



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

ГРИГОР ГРИГОРОВ ГРИГОРОВ

НЕВЕРБАЛНА КОМУНИКАЦИЯ В ДИРИГЕНТСКАТА РАБОТА

*Автореферат на дисертация за присъждане на
образователната и научна степен „доктор“*

Научен ръководител: проф. д-р Адриана Благоева

София
2021

Дисертационният труд е обсъден, одобрен и предложен за публична защита на катедрено заседание на катедра „Дирижиране и композиция“ при Теоретико-композиторския и диригентски факултет на Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“, състояло се на 24.03.2121 г.

Дисертационният труд съдържа 105 страници. Организиран е във Встъпителни бележки, Увод, седем глави, Заключение, Приноси, Библиография и Публикации по темата на дисертацията. Основава се на 68 литературни източника, от които 24 на кирилица, 36 на латиница и 8 – други интернет източници.

НАУЧНО ЖУРИ:

Рецензии:

доц. д-р Деян Павлов (вътрешен член)

проф. д-р Весела Гелева (външен член)

Становища:

проф. д-р Адриана Благоева (научен ръководител)

проф. д-р Юлиян Куюмджиев (външен член)

проф. д. изк. Йордан Гошев (външен член)

Резервни членове:

проф. д. изк. Виржиния Атанасова (вътрешен член)

проф. Александър Куюмджиев (външен член)

Публичната защита на труда ще се състои на г.
от ч. в

Материалите са налични на сайта на НМА (www.nma.bg) и в Учебен отдел.

СЪДЪРЖАНИЕ:

Встъпителни бележки	6
Увод	7
1. Актуалност на изследването	7
2. Предмет	7
3. Обект	7
4. Цел	8
5. Задачи	8
6. Обхват	8
7. Хипотеза	9
8. Методология	9
9. Организация на изследването	9
10. Научна значимост	10
11. Практическа значимост	11
12. Изводи	11
Глава I. Диригентът – историческа перспектива.	11
1. Зараждане на ансамбловото музициране	12
2. Зараждане на диригентското изкуство	12
3. Роля на диригента през вековете	13
Глава II. Място на диригента в груповата динамика на съвременния изпълнителски ансамбъл	15
1. Дефиниция за групова динамика	15
2. Диригентът като личност	15
3. Диригентът като лидер	17
3.1. Етимологии	17
3.2. Дефиниции за лидерство	18
4. Изводи	19

Глава III. Диригентският жест – вербална или невербална комуникация 19

1. Дефиниции 20
2. Природа на жестовите езици 20
3. Езикът и диригентският жест като знакови системи. Семантично декодиране на знака и видове знаци 21
4. Декодиране на жестовите езици 23
5. Някои пътища на развитие на диригентската техника 23
6. Невербални канали на общуване в диригентския жест 25
7. Изводи 26

Глава IV. Влияние на първото впечатление и външния вид върху диригентската работа. 27

1. Някои случаи, в които диригентът прави първо впечатление 27
2. Външен вид 28
3. Защо първото впечатление е от съществено значение? 30
4. Изводи 31

Глава V. Роля на кинесиката в диригентската работа. 32

1. Същност и обхват 32
2. Роля на oro-фациалния комплекс в диригентското изкуство 32
 - 2.1. Дефиниция 32
 - 2.2. Зониране на oro-фациалния комплекс 33
 - 2.3. Основни биологични функции на oro-фациалния комплекс . . . 33
 - 2.4. Място на oro-фациалния комплекс в невербалното общуване . . 34
 - 2.4.1. Лицево изражение 34
 - 2.4.2. Очи, поглед и зрителен контакт 36
 - 2.5. Употреби на лицевото изражение и погледа в дирижирането . . 36
 - 2.5.1. Сугестивни употреби 36
 - 2.5.2. Функционални употреби 37
 - 2.6. Значение на лицеизраза в диригентската комуникация 38
3. Позиция на тялото 39
4. Походка 42

5. Жестикуляция	43
5.1. Дефиниция	43
5.2. Видове жест и специфика	44
5.3. Приложение на жестикуляцията в диригентската работа	45
6. Изводи	46
Глава VI. Роля на проксемиката в диригентската работа.	46
1. Същност	46
2. Видове пространства	47
3. Разстояние	48
4. Териториален статус	50
5. Лично пространство	51
6. Ориентация	51
7. Изводи	22
Глава VII. Параезикът в работата на диригента.	52
1. Същност	52
2. Мелодика	53
3. Сила	54
4. Темп	55
5. Паузи	56
6. Вербализация по време на репетиционния процес	58
7. Изводи	59
Заклучение	59
Приноси	63
Публикации по темата на дисертацията	64

ВСТЪПИТЕЛНИ БЕЛЕЖКИ

Настоящата докторска дисертация представлява интердисциплинарно изследване, обединяващо в себе си значителен брой изследвания и изводите, свързани с тях, от редица области, сред които диригентско майсторство (основно хорово и оперно-симфонично), психология, лингвистика, философия на езика, политически науки, мениджмънт, бизнес и други.

Интересът към тематиката бе породен, от една страна, от личното авторово наблюдение, че сполучливата диригентска практика изисква доста по-широк кръг от качества, познания и способности от музикалност, стабилна теоретична основа и добра мануална техника. Този факт започна да повдига редица въпроси, свързани с това какви допълнителни личностни качества са необходими, за да направят един диригент успешен. От друга страна стои фактът, че в българската литература се открива изключително малко информация, свързана с подхода към междуличностните отношения конкретно в диригентската работа. Изследването в този смисъл е първи опит за обобщение на познанията от редица научни области и тяхното им обвързване както със самия акт на дирижиране, така и с редицата други дейности, които са неизменна част от практиката на диригентите.

Макар трудът да се защитава в специалност „Хорово дирижиране“, принципите и изводите, направени в него, са неотделима част от всяка друга тясна диригентска специалност. В процеса на изследване беше направен опит за дефинитивно отделяне на специфични принципи, валидни за конкретните субспециалности на диригентското майсторство, но версатилността на всяка от тях не позволи достигането до такива. Причината за това е, че всяка от

субспециалностите сама по себе си има подразделения, които предполагат вариабилност в степента на влияние на едни или други фактори и диригентски функции. Въпреки всичко в случаите, в които е възможно, са посочени определени конкретизиращи обстоятелства за една или друга субспециалност, за които даден принцип на невербалната комуникация има по-голямо или по-малко влияние, съобразно с конкретна специфика.

УВОД

1. АКТУАЛНОСТ НА ИЗСЛЕДВАНЕТО

Макар психологията (особено приложната) и, в частност, невербалната комуникация да стават все по-голям обект на интерес за различните научни области, към настоящия момент в българската литература няма изследване на влиянието на невербалната комуникация върху диригентската работа (дирижирането като изкуство и дирижирането като професия). Това прави изследването, от една страна, актуално и, от друга, труд със значителна приложна стойност за младите и обучаващите се диригенти.

2. ПРЕДМЕТ

Предмет на настоящата работа е невербалното общуване в контекста на диригентската практика. Тук се включват както самият акт на дирижиране, така и по-широкия поглед върху професионалната дейност на диригента – репетиционен процес, организационни дейности и други.

3. ОБЕКТ

Обектът на изследване е влиянието на отделните дялове на невербалното поведение върху диригентската работа.

4. ЦЕЛ

Настоящата работа има за цел да провери значимостта на невербалното общуване в области, различни от дирижирането, но проявяващи значими сходства с него в определени свои дейности и/или направления. На база на тези сходства следва да се изведат паралели и да се провери значимостта на този тип комуникация в диригентската работа.

