

Национална музикална академия
„Проф. Панчо Владигеров” – София
Теоретико-композиторски и диригентски факултет
Катедра „Дирижиране“

Теодора Валентинова Павлович

**ПСИХОЛОГИЧЕСКИ ОСНОВИ
НА ДИРИГЕНТСКОТО ИЗКУСТВО**

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационен труд
за присъждане на
образователната и научна степен „доктор“,
проф. направление 8.3. „Музикално и танцово изкуство“

София, 2020

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита на заседание на катедра „Дирижиране“ в Теоретико-композиторски и диригентски факултет на НМА „Проф. Панчо Владигеров“, състояло се на 7.11.2019.

Дисертационният труд съдържа 158 страници, увод, седем глави, заключение, цитирана литература, приноси моменти в изследването и списък с научни публикации по темата на изследването.

Защитата на дисертационния труд ще се състои на 2020 г. от ч. в зала № 48 на НМА „Проф. Панчо Владигеров“, бул. „Евлоги Георгиев“ 94 на открито заседание на научното жури в състав: *рецензенти* – проф. д.изк. Елисавета Вълчинова-Чендова (ИИИЗк – БАН, НБУ), проф. д-р Адриана Благоева (НМА „Проф. Панчо Владигеров“); *становища* – проф. д-р Юлиан Куюмджиев (АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив), доц. д-р Георги Арnaudов (НБУ), доц. д-р Григор Паликаров (НМА „Проф. Панчо Владигеров“).

Дисертационният труд и материалите за защитата са на разположение в Учебния отдел на НМА „Проф. Панчо Владигеров“ – София.

СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

УВОД	4
ГЛАВА ПЪРВА. Науката „Психология на творчеството“ – исторически предпоставки и развитие	9
1.1. Исторически предпоставки и обособяване на психология на творчеството като наука	9
1.2. Основни области в психология на творчеството	12
1.3. Вътрешна структура на науката	14
1.4. Научни методи на психология на творчеството	16
ГЛАВА ВТОРА. Психология на музикалното изкуство – история, развитие на науката, основни трудове	23
ГЛАВА ТРЕТА. Психологически особености на дирижирането като вид художественотворческа дейност	33
ГЛАВА ЧЕТВЪРТА. Психо-физиологични основи на диригентската дейност	45
4.1. Роля на зрителния анализатор	47
4.2. Роля на слуховия анализатор	50
4.3. Роля на двигателния анализатор	53
ГЛАВА ПЕТА. Специфика на психическите процеси и основни когнитивни процеси в диригентската дейност	63
5.1. Усещания, възприятия, представи	64
5.2. Памет. Видове памет и значението им в диригентската работа	81
5.3. Внимание. Концентрация на вниманието	93
ГЛАВА ШЕСТА. Висши когнитивни процеси	99
6.1. Творческо мислене	99
6.2. Творческо въображение	112
ГЛАВА СЕДМА. Емоционално-волеви психически процеси	123
7.1. Емоционални процеси	123
7.2. Волеви процеси	133
ЗАКЛЮЧЕНИЕ И ПРИНОСНИ МОМЕНТИ	143
ЛИТЕРАТУРА	149

УВОД

Психологическата основа на музикалното изкуство е обект на изследване от страна на философи и музиканти от дълбока древност до съвременността. Владимир Леви – руски психолог и музикант и един от най-сериозните изследователи на психология на музикалното изкуство, твърди: „Мозъкът в широк смисъл е първа и последна инстанция на музиката: той заключава в себе си и нейните цели, и нейните резултати, в него се сливат творчеството и възприятието”¹. Друг голям изследовател на психология на изкуството – Лев Виготски, констатира: „От една страна, изкуствознанието все повече и повече започва да се нуждае от психологически обоснования. От друга страна, и психологията, стремежки се да обясни поведението като цяло, не може да не се насочи към сложните проблеми на естетическата реакция”². Диригентското изкуство, като един от най-сложните видове човешка дейност, също става все по-често обект на изследване на психологическата наука. През последните 50 години много диригенти търсят и анализират психологическите основи на своята работа.

Мотивация за реализацията на настоящия дисертационен труд намирам в необходимостта да се изследва същността на диригентското творчество на базата на психологическата му основа, както и особеностите на когнитивните и другите психически процеси, участващи в реализацията на диригентската дейност.

¹ **Леви**, Владимир. Вопросы психологии музыки. – В: *Дирижерское исполнительство*. Москва: Музыка, 1975, с. 512.

² **Виготский**, Лев. Психология искусства. Москва: Искусство, 1968, с. 590.

Подобно интердисциплинарно научно изследване би спомогнало да се усъвършенства индивидуалното развитие на способностите на диригента и съответно по-ефективното обучение на младите диригенти в рамките на програмите по специалностите „Хорово и оперно-симфонично дирижиране“.

Интересът ми към психологическата проблематика на диригентското изкуство е дългогодишен – още от времето на обучението ми по дирижиране в класа на проф. Васил Арнаудов в Националната музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“. Доказателство за това е дипломната ми работа на тема „Приложение на някои от принципите на К. С. Станиславски в диригентската практика“, защитена през 1988 г., чиито научни ръководители бяха чл.-кор. проф. Генчо Пиръов (един от основателите на специалност „Психология“ в СУ „Св. Климент Охридски“) и преподавателят ми по дирижиране проф. Васил Арнаудов. В дипломната работа беше анализирана необходимостта от развиване на психотехниката в периода на обучение и в практическата работа на диригента, както и въпросите за развитието на творческото въображение на диригента, създаването и усъвършенстването на техниките за съсредоточаване на вниманието и устойчивото развитие на емоционалната памет.

Обект на настоящото изследване са процесите, протичащи в съзнанието на диригента от първия поглед към партитурата до последния акорд на вече прозвучалото произведение. Изхождайки от убеждението, че диференцирането на видовете диригентска дейност е резултат от спецификата на различните изпълнителски състави (оперни, симфонични, хорови и др.), но не и от разлики в психическите и психологичните процеси, протичащи в съзнанието на диригента,

ЦЕЛТА на настоящото научно изследване е да разкрие общите психологически закономерности, характерни за всички видове диригентски дейности.

За постигане на тази цел, настоящият труд си поставя следните **задачи**:

1. Проследяване на развитието на психологическите изследвания в областта на художественото творчество и специално в областта на музикалното изкуство.

2. Анализ на различните видове процеси – когнитивни, емоционални и волеви, които протичат в съзнанието на диригента във всички фази от неговия творчески процес.

3. Доказване на значението и взаимното влияние на различните психически процеси в диригентската дейност.

4. Изграждане на хипотези за ролята на различните способности, които правят възможна и ефективна дейността на диригента.

5. Формулиране на обобщени изводи за значението на познанията за психологическата основа на диригентската дейност и приложенията на тези познания при обучението на младите диригенти.

Използваната в настоящия труд **ЛИТЕРАТУРА** може да бъде диференцирана както следва:

1. Научни изследвания в областта на психология на творчеството и музикална психология от български, руски, европейски и американски автори.

2. Монографии, статии и интервюта на изтъкнати диригенти, композитори, музиковеди и други деятели от областта на музикалното изкуство – автентични материали, които представляват основен

доказателствен материал за постигане на целта на настоящото изследване.

Основните методи, на базата на които е изградено настоящото изследване, са:

1. При проучване на източниците:

– търсене на материали в архивни фондове – откритите материали служат за основа на разработването на темата;

– откриване на автори и изследвания от областта на поставената тема или по фундаментален проблем, имащ отношение към нея.

– търсене на бази-данни и репозиториуми по автори и ключови думи в интернет.

2. За реализация на изследването:

– **наблюдение** от страна на учени психолози с допълнително музикално образование, от страна на колеги – диригенти, композитори и др.

– **самонаблюдение** от страна на самите диригенти, отразено в различни публикации – монографии, статии, интервюта и други автентични източници;

– **анализ** на откритите материали – научни трудове, авторски материали и изследвания от диригенти и др.;

– **синтез** – обобщаване на изследваните материали по темата.

Трудът е структуриран в увод, 7 глави и заключение, в което се обобщават резултатите и се формулират основните хипотези и изводи, направени в изследването.

Разработената в настоящия труд проблематика би могла да послужи както на самите диригенти и преподавателите по дирижиране

от различни учебни заведения, така и на по-широк кръг специалисти в областта на музикалната психология и музикалнотеоретичните науки.

Преводите на цитираните материали от чуждестранни издания са реализирани от автора на настоящия труд.

ГЛАВА ПЪРВА

НАУКАТА „ПСИХОЛОГИЯ НА ТВОРЧЕСТВОТО“ – ИСТОРИЧЕСКИ ПРЕДПОСТАВКИ И РАЗВИТИЕ

Разглеждат се историческите предпоставки и развитието на науката „Психология на творчеството“, както и основните области, в които се разпростират изследванията, вътрешната структура на тази наука основните научни методи, които се използват, като са цитирани основни автори и изследвания.

В 1.1. Исторически предпоставки и обособяване на психология на творчеството като наука се проследява многовековната история на интересът към творчеството: от древните цивилизации на Индия, Китай, Египет, през Ренесанса, Класицизма и Просвещението до началото на XX век съществуват многостранни търсения в тази област, съчетаващи в себе си философски, естетически и социологически принципи. Изследователите посочват относително малкия брой на публикациите, третиращи конкретно и самостоятелно проблемите на психология на творчеството – до средата на XX век те са около 200³, а

³ **Пиръв**, Генчо, **Пеньо Русев**. Психология на творчеството. София: Наука и изкуство, 1981, с. 9.

това е време, в което науката психология като цяло се е развила в много по-висока степен. След средата на миналия век се забелязва ясно изразено „раздвижване” в тази област – увеличава се многократно броят на публикациите, провеждат се научни конференции, четат се университетски курсове. У нас специализиран курс по психология на творчеството се води в СУ “Св. Климент Охридски” от чл.-кор. проф. Генчо Пиръов (1901 – 2000), а по-късно – от проф. Любен Десев. Изследванията в областта на психология на творчеството се активизират след средата на ХХ век, когато редица световни учени започват своята работа в тази област. През 1950 водещият американски психолог Джон Гилфорд разработва проблеми на творческата личност, като паралелно с това създава свой модел на структурата на интелекта. Следват изследвания и публикации от други автори: през 1970 М. Делас и Е. Л. Гайер публикуват статия „Идентификация на творчеството” в списание „Психологически бюлетин”⁴, следват публикации на Стейн (1974), Тейлър (1975), Барън и Харингтън (1981), както и много други изследвания след 70-те години на ХХ век⁵.

