

УДК 78.01–784

DOI: 10.17223/22220836/30/19

**И.Н. Хазеева**

## **О ПРИМЕНЕНИИ СИНЕСТЕТИЧЕСКОГО ПОДХОДА В ПРОЦЕССЕ ХОРОВОГО ДИРИЖИРОВАНИЯ**

*Автор статьи анализирует проблемы воплощения музыкального образа в дирижировании на основе синестетического подхода. Синестетический подход раскрывает возможности межчувственных связей в дирижировании, что избавляет исполнителя от однозначности практики самовыражения, которые появляются у жанра или направления музыкального произведения вследствие исторического развития музыкального искусства. В статье уделяется внимание проблеме восприятия музыки, когда музыкально-звуковые, метроритмические структуры воспринимаются как некий концепт, опирающийся на слухо-двигательные, осязательные, обонятельные, зрительные ощущения. Концепты, которые представляют собой процессы смыслообразования, определяются особенностями мышления, особенностями чувствования каждого исполнителя. В статье представлены примеры применения синестетического подхода в дирижировании; описаны особенности взаимодействия определенных слухо-двигательных, слухо-цветовых, слухо-обонятельных ощущений в условиях передачи художественного образа в дирижировании.*

*Ключевые слова: синестетический подход, сенсорно-перцептивные процессы, дирижерский аппарат, внутридолевая пульсация, метроритмический рисунок.*

В XX в. огромную популярность получили такие понятия, как синестетика, синестетический подход в музыкознании, слияние музыкальной психологии с эстетикой, культурологией, философией. Более утилитарный подход понятие «синестетика» вначале получило в области слияния, взаимовлияния цвета и звука. Это небезызвестные положения о представлении звука в цвете Н.А. Римского-Корсакова, А. Скрябина, К. Дебюсси и др. Далее это понятие получило развитие в трудах Б. Галеева, И. Ванечкиной [1] с точки зрения экспериментальных методик, подходов, что дало новый толчок к развитию категории синестетики в музыкальном искусстве с точки зрения возможности воспитания этого начала у человека. Это и комплекс упражнений Д. Берджа и др. Параллельно с развитием категории синестетики в области музыкального образования в музыкознании появляется понятие «неклассическое музыкознание» [2. С. 83]. Основанием для появления такого рода музыкознания явились идеи Р. Вагнера, С. Эйзенштейна и др. Эта область музыковедения, основанная на синестетическом подходе, призвана была объяснять, понимать музыку, ушедшую из традиционных классических законов формообразования, ладо-гармонических и интонационных структур. С развитием музыки пространственной, построенной на минимализме, сонорной основе и других авангардных, современных композиторских техник, требовался иной подход для понимания новой музыки.

С этой точки зрения открылись новые возможности в плане более глубокого и всеобъемлющего понимания идеи, воплощенной в музыкальную ткань. Взаимосвязь трех пластов звуковой ткани фактурно-фонического, интонационно-драматургического и структурно-композиционного, признание

фонического начала первоочередным, развитие визуального ряда как результата фонического ряда являются основополагающими в синестетическом подходе в музыкознании. Однако новые достижения в музыкознании не должны являться прерогативой музыки только фонической, а могут быть применены в работе и с вполне традиционными, классическими произведениями. Это говорит о том, что в процессе анализа музыкального произведения, его интерпретации исчезают грани узкоспециальных положений теоретического музыкознания, появляются междисциплинарные подходы в исполнительской практике.

Особенно ярко синестетический подход может выражаться в процессе дирижерской деятельности, которая сама по себе является сложным и особо структурированным видом исполнительской деятельности. Здесь все качества, присущие любому музыканту-исполнителю, проявляются в увеличенном, приближенном виде. Если любой музыкант имеет дело со своим инструментом или голосом и несёт ответственность за исполнение сам, то у дирижера инструмент – это коллектив исполнителей, и основная ответственность за воссоздание музыкального произведения ложится на одного человека.