5. ЗАДАЧИ

- 1) да проследи зараждането и развитието на диригента като фигура в музикалното изкуство, както и неговите функции и значение в историческото му развитие и в наши дни;
- 2) да изследва самия диригентски жест и да оцени доколко той се вписва в понятието за невербална комуникация;
- 3) да разгледа поотделно тези области на невербалната комуникация, които следва да имат връзка с диригентската работа и да повлияят върху качеството на изпълнението ѝ;
- 4) да разгледа в кои случаи и при какви критерии същите области от невербалната комуникация оказват влияние върху дейности, различни от дирижирането, но проявяващи сходства с него по определени критерии;
- 5) да направи изводи доколко всяка индивидуална област на несловесното общуване следва да окаже влияние върху диригентската работа.

6. ОБХВАТ

В съвременната научна конюнктура, вземайки предвид обема и скоростта на разпространение на информационните потоци, никое изследване не може да претендира за пълна изчерпателност. В този смисъл настоящият дисертационен труд ще се спре само върху тези аспекти на научното познание, които носят достатъчно доказателствен материал за подкрепа на хипотезата на изследването.

7. ХИПОТЕЗА

Хипотезата на дисертацията е, че невербалната комуникация представлява значим фактор в диригентската работа и в този смисъл е проблем на теорията и практиката на диригентското майсторство.

8. МЕТОДОЛОГИЯ

Методите, използвани за доказване на хипотезата са, както следва:

- 1) **Аналогия** на отделни подобласти на други научни и приложни направления с такива в дирижирането;
- 2) **Наблюдение** от страна на утвърдени специалисти в областта на дирижирането и други научни области, както и на автора в качеството му на хорист с 19 години стаж и диригент с над 5 години стаж по специалността;
- 2) **Анализ** на факторите, които ги обуславят като такива, както и значимостта им за диригентската работа;
- 3) **Синтез** и обобщение на анализирания материал.

9. ОРГАНИЗАЦИЯ НА ИЗСЛЕДВАНЕТО

Изследването е структурирано във Встъпителни бележки, Увод, 7 глави и Заключение.

Първа глава разглежда фигурата на диригента през вековете и, поставяйки я в историческа перспектива, извежда какво представлява тя в днешно време.

Втора глава, стъпвайки на основата на първа, проследява различни виждания за това какво трябва да представлява диригентът като професионалист, личност и други, както и какво е мястото му в груповата динамика на съвременния изпълнителски ансамбъл.

Трета глава разглежда тясно диригентския жест от гледна точка на това в кои свои аспекти той комуникира във вербална и в кои – в невербална модалност.

Четвърта, пета, шеста и седма глава разглеждат как индивидуални невербални подобласти оказват влияние върху работата на диригента. Всяка от тях, на свой ред, е организирана в Увод, Изложение и Заключение, за да направи изводите максимално ясни и достъпни за читателя.

Заключението проследява изпълнението на поставените задачи направените от изследването изводи.

10. НАУЧНА ЗНАЧИМОСТ

Научната стойност на дисертацията се състои в това, че прави опит за първи път да отговори на очевидния въпрос доколко дирижирането е повлияно от невербалните канали на общуване. Това е значима първа крачка, която следва да даде възможност за допълнително развитие на областта, предвид факта, че невербалната комуникация често пъти се разглежда именно в контекста на

определена човешка дейност – юридическа реторика, публична реч, междуличностна комуникация и редица други.

11. ПРАКТИЧЕСКА ЗНАЧИМОСТ

Практическата значимост на изследването идва от факта, че засяга множество приложения на различните невербални принципи. Това следва да даде възможност на диригентите, които биха искали да разширят познанието си в тази област, да си зададат въпроси, които може би не са си задавали преди, и да потърсят техните отговори.

12. ИЗВОДИ

Изводите от изследването са, както следва:

- 1) невербалната комуникация представлява значим за диригентската работа фактор;
- 2) дяловете на тази научна област, които са с основна значимост, са: комуникация чрез външен вид (вкл. първо впечатление), кинесика, проксемика и параезик;
- 3) кинесиката и проксемиката се оказват областите от несловесното общуване, които имат решаващо значение за дирижирането, тъй като в техния обхват се включват значими модалности от диригентския жест, употребата на оро-фациалния комплекс, както и ориентацията на диригента по време на дирижиране за комуникация с ансамбъла.

ГЛАВА I. ДИРИГЕНТЪТ – ИСТОРИЧЕСКА ПЕРСПЕКТИВА

Както и множество други човешки дейности, корените на дирижирането могат да се проследят векове назад в човешката

история. Фокусът ще попадне именно върху зачатъците на диригентското изкуство, тяхното развитие и разгръщането им до това, което днес възприемаме като диригентско майсторство.

1. ЗАРАЖДАНЕ НА АНСАМБЛОВОТО МУЗИЦИРАНЕ

Свидетелства за ансамбловото музициране се откриват още от много ранни исторически периоди. „Наченки на хорово изкуство, макар и в най-примитивната му форма, откриваме още в културата на първобитнообщинния строй. Това е съвсем елементарно, едногласно, колективно пеене с тонов обем от 1–2 тона, най-често свързано с трудовите процеси и култовите обреди“¹.

Още от зараждането на цивилизацията човекът търси път към музиката и, в частност, към ансамбловото изпълнение, което е свързано както със сакралното, така и със секуларното.

2. ЗАРАЖДАНЕ НА ДИРИГЕНТСКОТО ИЗКУСТВО

Историята на ансамбловото музициране може да се проследи до ранните периоди на човешко развитие, а то е „имало нужда от водач (в оригинала е употребено „лидер“, б.а.) на музикалния процес“². В духа на казаното от Сандт е и хипотезата на Робинсън и Уинолд, че „музикалното водене, макар и в най-примитивната си форма, произтича от нуждата от контрол на инструменталните и вокалните ансамбли, а не от желанието за себеизразяване и интерпретация“³.

¹ Янев, Е., Гюлева, Л. (1980). *Хорознание и методика на работата с хор*. София: изд. „Музика“, с. 7

² Sandt, J. van der (2017). *Choral Conducting: History and Didactics*, Lucca: Libreria Musicale Italiana, p. 3

³ Robinson, R. & Winold, A. (1992). *The Choral Experience: Literature, Materials, and Methods*. Prospect Heights. Illinois: Waveland Press, p. 31

Важно е да се отбележи и че векове наред няма да можем да говорим за унифицирани практики и правила за формирането и практиката на диригентите.

3. РОЛЯ НА ДИРИГЕНТА ПРЕЗ ВЕКОВЕТЕ

През СРЕДНОВЕКОВИЕТО всяко произведение се е изпълнявало „според музикалната традиция“⁴. Мануалната техника, която се е използвала, е сравнително доста опростена и не съдържа друго освен ритмометрическата организация в музиката. Същевременно се изисква познаване на традицията в изпълнението на съответния жанр, но не и интерпретаторска намеса и съавторство в определени моменти, където творбата позволява.

През РЕНЕСАНСА отново се наблюдава една по-скоро координаторска, отколкото интерпретаторска практика, макар от диригента да се изискват значителни теоретични познания.

През БАРОКА, Сандт пише, „функцията на диригента все още е да маркира времена и да координира музикалните дейности; интерпретативното дирижиране, все още не е фактор в музикалното изпълнение“⁵. Въпреки наченките на диригентски схеми „не е известно да е съществувала единна система от диригентски жестове, която да се е преподавала“⁶.