С нарастването на научния интерес към психология на творчеството, нарастват и основанията тя да бъде обособена в самостоятелен клон от науката. Посочват се 5 признака, позволяващи това:

1. Наличие на специфичен предмет, включващ определени области за изследване;

⁴ **Dellas, M.** and **E. L. Gaier.** Identification of Creativity. – In: *Psychological Bulletin*, 1970, № 73, p. 55 – 73.

⁵ **Martindale, Colin.** Personality, Situation, and Creativity. – In: **Glover, J. A., Ronning, R.R., Reynolds, C.R.** (eds). *Handbook of Creativity. Perspectives on Individual Differences.* Springer, Boston, MA, USA.

2. Наличие на вътрешна структура;
3. Методологична основа и методи за изследване;
4. Определени взаимоотношения с други науки;
5. Специфично значение на теорията и практиката.⁶

Подобно на останалите клонове на психологията и тук предмет на проучване са психическите процеси и закономерности, в случая засягащи една специфична за човека психическа дейност, каквато е **креативитетът** – творчеството. В научната литература се разглеждат следните области на проблематиката:

1. Методологични проблеми, отнасящи се до основата на науката, нейния предмет, задачи, вътрешната ѝ структура, методи за изследване, връзките ѝ с други клонове на познанието, нейното значение.

2. Основни психологически проблеми, които се отнасят за творчеството изобщо, без оглед на неговите варианти в различните области.

3. Проблеми, които се отнасят до психологията на отделните разновидности на творческата дейност, в които, наред с общите, има и специфични особености⁷.

На тази основа изследователите разделят науката на два дяла: обща и специална психология на творчеството, като с известна уговорка към тях се прибавя и приложна психология на творчеството, засягаща въпросите на подготовка на кадри, начини на организация на творчеството и др. Отбелязва се условността на това деление поради неразривната връзка между дяловете.

⁶ **Пиръов**, Генчо, **Пеньо Русев**. Цит. съч., с. 12.

⁷ Пак там, с. 12.

Предвид факта, че настоящият научен труд има за цел да анализира и разработи въпроси, свързани със специфична област от художественото творчество, каквато е дирижирането, в изследването се обръща внимание най-вече на основните проблеми, с които се занимава психологията на творчеството и на тяхното приложение към разглежданата област.

В 1.2. Основни области в психологията на творчеството се разглеждат параметрите на психологическия анализ на творческата личност, нейните съществени особености, характерът и структурата на способностите за творчество и взаимоотношенията между тях. Тук се излагат основните елементи на психологическото изследване върху процеса на творчеството, неговите стадии, участващите в него психически процеси и свойства на личността, както и психологически критерии, чрез които се определя творчеството с оглед на неговите продукти и накрая, но не на последно място по важност, тук се третира въпросите на творческата среда, сред които основно значение има психологическата среда, в която се намира и работи творческата личност. Поставя се и въпросът за **формирането на творческата личност** и нейното развитие от ранните прояви до най-пълноценната изява на креативитета. Съвършено логично това ни довежда до проблема за своевременното откриване на способностите и на тяхното развитие при подходящи условия, т.е. на възпитаването на творческите личности.

Други важни проблеми в тази област са свързани с регулацията от страна на тези, които възприемат творческите резултати, т.е. механизмът на въздействие на т.нар. обратна връзка, в разглеждания от нас случай – на публиката, както и саморегулацията – вътрешните

стимули, мотиви, идеи в процеса на създаването. Като пряко свързана с всичко казано дотук се коментира и третата област на психологията на творчеството – изследването на творческия продукт. Явно е, че този въпрос има ярко изразен оценъчен характер, тъй като се отнася до критериите за възприемане на творческия продукт. Точно тук естетиката и психологията се доближават най-силно една до друга.

В 1.3. Вътрешна структура на науката се анализира вътрешната диференциация на психологията на творчеството, с цел по-задълбоченото изследване на спецификата на различните области на творчеството⁸:

1. Психология на научното творчество;
2. Психология на художественото творчество;
3. Психология на техническото творчество;
4. Психология на педагогическото творчество.

От своя страна, поради спецификата на различните видове художествено творчество, този дял от психологията на творчеството се диференцира на следните разновидности⁹:

1. Психология на литературното творчество;
2. Психология на музикалното творчество;
3. Психология на изобразителното изкуство;
4. Психология на театралното изкуство.

Всяка една от тези дисциплини подлежи на своя собствена вътрешна диференциация, отново поради различията в същността на съответния вид изкуство. Така например психологията на музикалното

⁸ Пак там, с. 14.

⁹ Пак там.

творчество включва в себе си съществено различаващи се дейности като:

1. композиране;
2. дирижиране;
3. музикално изпълнителство – инструментално, вокално;
4. музикално възприятие.

Посочва се, че всяка от тези области би трябвало да получи самостоятелно научно изследване, съобразно спецификата на творческите дейност подобно на диференцирането на изследванията в другите главни клонове на психологията на творчеството, както и тези на социалното творчество и приложната психология на творчеството, засягаща подготовката на творческите кадри, тяхната ориентация, адаптация, въпросите на управлението и програмирането на различните видове дейности.

В 1.4. Научни методи на психологията на творчеството се проследяват две основни категории методи:

1. Методи за изследване същността на творчеството с цел да се разкрие неговата психологическа природа;
2. Методи за изследване степента на развитие на творческите способности у различните индивиди¹⁰.

Към първата категория се отнасят: наблюдението, експеримента и моделирането.

Наблюдението заслужава специално внимание като един от основните методи за психологическо изследване. Отбелязва се, че докато при останалите видове музикалнотворческа дейност

¹⁰ Пак там, с. 16.

непосредственото наблюдение е доста слабо приложимо поради „затворените” условия, при които протича творческият процес – условия, непозволяващи наблюдението от страна на други лица (композиране, подготвителния етап при музикално изпълнителство), то при диригентската дейност този метод е напълно приложим. Причина за това е обикновено открития характер на репетиционната работа като един важен етап от творческия процес. Не подлежи на съмнение приложимостта на този метод и при изследване на личността – познавателните ѝ характеристики, типологически особености, темперамент, трудолюбие и т.н. Налага се изводът, че вследствие на всичко гореказано, наблюдението е основен метод при изследване на психологията на диригентската дейност.

Особено важна роля за изследването в психологията на творчеството¹¹ играе и **самонаблюдението** и неговите две разновидности :

1. Пряко самонаблюдение – изказвания, самоанализи на самите творци (в случая – диригенти), върху техните начини на работа, върху психическите състояния преди и в процеса на творчеството.

2. За съжаление, в разглежданата в настоящия труд област научни разработки на базата на прякото самонаблюдение не са известни, но е доста разпространена втората разновидност на този метод, а именно: непрякото самонаблюдение – в мемоарите, писмата, записките, които са важен източник на информация.

¹¹ Пак там, с. 19 – 20.

Интервюто и анкетата са два метода, които са в пряка връзка с наблюдението и които имат изключително широко приложение както в другите дялове на психологията, така и в разглежданата тук област.

Беседата е друг метод, който е в тясна връзка с интервюто и анкетата, и дава положителни резултати поради по-непринудения си и непосредствен характер. Без да е задължително спазването на предварително изработен план, наличието на поставена цел е от особена важност.

Биографичният метод е важен, чрез него се събират данни за даден творец. Той има две разновидности:

1. Лонгитюдинален – изразяващ се в продължителни и системни изследвания върху дадена личност при различни условия и обстоятелства;

2. Срезов – биография, съставена в даден момент от живота или след смъртта, въз основа на различни материали и източници.

Друг метод за психологически изследвания е **експериментът**, чиято същност се изразява в предизвикване по изкуствен начин, при специално създадени за целта условия на изучаваното явление.

Втората главна категория методи, използвани в психологията, са насочени към **психодиагностика на творческите способности**. В тази част от труда се проследява ролята на различните идеи и концепции за връзката между креативитета и интелигентността. Проследява се значението на създадените от Алфред Бине стълбици за измерване на интелигентността и по-късно формираната се констатация, че не съществува пълно съвпадение между степента на интелигентност и креативитета. Това води до търсенето на по-нови пътища за решаването на този проблем, като Джон Гилфорд ревизира схващането за

интелигентността като включва в него и творческото поведение. На базата на тази нова концепция той създава нови тестове и разширява традиционната представа за интелигентност, включвайки в това понятие множество нови параметри.

ГЛАВА ВТОРА

ПСИХОЛОГИЯ НА МУЗИКАЛНОТО ИЗКУСТВО – ИСТОРИЯ, РАЗВИТИЕ НА НАУКАТА, ОСНОВНИ ТРУДОВЕ

Проследяват се основните научни изследвания в областта на музикалната психология. От древни времена мислители и философи (Демокрит, Аристотел, Платон) третирали въпроси, засягащи едновременно философски, социологически, педагогически и най-често естетически поглед върху проблематиката. В средата на XIX век Херман Хелмхолц (въз основа на развитието на експерименталната психо-физиология) създава първата музикалнопсихологическа теория – тази за музикалния слух, но едва в 20-те години на XX век се появяват наистина цялостни трудове, които дават основание музикалната психология да бъде диференцирана като самостоятелен клон на психологията на художественото творчество.

В зависимост от подхода се разграничават два типа изследвания на психологическата проблематика на музиката в световната научна литература. Първият тип изследвания са реализирани най-вече от учени психолози, които притежават по-голяма или по-малка степен на музикална подготовка. Те безспорно имат своята научна стойност, но в повечето случаи поради строго научната терминология остават

неразбираеми за повечето музиканти. Към този тип трябва да отнесем разработките на Карл Щумпф, Макс Майер, Волфганг Кьолер, Геза Ревеш и мн. др. по отношение на механизмите на музикалния слух¹². Особено голямо значение за развитието на музикалната психология имат научните трудове на Карл Сишор в началото на XX век (между 1910 и 1940), който създава първата цялостна теория за структурата на музикалните способности. Чрез система от тестове Сишор изследва 6 основни типа музикални способности: чувство за височина, разграничение за интензивност, чувство за време, чувство за консонанс, чувство за ритъм и тонална памет. Всеки от тестовете има разновидности за 5 възрастови групи: за деца от начално училище, за младежи до гимназиална възраст и за възрастни¹³. Резултатите от своите изследвания Сишор публикува в книгата си „Психология на музикалния талант” (1919), която е призната в целия свят за фундаментален труд в областта на музикалната психология и по-специално по отношение на диагностиката на музикалните способности. Тя се превръща в основа на много други научни разработки, сред които се откроява със своята задълбоченост на анализите и систематичност „Психология на музиката” на американския психолог Джеймз Мърсел¹⁴. В първата част на своята книга той разглежда от психологическа гледна точка тоналната основа на музиката по отношение на възприятието и по отношение на музикалната организация, възприемането и структурата на музикалния

¹² **Христозов**, Христо. Музикална психология. Пловдив: Макрос, 1995, с. 7.

¹³ Пак там, с. 289.

