of romantic composers”, *Polilog i sintez iskusstv: istoriya i sovremennost`, teoriya i praktika. E`poxi – stili – zhanry`*: Materialy` II Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, Sankt-Peterburg, 04–05 marta 2019 goda [Polylog and synthesis of arts: history and modernity, theory and practice. Epochs – styles – genres: Materials of the II International Scientific Conference, St.Petersburg, March 04–05, 2019], Alexandria, St.Petersburg, pp. 157–158. EDN NINNMM. (In Russ.)

18/ Yarosh, O.V. (2016), “Music of F.Liszt in the context of synesthetic interpretation”, *Voprosy` muzy`kal`noj sinestetiki: istoriya, teoriya, praktika: Sbornik nauchny`x statej / Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M.I. Glinki, Krasnodarskij gosudarstvenny`j universitet kul`tury` i iskusstv* [Issues of musical synesthetics: history, theory, practice: Collection of scientific articles/Novosibirsk State Conservatory named after M.I. Glinka, Krasnodar State University of Culture and Arts], Novosibirsk State Conservatory named after M.I. Glinka, Sibprint Publishing House, Novosibirsk, pp. 189–194. EDN QLCATB. (In Russ.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ярош Ольга Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: o.yarosh@mail.ru

AUTHOR INFORMATION

Olga V. Yarosh, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor at the Department of Music and Composition Theory, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: o.yarosh@mail.ru