През времето на КЛАСИЦИЗМА започват да се установяват общи движения, обединяващи времената в такта, а до края на 18 век в голяма степен вече са развити схемите на дирижиране, каквито ги

⁴ Honingsheim, P. & Etzkorn, K. P. (1989). *Sociologists and Music: An Introduction to the Music and Society*. London: Transaction Publishers, p. 108

⁵ Sandt, J. van der (2017). *Choral Conducting...* p. 4

⁶ Пак там

познаваме днес⁷. Хонингшайм и Етцкорн отбелязват, че по това време следват традицията на изпълнение и „съблюдават дали музиката се изпълнява, както е написана“. Това свидетелства за факта, че диригентът все още има по-скоро ансамбловоорганизационна, отколкото интерпретаторска роля.

Времето на РОМАНТИЗМА дава тласък на развитието на индивидуалния стил. Дюран обобщава ролята на диригента в 19 век по следния начин: „диригентът е бил нужен, за да предостави механизмите за овладяване на големия ансамбъл, като същевременно създаде единна изразителна интерпретация на музиката“⁸.

Диригентът СЛЕД 19 ВЕК започва да става все по-важен елемент в музикалното изпълнение. Хонингшайм и Етцкорн пишат, че „„великият“ диригент се появява едва след раждането на импресионизма и субективизма. Този диригент не се усеща просто като свързващо звено между композитора и слушателя, а като пълноправна личност в процеса, която чрез индивидуалната си интерпретация допринася с нов елемент в композицията. Публиката вече не идва само заради композицията, но и заради неговата интерпретация“⁹.

Можем да завършим историческия преглед с виждането на Сандт, че диригентът от втората половина на 20 и началото на 21 век се развива като „виртуоз и сам по себе си артист“¹⁰.

⁷ Sandt, J. van der (2017). *Choral Conducting...* p. 4

⁸ Durrant, C. (2003). *Choral Conducting: Philosophy and Practice*. London: Taylor and Francis, p. 76

⁹ Honingsheim, P. & Etkorn, K. P. (1989). *Sociologists and Music...*, p. 108

¹⁰ Sandt, J. van der (2017). *Choral Conducting...* p. 5

ГЛАВА II. МЯСТО НА ДИРИГЕНТА В ГРУПОВАТА ДИНАМИКА НА СЪВРЕМЕННИЯ ИЗПЪЛНИТЕЛСКИ АНСАМБЪЛ

За да бъде възможно да се разгледа адекватно и достатъчно обхватно каква е ролята на невербалната комуникация в работата на диригента, е от решаващо значение да поставим ясни граници на това какво е неговото място или каква роля изпълнява той в груповата динамика на съвременния изпълнителски ансамбъл. Това ще даде безценни отправни точки за това доколко е значимо невербалното му поведение, какво включва, а също така какво още е необходимо, както и какво трябва да се избягва.

1. ДЕФИНИЦИЯ ЗА ГРУПОВА ДИНАМИКА

Първо, важно е да се разгледа какво точно ще разбирате под „групова динамика“. Психолозите я дефинират като „1) процесите, операциите и промените, възникващи в социалните групи, които влияят върху присъединяването, комуникацията, конфликтите, противопоставянията, вземането на решения, влиянието, управлението, формирането на норми и властта;[...]”¹¹.

2. ДИРИГЕНТЪТ КАТО ЛИЧНОСТ

Историческото развитие на диригентската позиция органично поставя фигурата на диригента на централна позиция в ансамбловото музикално изпълнение. Настрани от музикалнотеоретичните и музикалноизпълнителските му компетентности, това обуславя необходимостта и от други качества – управленски, личностни, педагогически, психологически и други.

¹¹ <https://dictionary.apa.org/group-dynamics> [посетен на 20.08.2019]

В своя публикация Департаментът по заетост и имиграция при Губернаторството на Алберта, Канада, излага следните диригентски характеристики: самоувереност и лидерски компетентности; добри комуникативни умения; способност; оценяване приноса на всеки член на екипа му; способност за творческо справяне с проблеми; способност за работа при удължено работно време в рамките на ограничен репетиционен график, често в стресова и натоварваща музикална обстановка; необходимо е да харесва да е начело и да контролира ситуацията, както и да развива иновативни подходи за решаване на възникналите проблеми¹².

Д-р Евелина Кулински обобщава личностния профил на професорите по дирижиране от създаването на специалност „Хорово дирижиране“ в Националната музикална академия: „трудолюбие, амбициозност и дисциплинираност [...] перфекционизъм, желание за развитие в попрището на диригент, умение за водачество и задълбочено вникване в професионалната проблематика“¹³. Добавя още висока интелигентност, широки интереси в областта на други изкуства, умения за общуване и проява на дипломатичност¹⁴.

Отново в родната литература, макар и в контекста на специализираната работа с деца, проф. д-р Адриана Благоева разглежда диригента в четири светлини – музикант, педагог, психолог и възпитател¹⁵. Същевременно, като допълнителни дейности,

¹² Alberta Occupational Profiles, 2009

¹³ Кулински, Е. (2017) *Българската професионална хороводирингентска школа. Създаване и развитие на специалност „Хорово дирижиране“*. Автореферат на докторска дисертация – манускрипт, с. 44

¹⁴ Пак там

¹⁵ Благоева, А (2012). *Аспекти на хоровата работа с детски хор*. Докторска дисертация – манускрипт, с. 66-71

свързани с дейността на диригента, тя откроява грижата за тежестта и прием на нови хористи, организация и техническо обезпечаване на репетиционния процес по време и продължителност, работа по архива на хора и мениджърска дейност¹⁶.

Към последното можем да добавим и диригентът като мениджър, както в по-тесен, така и в по-широк смисъл, доколкото съвременната международна употреба на термина включва също координацията и управлението на различни по характер компоненти¹⁷.

В зависимост от конкретната специализация на диригента биха могли да се добавят и допълнителни качества и умения, които са необходими за качествено изпълнение на творческите и служебните му задължения.

3. ДИРИГЕНТЪТ КАТО ЛИДЕР

3.1. ЕТИМОЛОГИИ

Коренът на думата “лидер”, *lead*, има англо-саксонски произход и представлява по-късна версия на *loethan*, което на свой ред е форма на *lithan* – пътувам. Данни за ранна употреба на думата *lead* се откриват за първи път в редакцията на оксфордския речник от 825 година. Близко до съвременното разбиране за думата се появява около 1225 година, когато тя добива следното значение: “направлявам по отношение действия и мнения; въвеждам чрез събеседване и убеждение; направлявам с аргументи до заключение; предизвиквам случването на нещо, отнасящо се до хора, обстоятелства и пр.”

¹⁶ Пак там. с. 72-75

¹⁷ Вж. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/manager> [25.06.2020]

Лидерство произлиза от английското *leadership*. Появява се около 1300 година. Най-често суфиксът “-ship” се поставя след съществителни нарицателни имена, обикновено назоваващи титла или длъжност, и показва състоянието на притежание на съответната титла или заемането на дадения пост.

3.2. ДЕФИНИЦИИ ЗА ЛИДЕРСТВО

Съществуват множество дефиниции за лидерството. Една от основните причини е, че различните изследователи разглеждат различни срезове на понятието, както и проявления на самия феномен. Настоящата работа ще се спре върху няколко основни, които имат пряка връзка с по-нататъшните ѝ цели.

Лидерството е “междulichностно взаимодействие, упражнявано в конкретна ситуация и направлявано чрез комуникационен процес в посока постигане на определена цел или цели”¹⁸.