Дирижирование как исполнительская деятельность, конечно, включает все этапы анализа, восприятия, исполнения произведения. Эти процессы могут происходить как отдельные этапы работы над музыкальным произведением, так и в свернутом виде в зависимости от опыта музыканта, от особенностей его творческо-мыслительного процесса. При обычном традиционном подходе до недавнего времени считалось, что эти процессы достаточно разграничены. Но в связи с новыми, более углубленными исследованиями в области музыкальной психологии, музыковедения, которые раскрыли процессы восприятия, мышления с точки зрения когнитивного подхода, можно сказать, что процессы познания, восприятия музыкального произведения не так просто разграничить на отдельные этапы. И в этой связи очень удобен синестетический подход в восприятии произведения на уровне чувственных ощущений, а не только аналитического подхода с позиции выражения идеи в виде четких понятий, категорий, структур музыкального языка. Этот подход открывает новые возможности в воспитании хормейстера.

Одним из сложных явлений в педагогической практике в классе хорового дирижирования является не столько техническая сторона, т.е. постановка дирижерского аппарата, умение видеть основные образы произведения, выраженные определенными музыкальными средствами, присущими данному композитору, стилю, эпохе, сколько умение ярко выразить собственное чувство данного произведения. Этому имеется ряд объективных и субъективных причин. К объективным причинам можно отнести физиологические особенности дирижера-хормейстера, ограниченность мануальной технической оснащённости, раскоординированность между чувствованием и его телесным выражением. К субъективным причинам можно отнести неумение выражать эмоции, темперамент дирижёра, способность трансляции образа. В теоретической и методической литературе описываются различные точки зрения в вопросе воспитания дирижёра, где до сих пор нет единого мнения: дирижёр – это профессия, которой можно обучить, или дирижерами становятся только предрасположенные этому виду деятельности исполнители.

Одним из основополагающих компонентов музыки является её ритмическая структура как организующее начало. Понятие «ритм» еще с античных времен являлось одним из основополагающих элементов мировой гармонии. Говоря современным языком, определенный ритмический рисунок, ритмическую единицу можно определить понятием «фрейм», который включает в себе форму интерпретации смыслового содержания музыки. Любой ритмический рисунок несёт в себе определённую смысловую направленность, оправданность каждому конкретному музыкальному образу, в каждое звучащее мгновение. И каждый ритмический рисунок во взаимосвязи с определенными интонационными составляющими может нести различную смысловую нагрузку, что и должно выражаться в разнице телесного воплощения его в дирижировании. Проживание ритмического рисунка должно быть не столько телесным, сколько на уровне психофизиологии. Так как в процессе дирижирования могут быть задействованы различные виды ощущений – это и экстерорецептивные, и интерорецептивные, проприоцептивные, то мышечные движения, мануальное воплощение образов, даже имеющих в основе схожие ритмические структуры, может варьироваться. Поэтому на занятиях по классу хорового дирижирования наряду со свободой дирижёрского аппарата, пластичности кисти большое внимание уделяется освоению студентами метроритмического рисунка. Немаловажную роль в этом процессе играет чувство ритма обучаемого студента, так как у разных людей оно развито в различной степени.

На первых занятиях по дирижированию наряду с постановкой аппарата, отработкой жеста, аутфакта включаются пластические упражнения на различные виды ритмического рисунка. При этом следует сразу фиксировать внимание на семантическом значении ритмического рисунка – выражение покоя или порывистости, тягучести или взволнованности, состояние стабильно-равномерного звучания или аффектации в звучании. Конечно, на первом этапе обучения дирижированию вводятся азы постановки дирижёрского аппарата, функции правой и левой руки в показе метра и ритма. Большое внимание уделяется метрической точности и строгости в показе как основы музыкальной ткани. Обычно вначале объясняется самостоятельная роль левой руки с показа выдержанных звуков. Для этого рекомендуется взять нетрудное произведение и поставить перед учащимся задачу: правой рукой непрерывно тактировать. А левой рукой отмечать ритмический рисунок хоровой партитуры. В произведениях с сопровождением разделение функций рук выявляется гораздо ярче. Правая рука берёт на себя организацию ритмичности, а левая больше внимания уделяет хоровым партиям, вступлениям голосов.

