

используется прием смещения этих кадров-картин в видео-пространстве, напоминающий эффект съемки движущейся камерой. В настоящее время эти монтажные приемы достигаются при помощи соответствующих компьютерных программ.

### Література

1. Даль В.И. Словарь живого великорусского языка / В.И. Даль. – М.: Рус-ский язык, 1980. - Том 4. – 683 с.
2. Как сделать музыкальный клип. Режим доступа: <http://editlw.ru/>
3. Садуль Ж. Всеобщая история кино в 6 томах. Переводчик Иванова Т.В. – М.: Искусство, 1958. – Том 1. – 125 с.
4. Пионеры кино (от Мельеса до Патэ) 1897-1909гг. Режим доступа: <https://www.litmir.co/br/>
5. Ушкац А. Жанровые особенности музыкального видеоклипа. Дипломная работа. Киевское государственное высшее музыкальное училище им. Р.М. Глиера. – К., 2000.

УДК 78.01

*Екатерина Лозенко*

### СИНТЕТИЧЕСКОЕ СЛУШАНИЕ КАК ИНСТРУМЕНТ ВОСПРИЯТИЯ СОНОРНОЙ МУЗЫКИ

В статье рассмотрено положение об необходимости смены стратегий восприятия современной музыки соответственно ее складу. На основании проведенных экспериментов с анкетированием реципиентов обосновывается эффективность синтетического слушания и развитие синестетического мышления в освоении музыки сонорной направленности.

**Ключевые слова:** синтетическое слушание, аналитическое слушание, стратегии восприятия, синестетическая настройка, семантический дифференциал, сонорная музыка.

**Лозенко К. Синтетичне слухання як інструмент сприйняття сонорної музики.** В статті розглянуто положення про необхідність зміни стратегій сприйняття сучасної музики відповідно до її складу. На основі проведених експериментів з анкетуванням реципієнтів обґрунтовується ефективність синтетичного слухання та розвиток синестетичного мислення в освоєнні музики сонорного спрямування.

**Ключові слова:** синтетичне слухання, аналітичне слухання, стратегії сприйняття, синестетичне настроювання, семантичний диференціал, сонорна музика.

**Lozenko K. Synthetic listening as an instrument of comprehending sonorous music.** The necessity of changing the strategies of comprehending the up-to-date music according to its content is considered in the article. Upon the conducted researches with questioning the recipients, the efficiency of the syn-

thetic listening and development of the synthetic thinking in mastering the sonorous direction is justified.

**Keywords:** synthetic listening, analytic listening, strategy of perception, synesthetic tuning, semantic differential, sonorism.

Эмансипация звука в XX веке, привела к смене главных действующих лиц в современном музыкальном искусстве – звуковысотная определенность, а с ней интонационная составляющая музыкальной ткани, потеряли свою доминантную значимость, и характерной тенденцией стало возрастание роли темброкрасочных звучностей. Нивелирование интонационных связей стало предпосылкой для возникновения статики в сонорной музыке, так как движение формы по типу «тематическое ядро – развитие» стало затруднительным. Манифестация гипериндивидуализма<sup>1</sup> в композиторском творчестве разрушила традиционные для слушателя ориентиры – интонационно-драматургическую форму, жанр, структуру, что еще более усложнило восприятие современной музыки и стало препятствием для коммуникации между композитором и слушателем. Отправной точкой в размышлениях над данной проблемой стала для нас музыка французских спектралистов и идея одного из её основателей, Жерара Гризе, об аналитическом и синтетическом слушании. Основная цель данной статьи – на основе эксперимента обосновать необходимость синтетического слушания при восприятии произведений сонорной направленности. Материалом для исследования избраны произведения «13 цветов заходящего солнца» Т. Мюрая и «Радуга» И. Вышнеградского.

Особый способ организации сонористического склада противопоставляется гармоническому складу классической музыки и предполагает иные стратегии восприятия. Монолитность звуковой массы, создание максимально индивидуализированных звучностей апеллирует к вслушиванию в их колорит (целостное восприятие окраски звучания), в то время как аналитическое слушание требует дифференциации элементов музыкального текста. Спектральная музыкальная ткань состоит из синтетических спек-

---

<sup>1</sup> Ю.Холопов писал: «Художник высокого искусства музыки, субъективно, быть может, и желавший общения с широкой массой слушателей на общем языке, в действительности уже априорно отшатывается от усредненности «слишком человеческого», объективно стремясь к выходу за его пределы, в какое-то «сверх»-обыденное, туда, где нет ординарности, быта-серости, где нет даже самих этих слов усредненного человека. <...>».