“Новите методи на управление се базират върху даването на хората на възможността да вложат уменията си и екипно да постигнат дадената цел. [...] Старите принципи на управление чрез команди и контрол вече имат малък ефект”¹⁹.

Изхождайки от казаното по-горе, можем да обобщим, че лидерът е онази фигура, която следва да обедини, вдъхнови, подпомогне, насочи и контролира определен екип за постигането на дадена цел. Освен това този процес следва да се осъществи без натиск и авторитарности. В този смисъл съвременният лидер следва да се

¹⁸ Tannenbaum, R., I.R. Weschler & F. Massarik (1961). *Leadership and Organization*. New York: McGraw-Hill, p. 24

¹⁹ Gratton, L. (2007), *Hot Spots: Why Some Companies Buzz with Energy and Innovation - and Others Don't*. Pearson Education

възприема като пръв сред равни и да бъде способен да индуцира у екипа си желание да следва напътствията му.

4. ИЗВОДИ

Ако поставим изложеното дотук в контекста на диригентската работа, то е напълно приложимо, доколкото освен типичните функции на организация на репетиционния процес и музикалното ръководство, съвременният диригент би могъл да се сблъска и с редица други екстрамузикални дейности. Сред тях откриваме административно управление, поддръжката на архив и нототека, мениджмънт на финансите на състава, реклама и връзка с потенциални партньори и редица други.

За диригентите, чиято функция още в самия си генезис е лидерска, е от съществена важност да бъдат запознати със съвременната парадигма на адекватното и ефективно лидерско поведение. За постигането на устойчиво дългосрочно развитие на съставите, които ръководят (независимо дали административно или музикално), те трябва винаги да се стремят да прилагат добрите практики на управление.

ГЛАВА III. ДИРИГЕНТСКИЯТ ЖЕСТ – ВЕРБАЛНА ИЛИ НЕВЕРБАЛНА КОМУНИКАЦИЯ?

Това е въпрос, чийто отговор е с много съществено значение. В по-нататъшното изложение ще се направи опит за разглеждане на различни аспекти на вербалното с цел то да се отграничи максимално недвусмислено от невербалното. Целта е да се направи възможно най-точна оценка на степента на невербална модалност, налична в диригентския жест.

1. ДЕФИНИЦИИ

Думата вербален произлиза от латинското *verbum*, което означава „дума“. По-късно преминава през *verbalis*, по което време навлиза в английски като *verb* (глагол). Дериват на *verb* от късния 15 век е *verbal*, което се запазва и до днес. Впоследствие навлиза буквално в българския език като вербален със значение „словесен“²⁰ или изразен с думи. В съвременното езикознание се използва и като „глаголен“²¹.

2. ПРИРОДАТА НА ЖЕСТОВИТЕ ЕЗИЦИ

Следва да оценим различните аспекти на диригентския жест, за да изведем доколко точно той е вербален или невербален. От една страна, той е значително по-експлицитен от кинесичните²², проксемичните²³, паралингвистичните²⁴ и други характерни релевантни проявления на невербалното общуване. От друга, комуникира ли той с „думи“, възприема ли се като езикова знакова система, чрез която може да се общува?

Интересно явление, което задължително следва да се разгледа в посочения контекст, са жестовите езици, които на пръв поглед могат да се класифицират като несловесно общуване, поради една явна своя характеристика – не постигат фонетична материализация. От

²⁰ <http://talkoven.onlinerechnik.com/duma/%D0%B2%D0%B5%D1%80%D0%B1%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D0%BD>; [15.12.2019 г.]

²¹ Пак там

²² комуникация чрез позицията и/или движението на тялото, б.а.

²³ използване на характеристиката, разположението и ориентацията на пространствата с цел комуникация, б.а.

²⁴ комуникация чрез екстралингвистични средства – сила на говора, интонация, апосиопези и др., б.а.

българска страна през 2015 година д-р Славина Лозанова доказва като част от своята докторска теза, че жестовият език на глухите в своята същност е вербална комуникация, а нейните невербални аспекти са сходни с тези в говоримите езици²⁵.

3. ЕЗИКЪТ И ДИРИГЕНТСКИЯТ ЖЕСТ КАТО ЗНАКОВИ СИСТЕМИ. СЕМАНТИЧНО ДЕКОДИРАНЕ НА ЗНАКА И ВИДОВЕ ЗНАЦИ.

Фердинанд де Сосюр в семантическия модул на своя курс по обща лингвистика²⁶ разделя знака на две органично свързани части – *обозначаващо* и *обозначавано*. *Обозначаващото* е този аспект на знака, който приема материален израз – звуковете или буквите, участващи, съответно, в произношението и запис на дадена дума; пиктографският образ на даден обект и други. *Обозначаваното*, от друга страна, е концептът, който бива изразен. Нека разгледаме един пример от диригентската практика – закриването на музикалната фраза – тук *обозначаващо* би било кръговото движение (осъществено с едната или двете ръце в зависимост от комуникационния адресат), а *обозначаваното* – фактическият край на звучене на тона.

Чарлз Пърс за първи път въвежда идеята за *интерпретанта*²⁷ на знака – даден обект не може да бъде знак, ако не се възприема като такъв. *Семиозис* е терминът, с който той назовава процеса на продукция и интерпретация на знака.

²⁵ Вж. Лозанова, С. (2015). Семиотични аспекти на вербално-жестовия билингвизъм при деца с увреден слух, Докторска дисертация – манускрипт. София: Нов български университет

²⁶ Вж. Saussure, F. (2013) *Course in General Linguistics* (Translated and annotated by R. Harris). London: Bloomsbury Academic

²⁷ Litzka, J. (Winter, 1990). *Transactions of the Charles S. Peirce Society*. Vol. 26, No. 1, pp. 17-62

Ако се върнем на примера със закриването, ролята на интерпретанта в дирижирането става явно изразена. Ако изпълнителят не знае, че кръговото мануално движение означава да спре да пее, как следва да изпълни указанието?

Навлизайки в проблема за знаците и разбирането им, трябва да се спомене и семиотичната класификация на Пърс. Според нея знаците биват 3 вида²⁸:

- *знаци икони* – базирани на явна прилика между обозначаващото и обозначаваното;

- *знаци индекси* – базирани на асоциацията за връзка между явления

- *знаци символи* – базирани на договорено знание или конвенция;

В този смисъл тук диригентският жест е най-точно съотносим със знаците символи. Съществува, макар и по някои критерии варираща, конвенционално установена знакова система, която цели максимално ясно да обозначи конкретни звукови явления и да провокира тяхната реализация съгласно изискванията на автора и/или диригента.

Много съществен проблем е и това доколко изпълнителят (певец или оркестрант) е просветена страна в по-горе описаната конвенция. И тук много зависи от изпълнителя – от това какво образование и опит притежава. Неговото „виждане“ на жеста е толкова по-широко и само контекстуално, колкото по-малки са познанията и опитът му.

²⁸ цит по Марева, А. Course in Semantics & Lexicology, Manuscript

4. ДЕКОДИРАНЕ НА ЖЕСТОВИТЕ ЕЗИЦИ

Връщайки се на вербалното и невербалното в жестовите езици, казусът в известна степен се усложнява. Отново през 2015 година американският професор по психология и невролингвистика Арън Дж. Нюмън²⁹ заедно с екипа си публикува експериментално изследване, показващо, че използващите американския жестов език обработват възприетата информация като вербална, а тези, които не го използват – като невербална комуникация.