Наибольшую сложность представляет собой работа над внутридолевой пульсацией, так как малейшие метроритмические изменения в течение одной доли нельзя отобразить единичным жестом. Здесь на помощь приходит внутридолевая пульсация, которая в зависимости от размера может исчисляться 2,4 шестнадцатыми, восьмыми длительностями либо триольной пульсацией. Для выработки ощущения внутридолевой пульсации в классе хорового дирижирования сначала разъясняется структура жеста, состоящая из двух фаз, затем отрабатываются в пластических упражнениях различные виды внутридолевой пульсации. При этом структура полного единичного жеста может

быть представлена в виде цифровой формулы. Например, в виде формулы  $2 : 2$  или  $2 : 1$ . Данная схема очень подробно рассмотрена в работе К. Ольхова «Теоретические основы дирижёрской техники» [3].

Таким образом, использование внутридолевой пульсации даёт нам возможность отображать внутридолевой ритмический рисунок, а формула – достаточно точно устанавливать временную продолжительность каждой фазы. Выражение жеста, таким образом, позволяет с известной определённой указывать, какой именно жест нужен в том или ином случае. Но этого достаточно трудно достичь без хорошо развитого чувства ритма самого дирижёра, хорошей координации с точки зрения физической подготовки.

С целью тренировки, развития передачи чувственного начала в телесном выражении недостаточно заниматься только упражнениями на мануальную технику в дирижировании. Прежде всего, это должно быть эмоционально окрашено, целенаправленно определены задачи показа определённых эмоций в разных темповых, динамических, штриховых условиях. В условиях синестетического подхода к дирижированию, в частности хоровому дирижированию, стоит обратить внимание не только на слухо-двигательные ощущения, но и слухо-зрительные, слухо-осязательные, слухо-обонятельные. В некоторых случаях хорошо срабатывают взаимосвязи с запахами, например в случае дирижирования произведения для женского хора Р.Шумана «Лотос». Ровное колыхание аккордов в фортепианной партии усиливается метроритмической ровностью хоровой фактуры. При дирижировании размера  $6/4$ , когда происходит удвоение долей, не всегда сразу удастся будущим хормейстерам провести эту метроритмическую ровную и при этом очень выразительную хоровую фактуру. И в этом случае на помощь приходит усиление внимания хормейстера на представление ощущение аромата цветка, который очень мягко обволакивает исполнителя и настраивает на показ более ровного и кантиленного звучания. И к таким примерам можно привести произведение «Сирень» С. Рахманинова.

В другой ситуации, когда исполняется другое произведение тоже с ровным метроритмическим рисунком, например, хор народа «Горе постигло лихое...» С. Василенко из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже...», то в данном случае эта ровность метроритма в совокупности с полифоническим изложением с включением увеличенной кварты темы имеет совершенно другое значение. Соответственно, и в показе ровности метроритмического рисунка будет присутствовать и пульсация тревоги, колокольного перезвона, набата, что в дирижёрском показе требует четкости, подчеркивания каждой доли, лаконичности и скупости в жесте. Немаловажную роль в создании атмосферы тревоги и предстоящего страдания народа играет темп.

Темп самым непосредственным образом связан с величиной и объёмом жеста. Чем быстрее скорость, тем меньше должен быть объём движения. В основе этой закономерности – принцип маятника, который тем медленнее движется, чем он длиннее и чем тяжелее подвес. Естественно, что движение более подвижной частью руки, а именно кистью, в быстром темпе гораздо легче, удобнее и естественнее, чем всей рукой. Размашистый, массивный жест в скором темпе неизбежно производит громоздкое впечатление и может создать ощущение неповоротливости и суеты. Естественным образом происходит уменьшение амплитуды движений при ускорении темпа и наоборот,

при замедлении увеличиваться, если того требует динамическая составляющая партитуры [4].

Конечно, любые метроритмические структуры обусловлены темпом, динамикой, звуковысотностью, тембральной окраской. И каждый из этих элементов придаёт своё неповторимое сочетание ощущений, свои комбинации перцептивных процессов. В любом случае для каждого хормейстера в произведении складываются свои схемы, концепты, знаки, которые являются результатом индивидуального способа мышления, индивидуального комплекса ощущений. И в процессе хорового дирижирования на первый план выступает не столько техническая сторона постановки дирижерского аппарата, хотя это и является основополагающим моментом, сколько процесс развития индивидуального (авторского) прочтения и конкретно-чувственной передачи идеи музыкального произведения.