Это — принципы и тенденции музыки XX века в целом. Квинтэссенция же их сосредоточена в творческих установках наиболее радикальных художников XX века. Девальвация антропоцентризма осуществляется, парадоксальным образом, путем гипериндивидуализма, то есть отделения себя от общей массы, возвышения над ней. Художник стремится создать свой собственный мир, вплоть до того, что даже сами звуковые элементы, звуки, он хочет получать индивидуально для каждого произведения (а не общие со всеми)» [5].

тров (спектр-аккордов) – созвучий, которые по своему строению имитируют акустическую структуру звука<sup>1</sup>. Рельефное озвучивание обертонов в спектр-аккорде позволяет дифференцировать каждый призвук, в то же время опора на акустические законы создает предпосылки для слияния их в единое синтетическое целое. Столкновения масштабов акустического пространства, переключения от более тонкого и детального слушания к более обобщенному дает интересный психологический эффект, который отметил Ж. Гризе: «создание синтетических инструментальных спектров играет на неоднозначности нашего восприятия, нерешительности, «колебании» нашего слуха между слушанием аналитическим (аккорд) и синтетическим (спектр)» [1, с.325].

Дуализм аналитического и синтетического слушания Ж. Гризе созвучен размышлениям В. Медушевского об аналитическом и синкретическом восприятии двойственной музыкальной формы. Небольшое несовпадение в определениях «синкретическое восприятие» – «синтетическое слушание» в целом не противоречит друг другу и подразумевает целостную, многомерную выразительную интонацию. Синкретическое восприятие в концепции В. Медушевского отвечает интонационно-драматургической стороне формы, которая является доминирующей и несет смысловую нагрузку, в то время как аналитическая сторона «встроена в нее как схематизирующий каркас» [3, с.180].

Более развитую систему стратегий восприятия музыки предлагает В. Рыжков. Она состоит из трех подходов: синкретического, аналитического и синтетического. **Синкретическое восприятие** – непосредственное ощущение сонантности («краски» звучания), возможное без внутреннего интонирования. Подобное восприятие, как отмечает автор теории, в большей мере присуще «обыденному», непрофессиональному слуху. **Аналитическое восприятие** является базовым для внутреннего представления и анализа качеств звука, то есть и для его запоминания. Эти грани слухового анализа не только дополняют друг друга, но и способны взаимодействовать, давая **синтетический метод** восприятия. Так, гармонические интервалы можно воспринимать и через их внутреннее интонирование, и как звуковой объект с определенной окраской. «При этом, – отмечает автор, – нужно отдавать себе отчет, что синтетическое восприятие звука – это не

<sup>1</sup> Процесс создания спектр-аккордов достаточно подробно описал в своей диссертации Д. Шутко: «Сложная звуковая волна исследуется в трех измерениях: частотном, амплитудном и временном. Тембр предстает как сумма простых синусоидальных тонов, расположенных в определенном порядке от основного (нижнего) тона, различающихся по частоте (высоте), амплитуде (громкости) и времени их возникновения и затухания. Такой метод получил название аддитивного анализа/синтеза звука. Получающаяся в результате такого анализа структурная картина тембра называется спектром звука.

Методом аддитивного анализа/синтеза звука определяются характеристики обертонов, составляющих исходный звук-тебр. Затем спектры записываются нотными знаками в партитуре» [6, с.11].

простое соотнесение способности восприятия сонатности с некой логически выстроенной системой звуковых объектов (интервалов, аккордов и т.д.), а зачастую именно новый уровень их восприятия, который может проявляться, к примеру, в способности представления этих объектов сразу в виде мысленно представляемых нот или мысленно пропеваемых звуковых последовательностей» [4]. Как и В. Медушевский, В. Рыжков высоко ценит именно целостный метод восприятия: «Процесс формирования синтетического восприятия в каком-то смысле можно назвать и основной целью развития музыкального слуха» [там же].