По-горе изложеното е фактологическа основа на извода, че в определени ситуации решаваща за това дали едно общуване е вербално или невербално е не толкова модалността на типа жест, колкото степента на привикване на неговия адресат. Ако се придържаме към терминологията на Пърс и приемем, че в определен етап и двете страни в процеса (диригент и ансамбъл) са просветени страни в комуникацията, се осъществява семиозис – процес на продукция и интерпретация на знак.

5. НЯКОИ ПЪТИЩА НА РАЗВИТИЕ НА ДИРИГЕНТСКАТА ТЕХНИКА

Интерес буди дефиницията, която дава Едуард Сапир за диригентската техника: „Комплексна система от знаци, която не е записана никъде, не се знае от никого, но е разбираема за всички“³⁰. На практика има много начини диригентът да покаже една музикална

²⁹ Newman, A. J. et al. (2015). Neural systems supporting linguistic structure, linguistic experience, and symbolic communication in sign language and gesture. PNAS (Proceedings of the American Academy of Sciences), <https://www.pnas.org/content/112/37/11684>, 20.02.2020, 12:15

³⁰ цит. по Fuelberth, R.J.V. (2003). *The effect of conducting gesture on singers' perceptions of inappropriate vocal tension: A pilot study*. International Journal of Research in Choral Singing, 1 (1), pp. 3-12

фраза. Диригентът не дирижира само с ръцете си, но и, ако можем да се изразим метафорично, с цялата си личност.

Ако обърнем поглед към някои от неоспоримите авторитети в диригентското изкуство на 20 век, ще открием богата палитра от разнообразни диригентски стилове. Сред примерите за либерална диригентска техника е Карлос Клайбер в късните си години. За него президентът на Баварската Академия за изящни изкуства, Дитер Борхмайер, разказва, че обичал да се превъплъщава и да се появява на пулта в различен стил – от индийски гуру до тенисист с ракета. Тук можем да добавим и прочутото изпълнение на 4-та част на Симфония № 88 от Франц Йозеф Хайдн на Виенските филхармоници под диригентството на Ленард Бърнстейн, в което той дирижира, използвайки единствено мимиката си след първото встъпление. Тези примери по никой начин не са изчерпателни, но дават илюстративна представа за това доколко свободно може да се интерпретира диригентският жест – до степен на пълното му суспендиране, без това да попречи на художественото изпълнение.

Веднага възниква въпросът какво предпоставя подобен диригентски либерализъм като успешен. Обща черта на изпълненията от 20 век, която е в голяма степен различна днес, е продължителността на репетиционния процес. Дори даден диригент да не е главен в съответен ансамбъл (хор и/или оркестър), какъвто е случаят с Клайбер, при един подготвителен процес от 36 репетиции върху познат за оркестъра материал има повече от достатъчно време да се свикне с диригента, да се усвоят тънкостите на стила му и да се навлезе дълбоко в творческия процес.

В своя труд „Генезис и адекватностни характеристики на диригентския жест“ проф. д. изк. Иван Бакалов цитира „видния руски цигулков педагог“ проф. Ю. Янкелевич, който казва: „Красивото

движение поражда красив звук“. В контекста на дирижирането Бакалов парафразира мисълта му в „Характерът на жеста поражда характера на звука“. ³¹ Това, ведно с по-горе изложеното показва ясно, че от съществено значение е как дирижираш. Тук се описва сугестия, която не се изчерпа само с коректността на мануалния знак. Тя носи със себе си необходимостта от един по-продължителен период на привикване и ориентация в мануалната система.

6. НЕВЕРБАЛНИ КАНАЛИ НА ОБЩУВАНЕ В ДИРИГЕНТСКИЯ ЖЕСТ

Немският диригент Херман Шерхен различава три основни функции на дирижирането: „1) изобразяване на метричното протичане на музиката; 2) отбелязване на нейните експресивноизграждащи сили и 3) самото водене на оркестъра“³².

Обобщавайки всичко, може да се изкаже основателната хипотеза, че в рамките на диригентския жест се открива баланс между вербалното (в смисъла на знак) и невербалното (в смисъла на канал за обмен на информация, който е в основната си част подсъзнателен), като основната роля на знаците са да организират функционалната страна на жеста (механиката на изпълнението), а невербалният канал обслужва експресивната. Въпреки това невербалният канал на общуване е в обратнопропорционална връзка със степента на познаване и свикване между диригента и дадения ансамбъл и, в частност, привикването на музикантите към жеста, който използва диригентът. Оттук може да се изведе, че по-ефективният в сугестивен аспект жест би бил по-непознатият за музикантите.

³¹ Бакалов, И. (2010). Генезис и адекватностни характеристики на диригентския жест. София: изд. Марс 09, с. 244

³² Шерхен, Х. (1968). Ръководство по дирижиране. София: изд. Наука и изкуство, с. 156

Още на ниво техника, голям дял от невербалното общуване на диригента, разглеждано тясно в обхвата на диригентския жест, се поема от лявата му ръка. Като други аспекти на невербалното в диригентския жест могат да се считат мускулното напрежение на ръцете, което помага за пресъздаване на характерното настроение на музикалната фраза; евентуални апосиопезни задържания (или ранни подготовки в моменти, в които това няма да наруши ритмическата пулсация, но ще даде достатъчно време за подготовка на диафрагмената опора и успокояването на въздушния поток при началния етап на фонация); плавността на мануалното движение като репрезентация на маниера на преливане от тон в тон и други.

7. Изводи

Диригентският жест, в качеството си на езика, с който диригентът общува в най-голяма степен в творческата си работа, е уникален по своята същност. Той проявява черти както на вербалните езици, така и на невербалното общуване, свързани в органична цялост. Общи черти с вербалните езици се откриват в това, че той е знакова система, притежава конвенционални приети жестови системи, които имат ясно и често недвусмислено значение за реципиента на информационния поток. Същевременно обаче не притежава нормативна систематична организация в смисъла на езиковата граматика. От друга страна, една от основните му функции – експресивната, се поема изцяло от невербално по своята същност общуване. Ако трябва да се обобщи максимално симплистично – вербалното в жеста е свързано основно с диригентската апликатура, а невербалното – с начина, по който тя е реализирана.

ГЛАВА IV. ВЛИЯНИЕ НА ПЪРВОТО ВПЕЧАТЛЕНИЕ И ВЪНШНИЯ ВИД В ДИРИГЕНТСКАТА РАБОТА

Спецификата на работата на диригента го поставя в позицията през цялата си практика да прави първо впечатление, тъй като се среща с множество нови хора. Това започва още от университетските години, след това при гостувания на оркестрови диригенти, общи хорови изпълнения на хорови фестивали и форуми, изпълнения пред непозната публика.

А. Бодальов дефинира първото впечатление като „сложен психологически процес, включващ в себе си сетивни, логически и емоционални компоненти“³³, които позволяват да се добие значима информация, излъчвана от външния вид или поведението на даден индивид.

Като мото на своята статия „Първите впечатления са важни“ на сайта на Американската психологическа асоциация д-р Марк Роу, преподавател в университета Уолдън, поставя: „Няма значение дали е на интервю за работа или на среща в лабораторията, как изглеждате и се държите е толкова важно, колкото и качеството на идеите ви“³⁴.