¹⁴ **Mursell**, James. Psychology of music. New York: W.W. Norton, 1970. (Прев. мой.)

ритъм. Във втората част на книгата си Мърсел прави задълбочено изследване на психологията на музикалните функции: психология на музикалното възприятие („слушане”), психология на композирането, психология на музикалното изпълнителство (глава VIII), която поради важността за третираната в настоящото изследване проблематика е разгледана по- обстойно.

Особен интерес за нас представляват неговите разсъждения в края на този раздел относно ролята на изпълнителската техника и виртуозитета, които завършват така: „Артистът-диригент идва да заеме почетното място, някога действително монополизирано от великия соло-виртуоз”¹⁵.

Можем само да съжаляваме, че в това изключително задълбочено изследване тази фраза е единствената, в която се споменава думата „диригент”, а в огромната по количество библиография, която посочва Мърсел в края на своята книга, сред 605-те статии и трудове от западноевропейски и американски автори няма нито едно заглавие, което да третира психологическите проблеми на дирижирането.

В България учените психолози твърде рядко се обръщат към проблемите на музикалното творчество. Това е напълно разбираемо предвид спецификата на това изкуство, което изисква специализирана подготовка и не може да бъде изследвано само от позициите на общата психология на творчеството. Трябва да отбележим научния принос на проф. Христо Христов и неговите публикации по музикалнопсихологическата проблематика в наши и чужди издания, както и учебника му „Музикална психология” (1995), предназначен за

¹⁵ Пак там, с. 238.

музикалните академии и университетите у нас. В него той обобщава различните научни изследвания и разглежда както общите психологически закономерности, основните и специфичните характеристики на музикалното възприятие и музикалноруховите представи, така и психологическите проблеми на изпълнителския процес. За първи път у нас той отделя макар и скромно внимание на психологията на диригентското изкуство¹⁶. Разбираема е невъзможността в рамките на 4 страници дори и само да се изброят основните психологически характеристики на този специфичен вид човешка дейност. Все пак проф. Христовов засяга някои негови важни психологически особености като психологическата идентификация на диригента с изпълнителя, двусистемния език на диригентския жест, необходимостта от вътрешна професионална техника.

От чуждестранната литература, преведена у нас, би трябвало да отличим най-вече „Психология на музикалните способности” от Борис Теплов като капитален труд в разглежданата област, както и множеството публикации, засягащи отделни проблеми, например „Музикалното творчество и закономерностите на висшата нервна дейност” от М. Блинова, „Значението на физиологичното учение на акад. И. П. Павлов за музикалната педагогика и музикалното изпълнителство” от А. Брейтбург и т.н. Всички те показват повишен интерес най-вече към психологическите проблеми на изпълнителското творчество (най-често клавириното) и към тези на композиторското творчество. Съвсем не може да се каже същото за интереса към диригентското изкуство, което не се радва на подобно внимание.

¹⁶ Христовов, Христо. Цит. съч., с. 121 – 124.

Сред най-сериозните изследвания в областта на музикалната психология, реализирани в България през последните години, са научният труд на проф. Веска Цинандова-Харалампиева „Музиката и творчеството на личността“ (1983) и „Музикална психология“ (2014) на проф. д-р Анастасия П. Атанасова-Вукова.

Вторият тип научни изследвания на психологическите проблеми на музикалното творчество са реализирани от професионални музиканти, най-често с изключително високо ниво на личния творчески опит и определени познания в областта на психологията. У нас отделни разработки правят акад. Марин Големинов и проф. д.изк. Димитър Христов в областта на композиторското творчество, проф. Камен Попдимитров по отношение на музикално-мисловната техниката в областта на клавиричното изкуство, акад. Андрей Стоянов и най-вече – проф. Тамара Янкова, която опирайки се на своя богат опит като педагог и интерпретатор, създава задълбочена психологическа теория на клавиричното творчество. Нейните книги „Принципите на Станиславски, отразени в музикално-изпълнителското изкуство“ (1962) и „Психичното начало в изпълнителското изкуство“ (1967) представляват особен интерес за всеки музикант с изградените в тях изводи и тези.

В началото на XX век К. С. Станиславски създава своята „Система“. На базата на повече от 30-годишния си опит в сферата на театралното изкуство и обобщавайки най-добрите традиции на МХАТ той пише своите съчинения „Моят живот в изкуството“, „Работата на актьора над себе си“ и „Работата на актьора над ролята“, в които чрез ярък образнобелетристичен стил предлага своята „система“ за педагогическа и творческа работа. Без да има претенциите за наука за

актьорското майсторство, тази система доказва своето огромно значение, служейки за основа на възпитанието и развитието на цяла плеяда творци от световна величина не само в Русия, но и в целия свят. И тъй като в областта на музикалната интерпретация подобна разработка на психологически проблеми не се е появила, никак не е чудно, че музикалните педагози, теоретици и изпълнители, сблъсквайки се с близостта между творчеството на сцената и това на концертния подиум, се обръщат именно към системата на Станиславски. Интерес конкретно за разглежданата област на диригентското изкуство са цитираните мисли на Станиславски, които откриваме в трудовете на някои руски диригенти (Гинзбург, Пазовски и др.). От своя страна самият Станиславски в съчиненията си разказва за личните си контакти с Чайковски, Танеев, Рубинщайн и други изтъкнати музиканти на своето време. Някои от най-ярките примери, цитирани от него, са именно от областта на диригентското изкуство – факт, който доказва и многостранността на интересите и проблемите, изследвани от тази изключителна личност.

Всичко това, както и идентичността на позициите на режисьора и диригента в творческия процес (аргументирани и анализирани още в дипломната ми работа „Приложение на някои от принципите на Станиславски в диригентската практика”), ни дават достатъчно основание да използваме част от научните изводи на този голям руски творец. От особена важност за разглежданата тук тема са разработените от Станиславски проблеми на творческото мислене, въображение, емоционалната памет и др.

Голямо значение за изследването на психологическите особености на диригентското изкуство имат многобройните материали (статии,

монографии, интервюта и др.) от изтъкнати диригенти. Началото на този вид анализи намираме още в началото на XVIII век, когато Йохан Йоахим Кванц (1697 – 1775) – флейтист и дългогодишен ръководител на придворния оркестър на пруския крал Фридрих Велики, пише своята книга „Опит за наставление по свирене на напречна флейта”. Твърдетясно формулираната тема не съответства на действителното съдържание на книгата, третиращо изключително интересни естетически и психологически проблеми. Кванц поставя и особено важния въпрос за личността на ръководителя: „Ръководител, притежаващ всички изброени по-горе свойства, а освен това и надарен с умението не само да получи от оркестъра добро качество на изпълнението, но и да го поддържа, издига високо честта на оркестъра и сам ще бъде достоен за висша похвала. Защото, както вече беше казано, един и същи колектив под ръководството на различни хора може да покаже и различни нива на изпълнението; от това следва, че не всички музиканти са способни да ръководят оркестъра. Ако имаме предвид, че много хора се проявяват отлично, когато ги ръководи някой друг, то може да се направи изводът за това каква голяма роля играе човекът, притежаващ качества на истински ръководител и за какъв висок почит е достоен такъв музикант”¹⁷.

По-нататък в изследването се посочват изказвания на големите майстори (от Берлиоз, Вагнер, Малер до Караян, Озава, Добрин Петков), в които откриваме интерес към психологията на диригентското изкуство. И независимо от обичайното смесване на

¹⁷ **Кванц**, Йохан Йоахим. Опит наставления по игре на поперечной флейте. – В: *Дирижерское исполнительство*, Москва, 1975, с. 26.

естетически, психологически и чисто практически проблеми, това изследване представляваха огромна ценност техните мисли за същността на творческия процес, за особеностите на диригентската личност, за взаимоотношенията на диригента с изпълнителския състав и много, много други.

ГЛАВА ТРЕТА

ПСИХОЛОГИЧЕСКИ ОСОБЕНОСТИ НА ДИРИЖИРАНЕТО КАТО ВИД ХУДОЖЕСТВЕНО-ТВОРЧЕСКА ДЕЙНОСТ

В началото се проследяват различни определения за същността на диригентската дейност: от чисто научните дефиниции „дирижирането е дейност, насочена към реализацията на творческия замисъл, процес на управление с действия на музикалния колектив”¹⁸ или „изкуството да се ръководи посредством жест едновременното изпълнение на различни инструментални и вокални ансамбли”¹⁹, през емоционалните определения като това на Шарл Мюнш: „Да бъдеш диригент – това не е професия, това е призвание, понякога – свещенослужение, а нерядко – и болест, да, болест, която не се лекува от нищо друго, освен от смъртта”²⁰, до саркастичните думи на Римски-Корсаков: „Положително това е някаква болест. Вероятно съществува дори и микроб на диригентството, който след щателно изследване ще се окаже

¹⁸ Христовозов, Христо. Цит. съч., с. 121.

¹⁹ Четриков, Светослав (съст.). Музикално-терминологичен речник. София: Наука и изкуство, 1969, с. 89.

²⁰ Мюнш, Шарл. Я – дирижер. Москва: Музыка, 1982, с. 3.

непременно пръчица. Болестта е епидемична и заразителна, изискваща обеззаравяващи средства и енергични мерки”²¹.

Повече от две столетия диригенти и учени формулират от различни гледни точки психологическата характеристика на музикалния ръководител.

Както е изтъкнато в предходната глава, началото на този процес е в зората на XVIII век, когато Йохан Йоахим Кванц прави опит да очертае психологическия портрет на музикалния ръководител, да анализира някои от основните принципи на творческия изпълнителски процес, да проникне в тайните на музикалното възприятие.

През XIX век с оформянето на дирижирането като самостоятелен вид дейност и поставянето му на професионална основа постепенно се засилва интересът към неговата проблематика, в това число – и психологическата. Берлиоз пише за способностите, които трябва да притежава диригентът, Вагнер – за „енергията, пораждавана от вярата в собствените сили”, Вайнгартнер анализира значението на паметта (цитирайки между другото и известната фраза на Ханс фон Бюлов „Диригентите се делят на такива, при които главата е в партитурата и други, на които партитурата е в главата”)²²:

Особено голяма е заслугата на Вилхелм Фуртвенглер, който в своите статии и беседи („Проблемът на дирижирането”, „За занаята на диригента” и др.) прави изключително точна характеристика на различни страни от диригентската дейност, като акцентира преди всичко върху техниката и нейното психологическо значение за

²¹ **Римски-Корсаков**, Николай А. Епидемия от диригентство. – В: *Изкуството на диригента. Музикални хоризонти*, 1979, № 11.

²² **Вайнгартнер**, Феликс. За дирижирането. Пак там, с. 85.