### Литература

1. Галеев Б., Ванечкина И. «Цветной слух» и «теория аффектов» (на примере изучения семантики тональностей) // Языки науки, языки искусства. М. : Прогресс-Традиция, 2000. С. 342–346.
2. Коляденко Н.П. Роль синестетики в становлении «неклассического» музыкознания // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017. № 25. С. 82–88.
3. Ольхов К. Теоретические основы дирижерской техники. Л.: Музыка, 1984. 160 с.
4. Живов В. Исполнительский анализ хорового произведения. М.: Музыка, 1987. 95 с.

**Khazeeva Irina N.**, Nizhnevartovsk State University (Nizhnevartovsk, Russian Federation).

E-mail: [hazeeva\\_ira@mail.ru](mailto:hazeeva_ira@mail.ru)

*Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2018, 30, pp. 171–176.

DOI: 10.17223/2220836/30/19

### THE APPLICATION OF THE SYNAESTHETIC APPROACH IN THE PROCESS OF CHORAL CONDUCTING

**Keywords:** synesthetic approach; sensory-perceptual processes; conductor apparatus; intralobar frequency; metrorhythmic pattern.

This article observes a new approach in choral conducting. The synesthetic approach is getting more and more widespread in musicology, music pedagogy and performing practice. Nowadays this phenomenon has a lot of definitions that explain their essence, nevertheless there are some ones that also contradict each other. Experts suppose each person has his own synaesthesia that means an ability to perceive the art and the world. Among all the definitions of synaesthesia, a word combination “color-sound” may occur. For example, people can not only hear sounds, but also they can see colors, size and shape.

An author of this article analyzes the issues of the endowment of the musical image during conducting on the basis of the synesthetic approach. The synaesthetic approach reveals the possibilities of sensual links during conducting what can relieve a performer from ordinary and usual practice that may appear in a particular genre or music style due to historical development of music art. The article focuses on the problem of music perception when sound and metrorhythmic structures are conceived as a concept based on auditive-kinetic, tactual, olfactive and visual sensations. Concepts that represent the processes of sensemaking are determined by the features of thinking and perception of each performer. These features define the process of reading the text of a music work. The article presents examples of the application of the synaesthetic approach in conducting. Specific features of the interaction of certain sensations are described in terms of performance in conducting.

The article presents examples of implementation of the synaesthetic approach in conducting of choral works of R. Shuman and S. Rakhmaninov. The author considers the process of the embodiment of the musical image through the metrorhythmic structures. Rhythm is a universal component of the artistic language and the most important expressive instrument of both music and arts. Rhythmic ear for music is ability to experience the music, feel the emotional expressiveness of a musical rhythm and

to replay it exactly. Sensory processes such as the sensations in the movement of music, graphic line of the melody, harmonic rhythm and perceptual processes that transform figural movements through reflecting the whole phenomenon are involved in conducting.

The application of this approach in conducting and choral activity opens up new opportunities in the perception and transmission of the artistic image in a musical composition.

### References

1. Galejev, B. & Vanechkina, I. (2000) "Tsvetnoy slukh" i "teoriya affektov" (na primere izucheniya semantiki tonal'nostey) ["Colour hearing" and "theory of affects" (a cases study of semantics of tonalities)]. In: Zhuravleva, Z. (ed.) *Yazyki nauki, yazyki iskusstva* [Languages of Science, Languages of Art]. Moscow: Progress-Traditsiya. pp. 342–346.
2. Kolyadenko, N.P. (2017) Synesthesia role in establishing of "nonclassic" musicology. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 25. pp. 82–88. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/25/10
3. Olkhov, K. (1984) *Teoreticheskiye osnovy dirizherskoy tekhniki* [Theoretical Foundations of Conducting]. Leningrad: Muzyka.
4. Zhivov, V. (1987) *Ispolnitel'skiy analiz khorovogo proizvedeniya* [Performing Analysis of a Choral Composition]. Moscow: Muzyka.