1. НЯКОИ СЛУЧАИ, В КОИТО ДИРИГЕНТЪТ ПРАВИ ПЪРВО ВПЕЧАТЛЕНИЕ

В съвременната динамична атмосфера все по-често на диригентите се налага да участват в редица дейности, които понякога могат да са значително отдалечени от тяхната професионална област

³³ Бодалев, А. (1982). *Восприятие и понимание человека человеком*. Москва: Энциклопедист-Максимум, с. 178

³⁴ Rowh M. (2012). *First Impressions Count*. American Psychological Association: <https://www.apa.org/gradpsych/2012/11/first-impressions>. [20.07.2020], Print version, p. 32

– връзки с потенциални партньори, участие в подготовка на рекламни и маркетинг материали, поддържане на нототека и библиотека, логистика на пътуванията и участията на състава, както и редица други.

В голям процент от изредените по-горе ситуации диригентите попадат в среда на непознати и имат ограничено време да постигнат определена цел. Ако погледнем откъм тясно специализираната работа на диригента, а именно, самото провеждане на репетиционен процес и концертирането – както хоровите, така и оркестровите диригенти попадат в ситуации на работа с непознати състави.

Както за хоровите, така и за оркестровите диригенти, е необходимо да се каже, че всяка промяна в състава, с който работят, е предпоставка за създаването на двустранно първо впечатление – диригентът формира такова за изпълнителя и обратното.

Още един важен аспект по отношение на първото впечатление е самото концертно изпълнение, в което публиката гради мнение както за диригента, така и за състава, който е на сцената. Това би могло да се окаже фактор във формиране на крайната оценка на зрителите за качеството на концерта, защото „въз основа на първото впечатление се правят изводи за притежаване или непритежаване на характеристики, отнасящи се към факторите привлекателност и доверие, които имат значение за аудиторията“³⁵.

2. ВЪНШЕН ВИД

В настоящия текст нямаме за задача да разглеждаме външния вид в светлината на неговия природен характер. Фокусът ще падне

³⁵ Руменчев, В. (2006). Невербална комуникация в публичната реч и деловото общуване. София: УИ Климент Охридски, с. 174

основно върху тези негови аспекти, които могат да се коригират за целите на дадено представяне.

В сферата на ораторското майсторство проф. Величко Руменчев цитира изследване на А. А. Леонтиев, което показва, че „първото впечатление за оратора, създадено единствено на база оценка по маниери и външен вид, до започването на речта, се отразява твърде силно на възприемането ѝ. Повлияни са 35% от членовете на аудиторията“³⁶. Това ни показва, че вече има наличие на предубеденост при повече от една трета от аудиторията, което е значителна част, още преди ораторът да започне да говори. От гледна точка на диригентското изкуство това води в две посоки.

От една страна стои първото впечатление, което диригентът прави със собствения си външен вид, когато излиза пред непознат състав. Въпреки това, независимо от посоката си на действие, тази първоначална оценка за диригента се оказва съществен фактор в по-нататъшната динамика на репетиционния процес. По тази причина е важно диригентът да има предвид предстоящото възникване на подобен фактор и да избегне потенциални негативни последици.

Втората насока, в която първото впечатление от външния вид може да се окаже предопределящо, е оценката на публиката за даден състав и диригент. От гледна точка на диригента, трябва да се съблюдава, от една страна, прагматизма на концертното облекло, доколкото то трябва да осигурява максимална степен на удобство и мануална мобилност, от друга страна, трябва да е с външен вид, показващ уважение към институцията, в която се осъществява сценичното мероприятие, както и към самата публика, която е дошла в залата. От гледна точка на целия ансамбъл, макар това невинаги да

³⁶ Руменчев В. (2006). *Невербална комуникация...*

е подвластно на пряката намеса на диригента, е важно да се съблюдава общият външен вид, когато това е възможно. Причината за това е, че голяма част публиката ще създаде предварителни очаквания за предстоящото изпълнение на база на тези привидни подробности, но именно това ще е и призмата, през която впоследствие ще бъде съдено съответното концертно изпълнение.

3. ЗАЩО ПЪРВОТО ВПЕЧАТЛЕНИЕ Е ОТ СЪЩЕСТВЕНО ЗНАЧЕНИЕ?

Пет експеримента на д-р Надав Клайн и д-р Ед О'Брайън³⁷ показват, че е много по-трудно да се поправи лошо първо впечатление към по-добро, отколкото обратното. Заключение им е, че „необходимо е много малко, за да се промени мнението в негативна посока и значително количество позитивни действия, за да се промени към по-добро“³⁸.

В друго проучване на същите двама учени се разглежда склонността на човешкия мозък да преценява хора и обекти и да им поставя съответни „етикети“ на основание само част от наличната информация. „Хората с лекота категоризират обекти като добри или лоши [...] Хората не осъзнават напълно моментния характер на оценката си [...]. Това несъответствие между възприетото и действителната информация разкрива общо психическо предразположение“³⁹.

³⁷ Вж. Klein, N., & O'Brien, E. (2016). The Tipping Point of Moral Change: When Do Good and Bad Acts Make Good and Bad Actors?. In: *Social Cognition*, 34(2), pp. 149.

³⁸ Пак там

³⁹ Вж. Klein, N., & O'Brien, E. (2018). *People use less information than they think to make up their minds*. In: Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America. <https://doi.org/10.1073/pnas.1805327115> [20.08.2020]

Ако обобщим разгледаната информация ще стигнем до следните заключения: първо, човешката психика проявява видимо предразположение към прибързани оценки и последващо отношение, предизвикано от тях; второ, значително по-трудно е да се подобри, отколкото да се влоши първоначална оценка, което прави първото впечатление решаващо в редица случаи.

4. ИЗВОДИ

Обобщавайки всичко казано за външния вид и първото впечатление и как те се възприемат като косвено излъчена информация за субекта, в допълнение към честотата и важността на случаите, в които на диригентите се налага да правят първо впечатление, може да се стигне до няколко заключения. Първо, значителен е броят на ситуацияите, в които диригентът е необходимо да създаде първо впечатление. Второ, не е задължително тези ситуации да са строго музикално ориентирани, което го поставя пред още по-сложна интердисциплинарна задача. Трето, налице е необходимост от това диригентът да познава принципите на влияние на външния вид върху професионалните взаимоотношения и не само да не допуска той да му попречи, но и да си служи с него в своя полза. Накрая, но не и по важност, съществено е диригентът да познава принципите на образуване на оценка за първо впечатление, да осмисли своето професионално присъствие и поведение, за да може да създава правилната представа за себе си съобразно с индивидуалния си натюрел.

ГЛАВА V. РОЛЯ НА КИНЕСИКАТА В ДИРИГЕНТСКАТА РАБОТА

1. СЪЩНОСТ И ОБХВАТ

По думите на проф. д.ф.н. Величко Руменчев „Кинесиката изследва „езика на тялото“ в тесен смисъл – изражение, поглед, зеница, жест, поза“⁴⁰. Самият факт, че включва в себе си толкова много компоненти, които могат да изиграят роля в общуването в една или друга степен, вече говори за широтата на диапазона от ситуации, в които кинесиката може да окаже влияние и/или да бъде използвана за комуникация от диригента.