Исходя из вышесказанного, мы решили провести эксперимент, целью которого было осуществить попытку направить академически ориентированного музыканта на такие установки восприятия, которые способствовали бы лучшему пониманию музыки XX века.

Было проведено два эксперимента: первый проводился на семинаре по музыкальной интерпретации со студентами 4 года обучения фортепианного факультета ХНУИ имени И.П. Котляревского. Материалом было избрано произведение композитора-спектраллиста Т. Мюроя «13 цветов заходящего солнца». Вторым эксперимент проводился с аспирантами и преподавателями ХНУИ имени И.П. Котляревского в рамках конференции «Практическая музыкология» на примере произведения «Радуга» И. Вышнеградского – пионера микрохроматической музыки. Эксперимент был ограничен во времени регламентом конференции, поэтому прошел в несколько сокращенном варианте.

Выбор материала для эксперимента был продиктован не только особенностями звукоокрасочной музыкальной ткани произведений, но также эстетическими установками композиторов. «13 цветов заходящего солнца» – одно из ранних и наиболее часто исполняемых произведений Т. Мюроя, который называл его импрессионистичным и проводил параллели с картиной К. Моне «Впечатление. Восход солнца». Замысел пьесы автор поясняет так: «"Тринадцать цветов заходящего солнца" часто рассматривают как один из прототипов спектральной музыки: протяжённые трансформации, смещение звучностей и исследование комплексных инструментальных тембров. Это сочинение наиболее "рассчитанное" из тех, что я написал. Пропорции, интервалы и основные гармонии и пульсация обусловлены а priori однородной связью. Очень желательно не заметить этого при прослушивании. Начинаясь с природного феномена, заката, этот процесс структурируется: неошутимая метаморфоза ведёт к расщеплению цветов. За вступительным разделом, основанным на унисоне, следуют тринадцать разделов пьесы, каждый из которых основан на своем интервале (цвете). Интервалы чаще всего звучат у флейты и кларнета, последовательность разделов организована согласно кривой, начинающейся в среднем значении (средняя степень ясности звука), идущей к максимуму ясности (закрытые интервалы в высоком регистре в «Цвете VI»), и вновь спа-

дающей к последнему широкому, в низком регистре интервалу, который обогащён эхом, звучащим подобно погребальному звону» [7].

И. Вышнеградский был большим поклонником и последователем А. Скрябина и, согласно его теории, один из путей движения от «Анархии к Единству» (то есть от индивидуальных возможностей отдельного вида искусства к их «Всезвучию») лежит через синтез звука, цвета и света [2]. Он создал «цветовую нотацию» из шести основных тонов, соответствующих шести микроинтервалам, придумал проект ультрахроматического клавира с несколькими цветными мануалами, а также много экспериментировал с цветом, рисуя к своим музыкальным сочинениям изумительно красивые разноцветные мозаики.

Эксперимент состоял из нескольких частей:

1-й этап – Метод свободных ассоциаций;

2-й этап – Синестетическая настройка;

3-й этап – Метод семантического дифференциала и контрольный опрос.

На первом этапе мы огласили аудитории автора и название произведения. Затем предлагалось прослушать композицию, записывая при этом все, что приходит на ум в связи с услышанным. Испытуемым предоставлялась свобода, спонтанность самовыражения.

Второй этап состоял из небольшого рассказа экспериментатора о композиторе, его эстетических установках, о прослушанном произведении. Затем, с целью настройки на стратегию синтетического слушания, были показаны несколько картин Клода Моне из цикла «Лондонский парламент» и проведена параллель – протяженные, неуловимые трансформации цвета в прослушанной пьесе Т. Мюрая, и градации цвета и света в картинах К. Моне, запечатлевших один и тот же объект в разное время дня (во втором эксперименте синестетической настройкой служили несколько примеров красочных мозаик И. Вышнеградского). С помощью такой сенсорной интеграции посредством средств выразительности другого вида искусства мы стремились настроить испытуемых на цельное, синтетическое восприятие красочных тембровозвучностей, в противовес более привычному для классически-ориентированного исполнителя дифференцированному восприятию.