художествения процес. Рихард Щраус, освен за психологическото въздействие на диригентския жест, има много интересни наблюдения върху взаимоотношенията между диригента и оркестъра, вероятно провокирани от репликата на баща му (известен за времето си валдхорнист): „Запомнете, диригенти! Ние наблюдаваме как стъпвате на подиума, как отваряте партитурата. Преди да вземете палката, ние вече разбираме кой ще бъде „господарят” – вие или ние”²³.

Голямо значение за развитието на теорията на дирижирането имат книгите и статиите на Шарл Мюнш, Стравински, Бруно Валтер, Шерхен, Рудолф Кан-Шпайер, Павел Чесноков, а в България – на Иван Спасов, Константин Илиев, Добрин Петков и много други. В тези материали между редовете, отделени за естетически и философски анализи на диригентското изкуство, се срещат изключително важни мисли за неговите психологически основи. За важността на научните разработки свидетелства и отношението на Херберт фон Караян, създал специален фонд, чиито цели самият той обяснява в едно интервю от април 1968 така: „Връзката между различните науки и музикалната практика до този момент е все още недостатъчно установена и разработена, независимо от наличието на множество публикувани на тази тема трудове. Ние още нямаме удовлетворителни отговори на основополагащи въпроси за същността на възприятието и разбирането на музиката... Затова е необходимо да се стимулира създаването на трудове в областта на физиологията, психологията и други дисциплини, свързани с музикалните теми”²⁴.

²³ Щраус, Рихард. Спомени и размисли. Пак там, с. 200.

²⁴ Матеопулос, Елена. Караян – живот, изкуство, работа. – В: *Българска музика*, 1988, № 2, с. 41.

За психологическата характеристика на дирижирането като вид човешка дейност особен интерес представляват съвременните тенденции в психологията, които я свързват с теория на информацията. Създадена от Клод Шенън след средата на ХХ век, тази теория първоначално има за цел да предложи научно обяснение на предаването на техническите сигнали на разстояние²⁵. Постепенно теория на информацията разширява своето поле за изследване върху различни форми на взаимодействие и добива научно значение, много по-широко от първоначалното. Приложимостта на тази теория към художествения процес е ясно дефинирано от учените-психолози: „Разгледано от позицията на кибернетиката, теорията на информацията и общата теория на комуникациите, общуването между създаващия художествената творба и оня, който я възприема, има механизма на всяко взаимодействие – на всяко общуване. (...) От това гледище да се създаде художествената творба ще рече тя да се кодира, а да се възприеме – да се декодира”²⁶.

От психологическа гледна точка всяко от звената и връзките в тази информационна верига има своя проблематика и може да получи свое самостоятелно научно третиране. В тази част на научния труд са конструирани няколко таблици, представящи науката психология на творчеството, психология на художественото творчество и в частност диригентската дейност като част от информационно-комуникативната верига в колективните музикални изкуства.

²⁵ **Люцканов**, Михаил. Основи на тонрежисурата. София: Наука и изкуство, 1977, с. 44.

²⁶ **Русев**, Пеньо. Психология на художествено-творческата дейност. – В: *Психология на творчеството*. София: Наука и изкуство, 1981, с. 100.

Обект на нашето внимание остават основните психически процеси, които правят възможна диригентската дейност и осъществяването на сложните функции на диригента в тази художествено-информационна верига.

От психологическа гледна точка всяко от звената и връзките в тази информационна верига има своя проблематика и може да получи свое самостоятелно научно третиране. В тази част на научния труд са конструирани няколко таблици, представящи науката психология на творчеството, психология на художественото творчество и в частност диригентската дейност като част от информационно-комуникативната верига в колективните музикални изкуства.

Обект на нашето внимание остават основните психически процеси, които правят възможна диригентската дейност и осъществяването на сложните функции на диригента в тази художествено-информационна верига.

За да разграничим функциите и значението на отделните психически процеси при дирижирането е необходимо да разгледаме тяхната специфика в различните етапи на творческия процес:

1. Подготвителен етап:

– взимане на решение за работа върху определено музикално произведение;

– предварителна работа на диригента върху партитурата.

2. Репетиционен етап – работа със съответния изпълнителски състав – хор, оркестър, солисти.

3. Финален етап – концертно представяне, оперна продукция , записна дейност и др.

В следващите глави на настоящия труд са представени изводи за отделните психически процеси във всеки от тези етапи.

ГЛАВА ЧЕТВЪРТА

ПСИХО-ФИЗИОЛОГИЧНИ ОСНОВИ НА ДИРИГЕНТСКАТА ДЕЙНОСТ

Представят се психо-физиологичните основи на диригентската дейност, като са разгледани последователно ролята на основните физиологични анализатори: слухов, зрителен и двигателен. В процеса на изследването са изградени **хипотези** за психо-физиологичните основи на дирижирането като вид творческа дейност. Психо-физиологичните изследвания на процесите, свързани с музикалното изкуство, са многобройни и различни по своята насока. Интересът към тях се корени във факта, че „никаква психическа дейност не може да се осъществи без участието на тези функции, макар че не се свежда до тях и не може да бъде изведена от тях. Всички тези функции съставляват основа на съответните субективни явления на съзнанието: усещания, емоционални преживявания, сетивни явления, памет, образуващи като че ли субективна „материя” на съзнанието, сетивно богатство, многоцветност и релефност на картината за света в съзнанието на човека. Всяка функция се развива в процес, който тя осъществява.

Развитието на функциите на свой ред дава възможност по-съвършено да се осъществява съответната дейност²⁷.

За развитието на музикалната психо-физиология огромно значение имат трудовете на Херман Хелмхолц и неговата теория за човешкия слух, създадена в средата на миналия век след провеждането на редица експерименти. Фундаментално значение за развитието на психо-физиологията като наука имат изследванията на немските психолози Вилхелм Вундт и Теодор Циген, но най-силно съвременната психология се спира на създаденото от И. М. Сеченов и И. П. Павлов учение за рефлексите, положило основата на учението за висшата нервна дейност. На тази база са реализирани множество изследвания в областта на музикалното изкуство (Блинова, Брейтбург, Брикс, Брайнберт, Рьодерер, Рапедсбергер)²⁸, повечето от които се занимават с психо-физиологията на музикалното възприятие.

По отношение на психо-физиологията на музикалното изпълнителство особено внимание заслужават изследванията на Тамара Янкова, Сергей К्लешчов, Паул Михел, Ото Рудолф Ортман, които работят на базата на клавирното изкуство. Техните трудове обясняват задълбочено ролята на централната нервна система при специфична дейност като свиренето на инструмент, но нито един от тях не третира въпросите на психо-физиологията на диригентската дейност.

За да разкрием поне част от сложните психо-физиологични процеси, функциониращи при дирижирането, налага се преди всичко

²⁷ **Пиръв**, Генчо, Любен **Десев**. Кратък речник по психология. София: Партиздат, 1981, с. 184

²⁸ **Вайнгартнер**, Феликс. Цит. съч., с. 88.

да проследим ролята на главните физиологични анализатори: слуховият, зрителния и двигателния.

В 4.1. Роля на зрителния анализатор се разглежда първото звено от цялостния психо-физиологичен процес при дирижиране. Зрителният анализатор първи възприема кодираната от композитора музикална информация (партитурата). Той декодира, анализира и синтезира тази информация, изпращайки на свой ред вече възприетия сигнал към мозъчните центрове, които осъществяват следващите „звена“ от процеса – слуховия и двигателния. Определят се две нива на зрителното поле при работата на диригента:

1. Зрително поле, обхващащо партитурата;
2. Зрително поле обхващащо изпълнителския състав.

Партитурата сама по себе си заема широко зрително поле, което макар и двуизмерно, представлява достатъчно сложна задача за зрителния анализатор поради големия обем информация, съдържаща се в нея. Не по-малко сложно е и зрителното поле, обхващащо изпълнителския състав. Освен с триизмерността си, то се характеризира и с големи размери и на всички параметри на зрителното поле (широчина, дължина и височина – в някои случаи от порядъка на десетки метри), както и на многообразието на информацията – наличие на множество сигнали – много изпълнители, всеки от които извършва различни действия или движения, както и предмети – пултове, инструменти и т.н. По думите на Вайнгартнер „диригентът е длъжен през цялото време да следи неуморно това, което става на сцената, тъй

като при най-щателно съблюдаване на указанията на автора, изходна точка на изпълнението все пак трябва да бъде именно сцената”²⁹.

В тази глава се правят изводи и за значението в диригентското изкуство на периферното зрение, значението на зрителния анализатор за осъществяването на другите психически процеси – памет, въображение и др.

Особеното значение на зрителния анализатор при дирижиране се дължи на още една негова важна функция. Освен възприемането, анализирането и синтезирането на визуална информация, зрителният апарат на диригента играе съществена роля за предаването на един от най-важните компоненти на музикалния образ – емоционалния. Същност очите на всеки диригент освен рецептор (приемник) на оптични сигнали са и „предавател” на мисловната и емоционалната информация, възникнала вследствие на психическата активност на диригента.

В 4.2. Роля на слуховия анализатор се разглеждат различни научни открития, свързани с дейността на този анализатор: от теорията за слуховото възприятие на Хелмхолц, създадена в средата на XIX век и до днес най-цялостната научна разработка по въпросите на психофизиологичните основи на слуховото възприятие до теорията за биоелектричната природа на слуховата перцепция (доказана от Веденски и потвърдена от Тимофеев, Уивър и Брей)³⁰, „йонната теория” на звуковъзприятието на Лазарев³¹, както и на редица разработки,

²⁹ Пак там, с. 88.

³⁰ Георгиев, Емил. Музикална акустика. София: Наука и изкуство, 1975, с. 62.

³¹ Пак там, с. 63.

резултат от работата на Фондацията, учредена във Виена по идея на Караян, за която стана въпрос в глава втора.

За разглежданата в настоящата работа тема най-голямо значение имат изводите на Хелмхолц за:

1. Зоналната възбудимост на ушните резонатори – по отношение на височинното и темброво диференциране на слуховото възприятие;

2. За „нетемперираната” система на тяхното настройване, което прави възможно възприемането на всички честоти в обхвата 16-20 000 Hz.

От голямо значение е и теорията за бинауралното слушане, позволяващо да се определи с голяма точност мястото на звукоизточника.

Доминиращата роля на слуховия анализатор при диригентската дейност не се нуждае от доказване. По-нататък в тази подглава се правят изводи за влиянието на различните нарушения във функцията на слуховия анализатор в работата на диригента, както и ролята му за изграждането на т.нар. „вътрешен слух“. Подкрепени от самонаблюдения на диригенти като Вилхелм Фуртвенглер, Херман Шерхен, Арий Пазовский, изводите, които се налагат от изследването в тази подглава са, че спецификата на вътрешния слух на диригента е все още недостатъчно изследвана. Със сигурност можем да твърдим, че в създаването на вътрешния музикален образ важно участие взимат както музикалнослуховите представи, специфични психически процеси като паметта, въображението, така и личностните особености на диригента: характер, темперамент, придобит опит и знания и др.