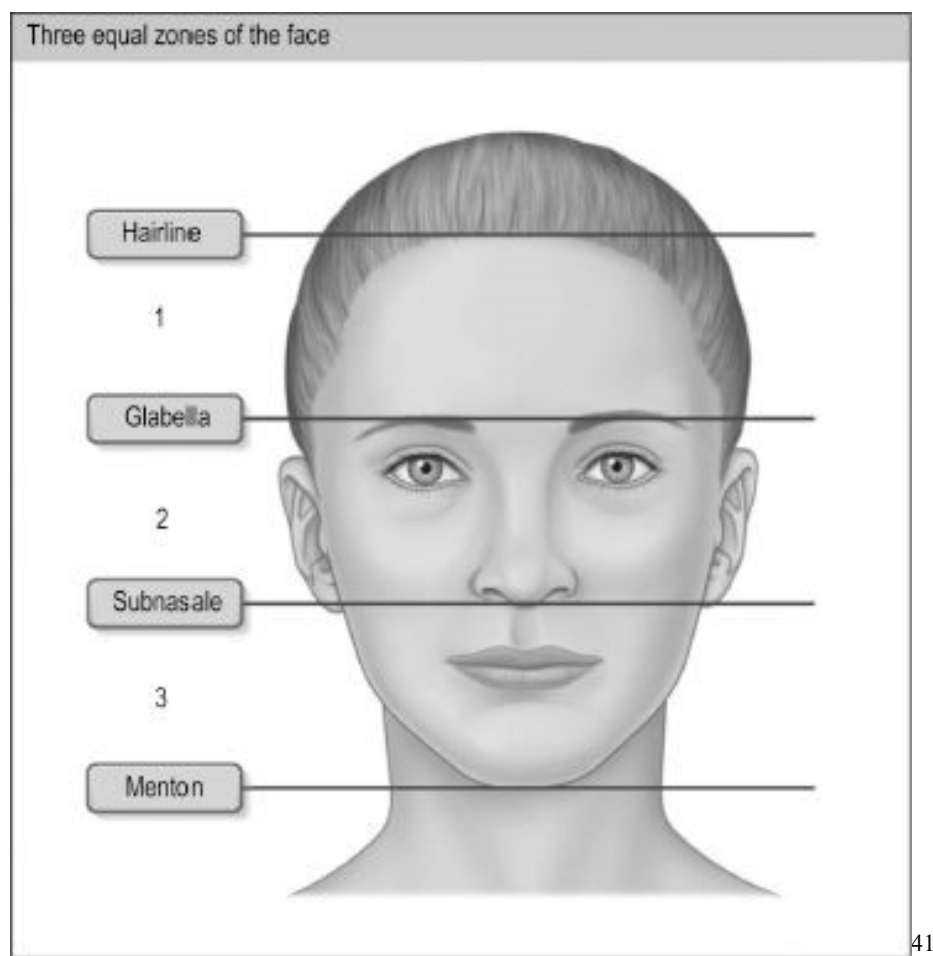
2. РОЛЯ НА ОРО-ФАЦИАЛНИЯ КОМПЛЕКС В ДИРИГЕНТСКОТО ИЗКУСТВО

2.1. ДЕФИНИЦИЯ

Оро-фациалният комплекс (може да се срещне и като максило-фациален комплекс) обхваща системата от органи, свързани с лицето и устната кухина. Неговата анатомична структура е със значителна комплексност, поради което няма да бъде необходимо да се разглежда в дълбочина за целите на настоящото изследване.

⁴⁰ Руменчев В. (2006) *Невербална комуникация в публичната реч и деловото общуване*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“

2.2. ЗОНИРАНЕ НА ОРО-ФАЦИАЛНИЯ КОМПЛЕКС



Съществуват различни варианти на лицево зонироване, но за целите на настоящия текст ще бъде използван предложеният модел за деление на човешкото лице на три равни дяла: (1) горен (чело – от линията на растеж на косата до глабелата), (2) среден (между глабелата и долната част на носа - вежди, очи и нос) и (3) долен (от основата на носа до брадичката вкл.).

2.3. ОСНОВНИ БИОЛОГИЧНИ ФУНКЦИИ НА ОРО-ФАЦИАЛНИЯ КОМПЛЕКС

Българският логопед д-р Антоанета Георгиева отграничава два вида функции на оро-фациалния комплекс – първични и вторични. Първичните, наричани още вегетативни, се свързват с животинското

⁴¹ <https://pocketdentistry.com/facial-analysis/>; [19.11.2019]

начало на човека: сукане, дъвкане, гълтане. Вторичните, или още висшите, се свързват с човека като разумно същество – говорене и емоционална експресия⁴².

2.4. МЯСТО НА ОРО-ФАЦИАЛНИЯ КОМПЛЕКС В НЕВЕРБАЛНОТО ОБЩУВАНЕ

Говорейки за невербална комуникация, първото, което идва на ум, е жест, движение или позиция на тялото. Налице са обаче редица невербални информационни и комуникационни канали, които не са свързани с механиката на тялото.

2.4.1. ЛИЦЕВО ИЗРАЖЕНИЕ

Лицето е един от най-важните и най-лесно четимите канали на несловесно общуване в ежедневните ни междуличностни контакти. „Човешките същества са еволюирали така, че предават огромен информационен обем чрез лицето си“⁴³. То може да изрази редица емоции и степента, в която те биват изпитани в конкретния момент. Още Чарлс Дарвин изказва тезата, че човешкото изражение е универсално и не зависи от раса, възраст, културна или национална принадлежност⁴⁴. През 1965 година американският учен проф. д-р Пол Екман⁴⁵ започва обширно изследване на тази теза и доказва, че действително има шест универсални изражения: гняв, страх, отвращение, изненада, радост, тъга.

⁴² Вж. Георгиева, А (1996). За терминологията в логопедията: II. Спорни термини или неясни концепти. Във: „*Специална педагогика*”, V3, N1, с. 39-46.

⁴³ Navarro, J (2018). *The Dictionary of Body Language. A Field Guide to Human Behavior*. Digital Edition. New York: Harper Collins, p. 58

⁴⁴ Вж. Darwin, Ch. (1872). *Expression of Emotions in Man and Animals*. London: John Murray

⁴⁵ За повече информация – Ekman, P. *Emotions Revealed*, Times Books, New York, 2003



46

Именно тази универсалност стои в основата на един от най-използваните днес канали за виртуален обмен на информация – емоджитата (емотиконите), чрез които милиони хора ежедневно предават моментното си емоционално състояние посредством символи.

Трябва да се отбележи, че различните култури и националности, макар да проявяват сходни лицеви изражения, го правят в различни случаи и до различна степен. В зависимост от етикета в дадената държава или култура, може показването на определени емоции да се счита за социално неприемливо.

⁴⁶ Facial Expressions and Emotions.
<https://writersforensicsblog.wordpress.com/2013/08/19/facial-expressions-and-emotions/>; 13.09.2019

2.4.2. ОЧИ, ПОГЛЕД И ЗРИТЕЛЕН КОНТАКТ

Очите са „прозорци към вътрешния ни свят“⁴⁷. Те са от изключителна важност за лицевата експресия и могат спокойно да се разглеждат самостоятелно, но, въпреки че носят значима комуникативна функция, за да се избегнат повторения, ще бъдат включени като компонент в лицевото изражение.

2.5. УПОТРЕБИ НА ЛИЦЕВОТО ИЗРАЖЕНИЕ И ПОГЛЕДА В ДИРИЖИРАНЕТО

Ще разделим употребите на лицевото изражение и погледа на два вида: сугестивни и функционални.

Под сугестивни употреби на лицеизраза ще разбираме използването му за внушение или предаване на конкретна емоция в зависимост от характера на творбата.

Към функционалните употреби ще отнесем тези движения на лицевите мускули, чрез които подобряваме функционалността на дирижирането си.