На третьем этапе предлагалось повторно прослушать пьесу, но отвечая на вопросы анкеты. Первый блок анкеты – семантический дифференциал, в котором испытуемым предлагалось из пары прилагательных, противоположных по смыслу, выбрать то слово, которое больше характеризовало общее звучание музыки. Цель данного этапа эксперимента также заключалась в том, чтобы направить внимание аудитории на целостное восприятие качества звучания.

Список пар прилагательных:

Светлый – темный  
Яркий – тусклый  
Насыщенный – прозрачный  
Плотный – разреженный  
Легкий – тяжелый  
Холодный – теплый  
Мягкий – жесткий

Второй блок – несколько контрольных вопросов: о средствах выразительности, форме и отношении к музыке после повторного прослушивания.

Мы подошли к главному вопросу: состоялся ли опыт? Какие выводы можно сделать?

Что касается первого этапа эксперимента (метода свободных ассоциаций) с первой группой испытуемых, то, как мы и ожидали, их ассоциативный ряд состоит, в основном, из эмоциональных переживаний. Интересно отметить, что термины профессиональной музыкальной лексики практически не используются, вместо этого все высказывания в большей или меньшей мере несут негативный, даже подавленный характер. Слова, которые наиболее часто встречаются в анкетах – «тревога», «страх». Из чего можно сделать вывод, что, во-первых, аудитория не готова воспринимать авангардную музыку, она вызывает у них отторжение, что связано, по нашему мнению, с недостатком тезауруса и невозможностью полноценно воспользоваться аналитическим восприятием, так как в данной музыке, как говорилось выше, нет привычных для слуха координат.

В группе аспирантов преобладали эмоционально-нейтральные комментарии, к тому же в записях присутствовала музыкальная лексика, из чего мы можем сделать вывод, что аспиранты были все же более подготовлены.

Метод семантического дифференциала (с парами-антонимами прилагательных) показал, что спектральную композицию «13 цветов заходящего солнца» большинство реципиентов из группы студентов воспринимают как тяжелую и разреженную (83%), а также насыщенную и жесткую (67%). Группа аспирантов оценила музыку И. Вышнеградского как мягкую и разреженную (89%), а также прозрачную и холодную (67%). По другим параметрам совпадений было меньше. Расхождения объясняются изначальной относительностью общезначимости таких ассоциаций<sup>1</sup>. Нужно отметить, что для нас на данном этапе эксперимента выявление закономерностей в ассоциативном восприятии реципиентами звучания авангардной музыки не

---

<sup>1</sup> «Ассоциативный» не обязательно означает «случайный», «субъективный». В возникновении ассоциаций существуют свои закономерности, что позволяет говорить об их относительной общезначимости. Степень ее зависит от того в каких условиях ассоциация возникает. Высока она у ассоциаций «естественного» происхождения. Среди простейших примеров «естественных», то есть общезначимых ассоциаций – «видение» размеров звучаний: низких как крупных и толстых, а высоких как маленьких и тонких.

являлось основной задачей. Главное назначение семантического дифференциала – формирующая функция, а именно: направить восприятие испытуемых на синтетическое слушание цельных тембровзвучностей.

В группе аспирантов заключительный блок контрольных вопросов о средствах выразительности и форме произведения нам пришлось исключить из-за ограниченности во времени в условиях конференции и фрагментарного прослушивания материала. Результаты анкетирования в группе студентов показали разную степень понимания испытуемыми логики композиции. Вместе с тем, наметилась тенденция: чем более негативно окрашены свободные ассоциации из первого этапа, тем хуже ответы на контрольные вопросы. Например, неубедительные результаты в понимании произведения показала испытуемая, ассоциативный ряд которой свидетельствует о ее эмоциональном неприятии, нежелании воспринимать предложенную нами музыку: «... Хочется закрыть уши. ... Кажется, что это не произведение, а так просто оркестр разыгрывается перед концертом...», и наоборот, реципиенты, показавшие изначально более умеренное, нейтральное отношение к музыке, хорошо справились с контрольными вопросами, что свидетельствует об их проникновении в смысл предложенной музыки.