В 4.3. Роля на двигателния анализатор се разглежда тази част от неврофизиологичната система, която осъществява анализа и синтезана

двигателните сигнали и има съществено значение при дирижирането. Като основни видове движения се разглеждат: движения на позата, локомоции, изразителни движения на лицето, и на цялото тяло (мимика и пантомимика), семантични движения – носители на определено значение, реч като моторна функция в неин динамичен аспект, работни движения³². Подчертава се, че именно създаването на комплекс от условни рефлексии, които ще направят възможно използването на целенасочени движения от всички видове, е и главната цел на обучението по техника на дирижирането. Тук особено важен е и въпросът за координацията на движенията, т.е. за „съгласуването във времето и пространството на работата на отделните мускулни групи, насочени към постигането на определен двигателен ефект“³³, или погледнато от друга страна – на „преодоляване на излишната степен на свобода на даден движещ се орган, т.е. превръщането му в управляема система“³⁴. Процесът на формиране на необходимата степен на координираност в дирижирането е сложен и продължителен. Той обхваща както мануалната техника на диригента, така и неговата цялостна диригентска изразност (позиция на тялото, мимика, движения на очите и т.н.). Както вече отбелязахме, една от основните цели на обучението по дирижиране е по пътя на наблюдението и самонаблюдението да се постигне висока степен на управляемост на двигателната система.

³² **Пиръв**, Генчо. Любен **Десев**. Цит. съч., с. 44.

³³ **Давыдов**, Василий. Александр Лурия. Психологический словарь. Москва: Педагогика, 1983, с. 39.

³⁴ **Пиръв**, Генчо. Любен **Десев**. Цит. съч., с. 94.

От особена важност за темата на настоящия труд са изследванията относно въздействието на диригента върху неговия „инструмент” – оркестър или хор, което е по своята същност психологическо – диригентът управлява музикалния колектив чрез въздействие върху съзнанието на отделните изпълнители. В това се състои уникалността на диригентската дейност – то няма аналог в човешката практика.

В тази подглава се прави анализ на функциите на двете полукълба на човешкия мозък при дирижиране на базата на теорията за латерализацията на мозъчните функции, създадена от акад. И. П. Павлов. Според тази теория и според редица по-нови изследвания двете полукълба на човешкия мозък са специализирани по отношение на двата основни вида психически процеси: абстрактнопонятийни и художественообразни. Динамичното равновесие между тези две сфери на висшата нервна дейност е основа за цялостната психическа характеристика на човека и има огромно значение за качествата на диригентската дейност.

В резултат от изследването в тази глава се изграждат следните **хипотези**:

1. Активността и динамичното равновесие на двете хемисфери на човешкия мозък е от особена важност в диригентската практика. Вероятно много повече от всеки друг вид дейност, дирижирането съчетава в себе си необходимост от протичањето на художествено-емоционални и абстрактномисловни процеси.

2. Дейността на човешкия мозък при дирижиране би могла да се разглежда като редуване приоритетите на двата основни вида психически процеси, а следователно – и на приоритетната активност на съответната доминираща хемисфера.

3. Разликите в степента на доминация на едната хемисфера над другата имат пряко отражение върху индивидуалните особености на творческия процес при различните диригенти. Това би могло да даде научно обяснение както на разнообразните стилове и методи на работа, така и на различните форми на взаимодействие между диригента и изпълнителите.

В заключение бихме могли да направим извода, че психофизиологичните процеси при дирижирането са съществена и важна основа за реализацията на цялостния творчески процес.

ГЛАВА ПЕТА

СПЕЦИФИКА НА ПСИХИЧЕСКИТЕ ПРОЦЕСИ И ОСНОВНИ КОГНИТИВНИ ПРОЦЕСИ ПРИ ДИРИЖИРАНЕ

Разглеждат се психическите процеси, представляващи основна категория психически явления, означаваща последователност на измененията на психичната дейност при определен вид взаимодействие на човека със света. Те са динамични форми на отражение на действителността, които според същността си са диференцирани като:

1. Когнитивни (познавателни) психически процеси – усещания, възприятия, мислене, памет, въображение;
2. Емоционални процеси – чувства, активни и пасивни преживявания;
3. Волеви процеси – воля, решение, усилие, изпълнение³⁵.

³⁵ Пак там, с. 167 – 168.

Изследването спецификата на психическите процеси при осъществяване на сложната и многообразна диригентска дейност ще ни помогне да разкрием важна част от неговата психологическа характеристика.

5.1. Усещания, възприятия и представи

А. Усещанията са най-елементарен вид когнитивен процес, чрез който се отразяват отделни свойства на предметите и явленията от вътрешния и външния свят при непосредственото им въздействие върху анализаторите. Тяхната функция е да осигуряват материал за по-сложните когнитивни процеси. Според характера на отражението и местоположението на рецепторите усещанията се делят на три групи:

а) екстероцептивни („външни“), отразяващи свойствата на предметите и явленията от външната среда, посредством рецептори, разположени върху повърхността на тялото; към тази група спадат зрителните, слуховите, обонятелните, температурните, тактилните усещания;

б) интероцептивни („вътрешни“), отразяващи състоянията на вътрешните органи, посредством рецептори във вътрешните органи и тъкани; към тази група спадат всички органически усещания, вкл. усещането за болка, усещане за равновесие и др.;

в) проприоцептивни, даващи информация за положението и движението на тялото посредством рецептори, разположени в мускулите и сухожилията³⁶.

Подробно се разглеждат функциите и значението на различните категории усещания в дейността на диригента: екстероцептивните

³⁶ Пак там, с. 259.

(слухови, зрителни), интероцептивни (важни за общото физическо състояние на диригента) и проприоцептивни (кинестетични усещания, даващи информация за положението и движенията на тялото и отделните негови части, както и усещанията от вестибуларния апарат за равновесието на тялото в пространството). Кинестетичните усещания позволяват да се извършват определени, целенасочени и ефективни движения при достатъчна степен на самоконтрол. Много диригенти по пътя на самонаблюдението стигат до изводи за необходимостта от мускулна „свобода”. Лорин Мазел твърди: „Най-тежко за преодоляване е мускулното напрежение. Щом се вживеех в музиката, налягах се не само мускулите на ръцете и раменете ми, но и на гърба и на краката. Един ден си казах: трябва да се научиш да се отпуснеш...”³⁷.

Проблемът за мускулната свобода има в голяма степен индивидуален характер – много диригенти постигат тази свобода по естествен път, без да се отделя специално внимание. От друга страна, както видяхме в цитираните изказвания, дори и най-известни диригенти са имали проблеми в преодоляването на мускулното напрежение. От голямо значение в случая е правилното възпитаване на младите диригенти по отношение на тяхното мускулно чувство, т.е. на активизирането на кинестетичните усещания и съзнателния самоконтрол за премахването на всякакъв вид излишно напрежение.

Както вече беше подчертано, при дирижиране кинестетичните усещания са пряко свързани с музикалнослуховите представи. В тази подглава подробно се анализира механизма на създаването на тези представи, преди всичко ролята на слуховите усещания и възприятия.

³⁷ Мазел, Лорин. Интервю. – В: *ЛИК*, 1983, № 41.

Съобразно с основните качества на тона като акустично явление са диференцирани 4 типа усещания: за височина на тона, за неговата сила, за тембъра и за ритъма³⁸. Тази диференциация има чисто научна стойност, тъй като в практиката четирите качества на тона са неразривно свързани и си взаимодействат непрекъснато. Отделното им разглеждане се налага с оглед на по-задълбочения анализ. Поради сложността на протичащите в слуховия анализатор процеси, в научната литература се използва по-често терминът **усет**, който обхваща повече психологическата, отколкото физиологичната страна на явлението. Без да се спираме на психо-физиологичния механизъм, по-нататък в дисертационния труд се анализира ролята на различните компоненти на музикалния усет в диригентската дейност, както следва:

1. Усет за височина на тона или т.нар. интонационен усет.
2. Усет за сила на тона.
3. Усет за тембър.
4. Усет за ритъм.

Б. Музикално възприятие. Възприятието (или перцепцията) се определя като основен психически процес на субективно отразяване на предметите и явленията от действителността в съвкупността на техните свойства и части при непосредственото им въздействие върху сетивните органи³⁹. Следователно, за разлика от усещанията, които дават на съзнанието информация за отделни страни на предметите и явленията, възприятието дава информация за тяхната цялостност. Поради комплексната структура на възприятието, диференцирането на

³⁸ Христов, Христо. Цит. съч., с. 40 – 63.

³⁹ Пак там, с. 11.

различните видове възприятия се извършва в зависимост от преобладаващия с действието си анализатор. Въз основа на това, възприятията се делят на зрителни, слухови и др.⁴⁰ По-нататък в настоящата подглава подробно се анализират различните видове възприятия, както следва:

1. **Слухови възприятия**, включващи възприятие на мелодията като завършена музикална мисъл, възприятие на хармонията или т.нар. хармоничен слух, възприятие на словесния текст при вокални и вокално-инструментални ансамбли.

2. **Зрителни възприятия**, включващи възприятие на партитурата и паралелно възприятие на изпълнителския състав.

3. **Възприятие за време** – по отношение на усета и респ. възприятията за метро-ритъм чрез осъществяване на условните рефлексии за време и по отношение на възприятието за темпо, което е сред най-важните изразни средства в музиката. Като доказателствен материал за тезите тук са приложени наблюдения и анализи от Берлиоз, Ю. Орманди, К. Илиев и др.

В. Представите са по-висша степен на познание, преход от усещания и възприятия към понятия. Те представляват възникващи в мозъка нагледни и обобщени образи на предмети и явления от обективния свят, които не въздействат в даден момент върху сетивата. В повечето случаи те са резултати от преработка и обобщаване на минали възприятия⁴¹.

⁴⁰ **Пиръов**, Генчо, Любен **Десев**. Цит. съч., с. 36.

⁴¹ Пак там, с. 150 – 151.

В творческия процес при дирижиране участват различни по своята структура и функция представи. Музикалнослуховите представи са основен компонент от творческия процес при дирижиране. Главната форма на проявление на тези представи е вътрешния слух на диригента, определян от Римски-Корсаков като „способност за мислено представяне на музикалните тонове и техни съотношения без помощта на инструмент или глас”⁴².

В тази подглава подробно се разглежда значението на музикално-слуховите и зрителните представи за изграждането на „палитрата” на творческите възможности на диригентите и широтата на участващите в творческия акт психически процеси.

5.2. Памет. видове памет и значението им в диригентската работа. Въпросът за човешката памет е един от най-широко застъпените в научната литература. Без да се спираме на многообразието от психо-физиологични и психологически изследвания, реализирани от представителите на различните направления в науката, ще приведем основната и най-разпространена дефиниция за паметта, която се определя като „форма на психическо отражение на действителността, изразяваща се в запомняне, съхраняване и последващо възпроизвеждане на човешкия опит. Паметта обезпечава натрупване на впечатления и служи за основа напридобиването на знания, навици и умения и тяхното последващо използване”⁴³.

⁴² Римски-Корсаков, Николай. Цит. по Христов, Христо. Цит. съч., с. 84.

⁴³ Давыдов, Василий. Цит. съч., с. 247.

В тази подглава подробно се изследва значението на добрата памет по отношение на дирижирането ,като се подчертава,че тя е не само необходима, но и задължителна. Особено важно е използването възможностите на паметта по отношение на:

1. Създаване на вътрешния музикален образ – музикално-слуховите представи, които са в основата му са пряко свързани с механизма на паметта;

2. Контактът с изпълнителския състав – той би бил силно затруднен, ако диригентът в репетиционния процес или в сценичната изява се ограничава с непрестанно гледане в партитурата. По този повод е и прословутото изказване на Бюлов (цитирано от Рихард Щраус), че „партитурата трябва да бъде в главата на диригента, а не главата – в партитурата“⁴⁴.

3. Мануалната техника на диригента – тя също е резултат от действието на паметта чрез натрупването, съхраняването и възпроизвеждането на определени двигателни навици и умения.

4. Диригентската работа и диригентското майсторство са невъзможни без натрупването на голямо количество знания. Те обхващат както музикално-теоретичните науки, така и много други области на човешкото познание (философия, културология, естетика, история на изкуствата, не на последно място – психология и т.н.). Съхраняването и използването на тези знания може да се реализира отново само чрез функционирането на паметта;

5. Подобно на други изкуства, и при дирижирането от важно значение е т.нар. емоционална памет, която позволява на базата на

⁴⁴ Щраус, Рихард. Спомени и размисли. – В: *Изкуството...*, с. 166.

преживени по-рано чувства, съзнанието да пресъздаде емоционално съдържанието на едно музикално произведение.

По-нататък в тази подглава на труда се изследва значението в диригентското изкуство на:

1. Различните **качества на паметта**: обем, точност, бързина на запомняне, трайност на съхранение, услужливост (готовност за възпроизвеждане);

2. **Видовете памет** според различни критерии за класификация:

– според психо-физиологичния механизъм на създаване: генетична (вродена) и придобита;

– според времевите параметри на действие: сензорна (със съхранение за повече от 1,5 сек.), краткотрайна (оперативна – не повече от 30 сек.) и дълготрайна (постоянно съхранение);

– според функционалната йерархия: памет за емоции, за образи, за понятия, за думи;

– според конкретното съдържание на съхраняваната информация: двигателна, емоционална, словесно-логична (смислова), образна (зрителна, слухова) и смесени форми.

В резултат на изследването на ролята на паметта се налага извод, че за диригентската практика значение имат всички разновидности на паметта. От притежаването и усъвършенстването на паметта в процеса на обучение, а и в цялостната диригентска дейност, зависи до голяма степен качеството и успехът на тази дейност. Трябва да подчертаем отново и връзката на паметта с другите основни психически процеси, сред които е и мисленето.

5.3. Внимание. концентрация на вниманието. Основната научната дефиниция в българската научна психологическа литература

определя **вниманието** като „насоченост и съсредоточеност на човешката психическа дейност към обекти, които имат определена значимост за личността“⁴⁵. Посочват се и други дефиниции от чуждестранни автори.

Необходимостта от **концентрация на вниманието** при всеки творчески акт е неоспорима, но този процес има многократно по-важно значение при творческите дейности, свързани със сценична изява. Привеждат се примери от сферата на различни сценични изкуства и се анализират основните принципи на уменията за съсредоточаване на вниманието.

Посочва се, че специфична особеност на диригентската дейност е наслагването на различни нива, върху които трябва да бъде разпределено вниманието на диригента. От една страна, това са параметрите на конкретното музикално изпълнение, включващи всички музикалноизразни средства (интонация, темпо, динамика, метроритъм, тембър, артикулация и др.). Формулират се следните сфери на вниманието на диригента:

1. Към конкретното музикално изпълнение на отделните изпълнители и съответно групи – т.нар. „частичен ансамбъл“, който обхваща определена хорова партия или оркестрова група.

2. Към ансамбловата структура и взаимодействието между изпълнителите и групите по отношение на цялостния музикален ансамбъл. От друга страна, едновременно с това обект на внимание от страна на диригента са и по-сложните художествени елементи като фразиране, адекватно пресъздаване в музикалната тъкан на текста на

⁴⁵ **Пиръов**, Генчо, Любен **Десев**. Цит. съч., с. 30.

музикалната композиция (във всички случаи на вокална и вокално-инструментална музика), изграждане на музикалната форма във всички нейни компоненти и в нейната цялост като органична музикална творба. В работата на диригента напълно подходящо е да се използва терминът **многоплоскостно внимание** (въведен от Станиславски по отношение на актьорското изкуство)⁴⁶, т.е. внимание, което се разпределя между няколко обекта. В научната литература от английски и американски автори, това явление се нарича Multitasking и може да бъде дефинирано като опит да се изпълняват две или повече действия едновременно⁴⁷.

В заключение на настоящата глава можем се налага следния извод: основните когнитивните процеси/усещания – слухови, зрителни, двигателни, възприятия, представите, паметта и вниманието са съществена част от всеки етап на диригентската дейност – от решението за работа върху определена музикална творба до нейната сценичната реализация.

⁴⁶ Станиславски, Константин. *Работата на актьора*. София: Изток-Запад, 2015, с. 142 – 148

⁴⁷ Стърнбърг, Робърт. *Когнитивна психология*. София: Изток-Запад, 2012, с. 184.

ГЛАВА ШЕСТА

ВИСШИ КОГНИТИВНИ ПРОЦЕСИ

В **6.1. Творческо мислене** се изследва се ролята на творческото мислене в диригентската дейност. Научната дефиниция определя **мисленето** като висш когнитивен процес на обобщено, целенасочено и опосредствано от налични знания отражение на света, на неговите закони и закономерни връзки, реализирано в интелектуалната дейност на човека⁴⁸. Според изследователите най-общо могат да бъдат разграничени два основни вида мислене:

- конкретно или предметно, практическо или действено и образно;
- абстрактно, което от своя страна се разделя на понятийно (обобщено, словесно-логическо мислене в понятия) и теоретично – висша форма на мислене, насочено към обясняване на явленията и познание на най-общите и отвлечени закономерности⁴⁹.

По отношение на психо-физиологичната основа на мисленето американският психолог Робърт Стърнбърг констатира: „Изследването на творческото мислене и продукцията е накарало изследователите да идентифицират мозъчните зони, които са активни по време на творчество. Префронталните зони са особено активни по време на творческия процес, независимо дали креативното мислене е спонтанно или с усилия“⁵⁰.

В тази подглава се разглежда мисленето в творческия процес на дирижиране от гледна точка на:

⁴⁸ **Пиръв**, Генчо, Любен **Десев**. Цит. съч., с. 30.

⁴⁹ Пак там, с. 109.

⁵⁰ **Стърнбърг**, Робърт. Цит. съч., с. 497.

– музикалната философия;

– общата и когнитивната психология – връзката на мисленето с другите психически процеси (когнитивни процеси, въображение, емоции, воля), както и с индивидуалните способности и познания в областта на музикалнотеоретичните науки, философията, естетиката и др.

Прави се анализ на мисленето в различните фази на творческия процес на диригента според изградената от Джон Гилфорд качествена характеристика на креативитета, където той посочва плавния поток на мисленето и неговите фактори:

– словесната плавност, изразяваща се в способността да се създават думи, отговарящи на известни условия;

– асоциативна плавност – способността да се намират бързо и сполучливо повече синоними на дадена дума;

– експресивната плавност – проявяваща се в способността да се конструират изречения за изразяване на определени мисли;

– идеационна плавност – способност да се предложат повече идеи за изпълнение на определени изисквания⁵¹.

Анализират се елементите на творческото мислене като се проследяват различните фактори:

– гъвкавост;

– оригиналност;

– способност да се дообработва даден материал.

⁵¹ **Пиръв, Генчо. Пиръв, Генчо.** Научно и художествено творчество. София: УИ „Св. К. Охридски“, 1996, с. 4.

В пряка връзка с всички тези фактори се разглежда и въпросът за **конвергентното и дивергентното мислене**. При конвергентното мислене индивидът се стреми да получи един правилен отговор на дадена задача или проблемна ситуация⁵². На базата на анализа се посочва, че в областта на диригентското изкуство конвергентното мислене е нежелателно и дори опасно, поради обективната ограниченост, която би наложила върху творческия резултат.

Именно затова дивергентното мислене, което се изразява в търсене на няколко възможни отговора на даден въпрос или повече решения на една задача, има по-голяма стойност за диригентското изкуство. Когато диригентът е склонен да търси различни творчески решения, той има и стимул за многопланова и освободена от догматизъм творческа работа.

Разкривайки механизмите на мисловния процес при дирижиране се акцентира върху ролята на **анализа и синтеза** във всяка фаза от творческия процес при дирижиране.

Като доказателствен материал за изследването в тази глава са използвани публикации от и за изтъкнати диригенти: Феликс Менделсон-Бартолди, Рихард Щраус, Феликс Вайнгартнер, Сергей Кусевицки, Добрин Петков и др.

6.2. Творческо въображение. Според научната дефиниция въображението е „психически процес на създаване нови образи и идеи посредством мисленето и върху основата на минал опит; своеобразна форма на отразяване действителността, при което се преобразуват

⁵² **Пиръв**, Генчо. Психология на творчеството като наука. – В: *Психология на творчеството*, София: Наука и изкуство, 1981, с. 27.

налични представи и понятия и се изграждат нови образи и идеи, реализиращи се в практиката”⁵³.

За първостепенното значение на въображението при всички видове творчески дейности и особено в художественото творчество свидетелстват множество научни изследвания. Въз основа на своя творчески и педагогически опит К. С. Станиславски отделя на творческото въображение важно място в своята „система“. Според него той е първият елемент на творчеството и на така нареченото от него „вътрешно сценично самочувствие“. Ето как аргументира той необходимостта от развиване на въображението у актьора: „Колкото и пълнокръвно и ярко да са обрисувани образите от драматурга, само актьорът е този, който е в състояние да одухотвори тези образи и да претвори всеки момент от действието, а това може да стане единствено посредством „Въмиселъ воображения“ (измисленото от въображението)⁵⁴.