Заключительный вопрос анкеты – «Изменилось ли Ваше отношение к данной музыке при повторном прослушивании? Каким образом?» присутствовал в анкетах обеих групп. Он был для нас ключевым – удалось ли нам с помощью смены стратегий восприятия (в сторону синтетического слушания), преодолеть инерцию музыкального сознания, добиться лучшего понимания произведения?

Половина респондентов из студенческой группы отметили, что стали лучше воспринимать музыку при повторном прослушивании, что подтвердилось в ответах на контрольные вопросы о средствах музыкальной выразительности и форме произведения. В то же время, только незначительное количество аспирантов отметили лучшее понимание музыки после второго прослушивания. По нашему мнению, такое расхождение кроется, во-первых, в уже упоминавшемся различным количеством времени для проведения эксперимента. Во-вторых, можно предположить, что у аспирантов, имеющих бóльший слуховой опыт по сравнению со студентами, имеются уже сформировавшиеся музыкальные взгляды, что делает их менее гибкими и восприимчивыми к попыткам повлиять на их музыкальное сознание.

Безусловно, экспериментов, проведенных нами, недостаточно чтобы отразить многослойность вопросов заявленной проблематики. Тем не менее, уже сейчас можно обозначить некоторые тезисы, очерчивающие перспективность исследования:

1. Сонорная специфика современного музыкального языка, неклассические законы развития интонационно-драматургической формы

музыки предполагают изменение стратегий восприятия – на смену аналитическому приходит синтетическое слушание<sup>1</sup>.

2. Синтетическое слушание, развивая чувство синестезии (у нас на примере синестетической настройки через выразительные средства других видов искусств, а также метода семантического дифференциала, пары прилагательных-антонимов которого, представляют собой синестетические метафоры), выполняет эмпатийную функцию. «Пропуская через себя» музыкальную ткань, создавая свою модель звучания, данный подход позволяет реципиенту справиться со слуховыми стереотипами, преодолеть инертность музыкального сознания в пользу гибкого, креативного восприятия новых звучаний. Также синестезия дает более тонкое и яркое слышание градаций звучания, что способствует развитию интерпретационных качеств музыкантов.

3. Значимость стратегии синтетического слушания современной музыки и развития навыков синестетического восприятия качества звучания наталкивает на мысль об особой роли мультимедиа-проектов в коммуникативном пространстве современного искусства, что может стать одной из перспектив будущих исследований.

### Література

1. Гризе Ж. Структурирование тембров в инструментальной музыке / Ж. Гризе // *Композиторы о современной композиции: Хрестоматия* / [сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова]. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. – С. 311–344.
2. Иван Вышнеградский: Пирамида жизни: Дневник, статьи, письма, воспоминания // *Русское музыкальное зарубежье в материалах и документах. Кн.2* / [сост. и ред. А.Л.Бретаницкая, публ. Е.Г.Польдяева]. – М. : «Композитор», 2001. – 320 с.
3. Медушевский В. В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки / В. В. Медушевский // *Восприятие музыки*. - М., 1980. - С. 178-194.
4. Рыжков В. О развитии музыкального слуха / В. О. Рыжков. – Режим доступа: <http://www.21israel-music.com/Ryzhkov.htm>
5. Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века / Ю. Холопов. – Режим доступа : <http://www.kholopov.ru/prdgm.html>.
6. Шутко Д. В. Французская спектральная музыка 1970-1980-х годов (теоретические основы музыкального языка): автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 / Шутко Д. В.; [С.-Пб. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова]. - СПб.: 2004. - 23 с.
7. 13 цветов заходящего солнца: аннотация // *Композиторы от а до я*. – Режим доступа: [http://www.ccm.ru/index.php?page=composers&composer=muray&work=13\\_colours](http://www.ccm.ru/index.php?page=composers&composer=muray&work=13_colours)
8. Zbigniew Granat *Rediscovering “sonoristics”: A groundbreaking theory from the margins of musicology*. – Режим доступа : <http://www.rilm.org/historiography/granat.pdf>

---

<sup>1</sup> Говоря словами Ж. Гризе: «Мы стоим лицом к неизведанному, мы слушаем "неслыханное", и это свершившийся факт. Но многие продолжают делать вид, будто ничего не происходит...» [1, с.344].