Думите на Станиславски цитираме неслучайно: подобно на актьора, и диригентът има пред себе си поставена от композитора творческа задача. Необходимостта да се изгради художественият образ, да се конструира музикалната форма, създадена от композитора, да се претвори цялостното съдържание на музикалното произведение – тази сложна творческа задача диригентът не би могъл да разреши без активната работа на своето въображение. Същевременно, въображението е в непрекъсната взаимовръзка с другите висши

⁵³ **Пиръов**, Генчо, Пеньо **Русев**. Психология на творчеството..., с. 63.

⁵⁴ **Станиславски**, Константин. Цит. съч., с. 122.

психически процеси – емоциите, мисленето, паметта. Особено силна е връзката му с емоционалните преживявания.

Обръщайки се към сферата на диригентското творчество, което е обект на внимание в настоящия труд, се налага извода, че то е невъзможно без активното и адекватното участие на всички когнитивни процеси, като нивото на подготовка и развитие на способностите на всеки диригент зависи в изключително голяма степен от нивото на познания и уменията на диригента да владее и развива собствените си когнитивни умения и способности.

ГЛАВА СЕДМА

ЕМОЦИОНАЛНО-ВОЛЕВИ ПСИХИЧЕСКИ ПРОЦЕСИ

7.1. Емоционални процеси. Значението на емоционалните психически процеси се разглежда като един от основните фактори за творческа дейност най-вече по отношение на различните видове художествено творчество. „Емоционалните преживявания са особена форма на отношение на човека към предметите и явленията, обусловена от тяхното съответствие или несъответствие на неговите потребности. Емоциите и чувствата имат сравнително неопределен и неизяснен характер и всякога се явяват едновременно и свързани с едни или други усещания, възприятия, представи, образи, мисли, идеи. Художественотворческите процеси всякога имат подчертано

емоционална страна, която се възприема субективно като „вдъхновение”⁵⁵.

От своя страна проф. Христов прави извода, че „предметната реалност на музиката са преживяванията, настроенията, емоциите. Музиката е в състояние посредством показването на душевния свят на човека да отрази определена страна от живота ... Липсата на пространство и образ прави музиката непосредствено душевно преживяване, лишена като че ли на пръв поглед от обичайната рационалност, но всъщност – с несравнимо голяма действеност”⁵⁶.

Разглеждат се въпросите на емоционалния **капацитет на диригентската личност**, на създаването и развиването на **психотехника** с цел укрепване на диригентската психическа устойчивост и развиването и **емоционалната памет** като един от най-важните процеси в изграждането на личността на диригента.

7.2. Волеви психически процеси. В научната литература волята се определя като „съзнателна целенасоченост на човека при изпълнението на действия, приемащи форми на психически процес, психическо състояние и свойство на личността да организира, владее и съзнателно управлява собственото си поведение, като проявява усилия за преодоляването на трудности от вътрешен и външен характер по пътя на осъществяване предварително поставена цел; способност съзнателно да се преодоляват препятствия при извършване на действия и постъпки. Волята е „гръбнакът на характера”. Тя е сложна функционална система, която включва психически процес, съставен от

⁵⁵ Русев, Пеню. Психология на художествено-творческата дейност..., с. 130.

⁵⁶ Христов, Христо. Цит. съч., 1995, с. 12 – 13.

интелектуални, емоционални и моторни реакции и свързан с определена представа за цел (избор, съждение, решение) и психически свойства, чийто синтез образува способността на човека да се ръководи от собствени, съзнателно поставени Цели, независимо от непосредствено въздействащи и понякога противодействащи му обстоятелства”⁵⁷.

Едва ли някой би поставил под съмнение огромното значение, което те имат за успеха на диригентската работа. Защото и силно развитите музикални способности, и великолепната памет, и богатото въображение, и емоционалната надареност на един диригент имат нужда от още нещо, за да бъдат изявени и доведени до съзнанието на всеки изпълнител. Творческият процес не би могъл да се осъществи без този извънредно важен фактор – волята на диригента.

В случая трябва да прибавим и факта, че подобно на други типове управленски дейности при дирижирането освен владееенето и управляването на собственото поведение, човек трябва да може да владее и управлява съзнанието на много други хора. Това прави неговите волеви психически процеси много по-комплицирани от обичайните за другите видове музикални дейности (композиране, изпълнителство).

Според проявата на волевите процеси в многостранната дейност на диригента се диференцират и анализират две основни групи:

1. Волеви процеси, свързани с музикалното изпълнение, т.е. участващи директно в творчески процес.

⁵⁷ **Пиръов**, Генчо, Любен **Десев**. Цит. съч., с.34.

2. Волеви процеси, проявяващи се в извън музикалните аспекти на диригентската професия – организационни, институционално-управленски и т.н.

Анализират се и различните типове диригенти според проявата на техните волеви качества.

В заключение на настоящата глава се постигат следните изводи:

1. Емоционално-волевите психически процеси са един от най-съществените елементи на диригентската дейност.

2. Независимо че става въпрос за отражения, образи на чувства, съхранени от паметта и пресъздадени от въображението, емоционалната изразност е основа на артистичното майсторство на всеки диригент.

3. Съхраняването на определен тип емоционални състояния чрез т.нар. емоционална памет е изключително важна част от системата от способности, които диригентът трябва да развива в себе си.

4. Стресовите фактори в диригентската работа могат и трябва да бъдат преодолявани чрез самоконтрол и активно действие на волевите психически процеси.

5. Диригентската дейност е невъзможна или силно затруднена без активното участие на волевите процеси във всеки етап от творческия процес.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В края на реализацията на настоящия научен труд може да потвърдим изпълнението на поставените задачи както следва:

1. Проследяване на развитието на психологическите изследвания в областта на художественото творчество и специално в областта на музикалното изкуство – глава 1, 2, 3.

2. Анализ на различните видове процеси – когнитивни, емоционални и волеви, които протичат в съзнанието на диригента във всички фази от неговия творчески процес – глава 4, 5, 6, 7.

3. Доказване на значението и взаимното влияние на различните психически процеси в диригентската дейност – глава 4, 5, 6, 7.

4. Изграждане на хипотези за ролята на различните способности, които правят възможна и ефективна дейността на диригента – глава 4, 5, 6, 7.

5. Формулиране на обобщени изводи за значението на познанията за психологическата основа на диригентската дейност и приложенията на тези познания при обучението на младите диригенти – глава 1 – 7.

В резултат на изследването в настоящия дисертационен труд, са направени следните **общи изводи**:

1. Когнитивните процеси са доминиращи във всеки етап от работата на диригента:

– при запознаване с определена музикална творба: усещания, възприятия (предимно слухови, но също зрителни и двигателни), памет, внимание, творческо мислене и въображение;

– при предварителната работа на диригента над партитурата: усещания (всички видове), възприятия (слухови, зрителни и двигателни), представи, памет, внимание, творческо мислене и въображение;

– в репетиционния етап от диригентската работа: усещания (слухови, зрителни, двигателни), възприятия, памет, внимание, мислене;

– във финалния етап от диригентската работа (концерти, оперни представления, записи и др.): усещания (всички видове), възприятия (слухови, зрителни, двигателни), представи, памет, внимание, мислене.

2. Комбинираното (във всички измерения) действие на различните основни когнитивни процеси е необходимо и задължително условие за добрата и ефективна диригентска дейност.

3. Висшите когнитивни процеси – творческо мислене и въображение – са основен елемент от художествено-творческата дейност на всеки творец в областта на изкуството и имат изключително важна роля в работата на диригента, създавайки една стабилна база за неговата обща диригентска концепция и нейната реализация.

4. Емоционалните и волевите психически процеси са от особена важност за пълноценната творческа реализация на диригента и заемат водещо място във всеки етап от неговата дейност.

ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. В дисертационния труд е реализирано изследване на общите психологически закономерности на диригентското изкуство. Базирана върху основата на научните достижения в областта на психологията на творчеството и музикалната психология, настоящата разработка разширява територията на съвременните търсения по отношение на психологическата характеристика на дирижирането като специфична сфера в музикалното изкуство.

2. За първи път в българската научна литература се прави анализ на основните процеси, протичащи в съзнанието на диригента в неговата цялостна дейност – от усещанията, възприятията и представите до творческото мислене и въображение.

3. Специално внимание е отделено на всички аспекти на психофизиологичните процеси в диригентската работа и е проследена дейността на зрителния, слуховия и двигателния анализатор. Изградена е хипотеза за динамичното равновесие в дейността на двете хемисфери на човешкия мозък в диригентската работа.

4. Разглеждат се основните когнитивни процеси в тяхната взаимовръзка и са направени изводи за значението им при изграждането на системата от способности, необходими за пълноценното структуриране на диригентската дейност.

5. Висшите когнитивни процеси се анализират като едни от най-съществените елементи при изграждането и усъвършенстването на личността на диригента. Творческото мислене и въображение се проследяват като особено значими и се подчертава тяхната доминираща функция в диригентското изкуство.

6. Ролята на емоционалните и волевите психически процеси в диригентската дейност се определя като многопластова и се дефинират различните стресови фактори, както и дълбоката функционална зависимост на тези основни психически процеси с когнитивните. Теорията за емоционалната памет, създадена от К. С. Станиславски по отношение на театралното изкуство, намира своето ново третиране по отношение на диригентското творчество в настоящия дисертационен труд.

7. Представеното в труда научно изследване може да послужи като основа за по-нататъшни търсения в областта на психология на диригентското изкуство, както и за създаването на нова учебна дисциплина, която да обогати познанията и развитието на младите диригенти, обучавани в НМА „Проф. П. Владигеров“.

ПУБЛИКАЦИИ, СВЪРЗАНИ С ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. **Pavlovitch, Theodora.** Musical memory and its importance in the art of conducting. – In: *International Choral Bulletin*, 2019, №, p. 67 – 70.

2. **Павлович, Теодора.** Творческият мисловен процес в диригентското изкуство. – В: Алманах на НМА „Проф. Панчо Владигеров“, 2020 (под печат).

3. **Павлович, Теодора.** Специфика на психическите процеси и основни когнитивни процеси при дирижиране. – В: Академичен форум: Интегрална музикална теория. София: НМА, „Проф. Панчо Владигеров“, 2020 (под печат).

ЛИТЕРАТУРА

- Александър, Иван.** Джон Елиът Гардинър – духът на авантюрата. – В: *Музикални хоризонти*, 1993, № 1 – 2.
- Александър, Иван.** Л. Реми – Харнонкурт в откровение. – В: *Музика, вчера, днес*, 1994, № 2, с. 42 – 48.
- Арнаудов, Васил.** Интервю за Златния фонд на БНР.
- Асафьев, Борис.** Музыкальная форма как процес. Ленинград: Музыка, 1971.
- Атанасова-Вукова, Анастасия.** Музикална психология. Шумен: УИ „Епископ Константин Преславски“, 2014.
- Баренбойм, Даниел.** Диригентът за съвременната музика. – В: *ЛИК*, 1984, № 48.
- Берлиоз, Хектор.** Диригентът на оркестъра. – В: *Изкуството на диригента*. София: *Музикални хоризонти*, 1979, № 11, с. 7 – 22.
- Блех, Лео.** Из жизни дирижера. – В: *Дирижерское исполнительство*. Москва: Музыка, 1975, с. 452 – 456.
- Блинова, Мария.** Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности. Ленинград: Музыка, 1974.
- Бургхаузен, Инго.** Сергей Кусевицкий – контрабасист и диригент. – В: *Музикални хоризонти*, 1993, № 9 – 10, с. 58 – 65.
- Бьом, Карл.** Спомням си съвсем точно (фрагменти). – В: *Музика, вчера, днес*, 1994, № 5, с. 35 – 39.
- Бьом, Карл.** Среци с Рихард Щраус (фрагменти). – В: *Музика, вчера, днес*, 1994, № 6, с. 29 – 41.
- Вагнер, Рихард.** За дирижирането. – В: *Изкуството на диригента*, София: *Музикални хоризонти*, 1979, № 11, с. 23 – 71
- Вальтер, Бруно.** О музыке и музицировании. – В: *Дирижерское исполнительство*, Москва: Музыка, 1975, с. 312 – 346.
- Вайнгартнер, Феликс.** За дирижирането. – В *Изкуството на диригента*. София: *Музикални хоризонти*, 1979, № 11, с. 72 – 90.
- Василенко, Сергей.** Изкуство дирижирования. – В: *Дирижерское исполнительство*, Москва: Музыка, 1975, с. 203 – 207.
- Върбанов, Иван.** Легендата Тосканини (превод на материали из чуждия печат). – В: *Музика, вчера, днес*, 1995, № 6, с. 50 – 53.
- Выготский, Лев.** Психология искусства, Москва: Искусство, 1968.
- Георгиев, Емил.** Музикална акустика. София: Наука и изкуство, 1975.
- Гинзбург, Лео.** На пути к теории. – В: *Дирижерское исполнительство*. Москва: Музыка, 1975, с. 571 – 620.
- Давыдов, Василий.** Александр Лурия и др. Психологический словарь. Москва: Педагогика, 1983.
- Илиев, Константин.** Спомени за живите. – В: *Музикални хоризонти*, 1987, № 4 – 5, с. 88 – 109.

Йончев, Иля. Идеята за музикалната философия. – В: *Музикалната философия*. София: Академичен център за музикална философия и хуманитаристика към НМА „Панчо Владигеров“; Рива, 2016, с. 145 – 174.

Кан-Шпайер, Рудолф. Руководство по дирижированию. – В: *Дирижерское исполнительство*. Москва: Музыка, 1975, с. 280 – 311.

Карапетров, Константин. Интервью с проф. Васил Казанджиев. – В: *Музыка, вчера, днес*, 1994, № 6, 29 – 41.

Кванц, Йохан Йоахим. Опыт наставления по игре на поперечной флейте. – В: *Дирижерское исполнительство*, Москва: Музыка, 1975, с. 10 – 63.

Копланд, Аарон. Музыка и воображение. – В: *Дирижерское исполнительство*, Москва: Музыка, 1975, с. 475 – 483.

Леви, Владимир. Вопросы психобиологии музыки. – В: *Дирижерское исполнительство*, Москва: Музыка, 1975, с. 512 – 517.

Люцканов, Михаил. Основы на тонрежисурата. София: Музыка, 1977.

Малер, Густав. Писма. – В: *Музыка, вчера, днес*, 1990, № 2.

Малер, Густав. Письма, воспоминания. – В: *Дирижерское исполнительство*, Москва: Музыка, 1975, с. 365 – 396.

Мазел, Лорин. Интервью. – В: *ЛИК*, 1983, № 41.

Мазель, Лорин. Эстетика и анализ. В: *Дирижерское исполнительство*, Москва: Музыка, 1975, с. 531 – 535.

Матеопулос, Елена. Караян – живот, изкуство, работа. – В: *Българска музика*, 1988, № 2, с. 70 – 81.

Миленков, Кирил. Всичко зависи от диригента. София: Медицина, 1984.

Михел, Паул. Музикални способности и изпълнителски сръчности. София: 1980.

Мюнш, Шарл. Я – дирижер. Москва: Музыка, 1982.

Озава, Сейджи. Интервью. – В: *Музикални хоризонти*, 1982, № 9.

Николов, Лазар (съст.). За Добрин Петков. София: Изд. Пет плюс, 1994.

Орманди, Юджийн. Куриозите на репетиционната работа. – В: *Музика, вчера, днес*, 1999, № 1, с. 50 – 64.

Пазовский, Арий. Записки дирижера. – В: *Дирижерское исполнительство*. Москва: Музыка, 1975, с. 347 – 364.

Пасхалов, В. Диригент – това не е само професия. Интервью с Дмитрий Китаенко. – В: *ЛИК*, 1984, № 16.

Пирьов, Генчо. Научно и художествено творчество. София: УИ „Св. К. Охридски“, 1996.

Пирьов, Генчо. Психология на научното творчество. – В: *Психология на творчеството*. София: Наука и изкуство, 1987, с. 145 – 161.

Пирьов, Генчо. Психология на творчеството като наука. – В: *Психология на творчеството*, София: Наука и изкуство, 1981, с. 8 – 41.

Пирьов, Генчо. Психологията – фундаментална наука за човека. София: Издателство на БАН, 1982.

Пирьов, Генчо, Любен Десев. Кратък речник по психология. София: Партиздат, 1981.

Пирьов, Генчо, Пеньо Русев. Психология на творчеството. София: Наука и изкуство, 1981.

Планиявски, А. 150 години Виенска филхармония. – В: *Музикални хоризонти*, 1993, № 3, с. 32 – 41.

Римски-Корсаков, Николай. А. Епидемия от диригентство. – В: *Изкуството на диригента*. София: *Музикални хоризонти*, 1979, № 11, с. 130 – 140.

Русев, Пеньо. Психология на художествено-творческата дейност. – В: *Психология на творчеството*. София: Наука и изкуство, 1981, с. 93 – 144.

Селне, Ханс. Стрес без дистрес. София: Наука и изкуство, 1982.

Сивизьянов, А. Проблема мышечной свободь дирижера хора. Москва, 1985.

Спасов, Иван. Животът ми – опит за реконструкция на една разпиляна мозайка. Пловдив: Полиграфия, 1993.

Станиславский, Константин. Работата на актьора над себе си. София: Изток-Запад, 2015.

Стоковский, Леополд. Музыка для всех нас. – В: *Дирижерское исполнительство*. Москва: Музыка, 1975, с. 462 – 466.

Стравински, Игор. Хроника на моя живот. София: Наука и изкуство, 1963. Превод: Васил Янков.

Стоянова, Галина. Музикалност. София: Печатна база на МОН, 1991.

Стърнбърг, Робърт. Когнитивна психология. София: Изток-Запад, 2012.

Теплов, Борис. Психология музыкальных способностей. Москва: Издательство Академии Педагогических наук, 1947.

Фуртвенглер, Вилхелм. О ремесле дирижера. – В: *Дирижерское исполнительство*. Москва: Музыка, 1975, с. .

Фуртвенглер, Вилхелм. Размисли за романтизма. – В: *Изкуството на диригента*. София: *Музикални хоризонти*, 1979, № 11, с.

Фуртвенглер, Вилхелм. Статъи, беседи. Из записниих книжек.– В: *Дирижерское исполнительство*. Москва: Музыка, 1975, с. 398 – 440.

Фуртвенглер, Вилхелм. Проблема дирижирования. – В: *Дирижерское исполнительство*. Москва: Музыка, 1975, с. 398 – 401.

Харалампиева, Ирина. Музикалната публика. София: Хайни, 2014.

Хиндемит, Паул. Мир композитора. – В: *Дирижерское исполнительство*. Москва: Музыка, 1975, с. 467 – 475.

Хоспърс, Джон. Содержание в музыке. – В: *Дирижерское исполнительство*. Москва: Музыка, 1975, с. 491 – 506.

Христов, Димитър. Хипотеза за полифоничния строеж. София: Наука и изкуство, 1994.

Христовов, Христо. Музикална психология. Пловдив: Макрос, 1995.

Цинандова-Харалампиева, Веска. Музиката и творчеството на личността. София, 1983.

Чесноков, Павел. Хор и управлениеим. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1961.

Четриков, Светослав (съст.). Музикално-терминологичен речник. София: Наука и изкуство, 1969.

Шерхен, Герман. Учебник дирижирования. – В: *Дирижерское исполнительство*. Москва: Музыка, 1975.

Штраус, Рихард. Десять золотых правил, записанных в альбом молодому дирижеру. – В: *Дирижерское исполнительство*. Москва: Музыка, 1975, с. 397 – 398.

Штраус, Рихард. Спомени и размисли. – В: *Изкуството на диригента*. София: *Музикални хоризонти*, 1979, № 11, с. 145 – 224.

Шуман, Роберт. Цит. по Христовозов, Христо. Музикална психология. Пловдив: Макрос, 1995.

Шунеман, Г. История на дирижирането (фрагменти). – В: *Музика, вчера, днес* 1996, № 4, с. 25 – 31.

Шьонвалд, Микаел. Интервю. – В: *ЛИК*, 1987, № 6.

Янкова, Тамара. Принципите на Станиславски, отразени в музикалното изпълнителско изкуство. София, 1962.

Янкова, Тамара. Психичното начало в изпълнителското изкуство. София: Наука и изкуство, 1967.

Anderson JR. *Cognitive Psychology and Its Implications* (6th ed.), 2004.

Clarke, Davide and Clarke, Eric. *Music and Consciousness: Philosophical, Psychological and Cultural perspectives* – Oxford University Press.

Concise Encyclopedia of Psychology, 1987.

Dellas, M. And Gaier, E. L. Identification of Creativity. *Psychological Bulletin*, 73, 1970, p. 55 – 73.

Durand, Colin. *Choral Conducting: Philosophy and practice*. Routledge 2018. New York/London.

Garnett, Liz. *Choral conducting and the construction of meaning: gesture, voice, identity*. Routledge. New York/London.

Gehrkens, Karl W. *The Psychological Basis of Conducting*. Published by: Oxford University Press. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/738663> (Accessed: 28.01.2019).

Matlin MW (2013). *Cognition (Textbook)* (8 ed.). Wiley.

Martindale, Colin. *Personality, Situation, and Creativity*. – In: Glover J.A., Ronning R. R., Reynolds C.R. (eds) *Handbook of Creativity. Perspectives on Individual Differences*. Springer, Boston, MA, USA.

Mursell, James. *Psychology of music*. New York: W.W. Norton, 1970.