2.5.1. СУГЕСТИВНИ УПОТРЕБИ

По отношение на диригентската сугестия, разглеждана като общо въздействие върху изпълнителя, следва да се отбележи, че това е моментът, в който се проявява артистичността на даден диригент. Въпреки съществената работа по контекстуално проучване и заучаване на партитурите, диригентът трябва да е способен да предаде на състава, това, до което е достигнал като емоционален заряд. Диригентът трябва да е способен да постигне такава степен на

⁴⁷ Ендерс, Х. (1994). *Как да познаем хората? Познаваме ли близките си? Заблуждаваме ли се в човека до нас?* София: Моранг, с. 151

разбиране и подготовка, че да има възможност да преживее партитурата, да изпитва емоциите, които авторът е заложил, да „чува“ в главата си звука на инструментите според замисъла на композитора и чрез лицеизраза да внуши това на изпълнителите.

2.5.2. ФУНКЦИОНАЛНИ УПОТРЕБИ

Функционалните употреби на лицеизраза са сравнително полесни за дефиниране и усвояване.

В дирижирането функционална употреба намират най-вече челото, веждите, очите и устата.

Обикновено челото и веждите се използват за предупреждение. Една от най-разпространените добри практики, особено в хоровото дирижиране, е повдигането на вежди за привличане на внимание като предварителна подготовка. То се извършва от *occipitofrontalis* (челен мускул), което е и причината в конкретния случай да ги разглеждаме в група с челото. Обикновено се използва в краища на музикални фрази, преди важни встъпления, при завършване на дялове и други.

Средната част е тази, към която от диригентска гледна точка спадат очите и веждите. Обикновено, от функционална гледна точка, погледът се използва за пряк контакт или обръщение – подаване на ново начало, водене на тематичен материал, привличане на вниманието на разсеян изпълнител и пр. „Количеството поглед“⁴⁸ е от изключително значение за резултатите от дадено общуване. При липса на зрителен контакт със състава, на практика няма как да се постигне нито диригентска сугестия, нито диригентска функционалност. В книгата си „Психологически проблеми в

⁴⁸ Вж. Руменчев, В. (1997) *Съдебна реторика*. София: УИ „Св. Кл. Охридски“.

дирижирането“ проф. д-р Дейвид Уитуел⁴⁹ пише „Тъй като да претворяваш музика е живо действие в настоящето, зрителният контакт между диригентът и изпълнителите е от основно значение“⁵⁰.

Устата, освен че е основен участник във формирането на емоционална експресия, в хоровото дирижиране притежава изключително важната задача да произнася текста на водещата хорова партия. Това е от съществено значение за ансамбловото изпълнение.

2.6. ЗНАЧЕНИЕ НА ЛИЦЕИЗРАЗА В ДИРИГЕНТСКАТА КОМУНИКАЦИЯ

Универсалността на изразенията носи на лицето изключителен комуникативен потенциал. Именно това прави уменията за общуване с лице едно от най-важните в диригентската работа. Проф. Дейвид Уитуел пише, че „дори най-изразителните диригентски движения никога не биха могли да предадат емоционалния заряд на творбата по начина, по който лицето“⁵¹.

Лицеизразът е сред основните фактори, които влияят върху ефективността на диригента. Налице са, разбира се, редица изключения, които показват, че и с лице без експресия могат да се постигнат впечатляващи от музикална гледна точка резултати. Важно е да се има предвид обаче, че никой фактор не може да се разглежда сам за себе си и често пъти липсата на едно се компенсира от друго

⁴⁹ Проф. д-р Д. Уитуел е международно признат диригент и музиколог, автор на над 50 книги и над 125 статии по дирижиране, история и теория на музиката. Има изявен интерес в областта на духовите ансамбли.

⁵⁰ Whitwell, D. (2016) *Psychological Problems in Conducting*. Austin, Texas: Whitwell Publishing, p. 54

⁵¹цит. по <https://www.musicum.net/conducting.pdf>, 20.11.2019, p. 3

диригентско качество. В диригентското изкуство лицеизразът има важно място както по отношение предаването на емоционалния заряд на дадена творба, така и в практическата ѝ реализация. Той е съществено допълнение към останалите диригентски качества и умения и следва да бъде активно развиван както по време на обучителния процес, така и след това в практиката на всеки млад диригент.

3. ПОЗИЦИЯ НА ТЯЛОТО

В този текст ще бъдат разгледани основни ракурси на позицията на тялото в пространството (включително походката), както и нейното значение за диригента и самия акт на дирижиране.

Не е случаен фактът, че първото нещо, което младите диригенти изучават в първия си урок по дирижиране, е правилната позиция на тялото. В своя дисертационен труд д-р Скот Хана-Уиър отбелязва, че „в литературата съществува почти пълно единодушие, че позицията на тялото е адекватната стартова точка на всяко обучение по дирижиране“⁵².

Проф. Иля Мусин описва правилната диригентска стойка по следния начин: „диригентът трябва да бъде изопнат, да се държи изправен, да не се навежда, да не се прегърбва, да е разтворил свободно рамената. По време на дирижиране тялото трябва да запазва относителна неподвижност. Клатенето на различни страни, наклоняването, честите извъртания създават неприятно впечатление. Впрочем, в момент на енергична, оживена жестикуляция неподвижността би изглеждала противоестествена. Трябва да се

⁵² Hanna-Weir, S. (2013). *Developing a Personal Pedagogy of Conducting*. Doctoral dissertation – manuscript, p. 9

следи тя да не премине в скованост, вдървяване⁵³. Това обобщение ни говори няколко неща: първо, диригентската стойка трябва да бъде стабилна, второ, балансирана, трето, съобразена с конкретното произведение, което се дирижира.

Тук е подходящо да отворим въпроса за сугестивния потенциал на позата на тялото. „Общозвестно е, че външният вид, осанката на човека, свидетелства за неговите душевни качества, емоционално състояние, темперамент. Външният вид на диригента трябва да показва наличие на воля, активност, решителност и енергия“⁵⁴.

Има движения на тялото, „които не пречат, а усилват изразителността на диригентските действия“⁵⁵. Например „разгръщане на раменния пояс“⁵⁶ за по-енергичен размах или отдръпване на тялото назад „при показване на *piano subito*“⁵⁷. Към цитираните от Мусин примери може да се добави също пренасянето на тежестта на тялото напред като допълнителен способ за постигане на внушение за по-голям жест при необходимост от по-силна динамика, която не може да се постигне чрез промяна в мануалната амплитуда, както и връзките между фрагменти в музикалната фраза на хоровите произведения, при които може певците да поемат въздух едновременно на неподходящо място.

Проф. д-р Алберт Мехрабиан пише, че „позата изразява поведенчески състояния и общ афект за разлика от много конкретните емоции, които може да се изразят с лицето и гласа. Тези поведенчески и общоафективни състояния включват предпочитание (харесване или

⁵³ Мусин, И. (1967). Техника на дирижирането. Във: *Музикални хоризонти*, бр. 13-14/1983, с. 19

⁵⁴ Пак там

⁵⁵ Пак там

⁵⁶ Пак там

⁵⁷ Пак там

нехаресване), ориентация (отворена или затворена) и внимание (посредствено или непосредствено). Тези дименсии могат да се обобщят като предаващи обща позитивност, както и йерархични взаимоотношения⁵⁸.

Въпреки по-общия характер на информацията, комуникирана чрез позицията на тялото, тя видимо е широко използвана в редица дисциплини като средство за постигане на желаната сугестия. В този смисъл тя е от първостепенна важност за диригента особено по време на концертно изпълнение, защото именно тогава внушението е неговото основно средство за комуникация с ансамбъла, който дирижира.

Настрана от сугестивните функции на позицията на тялото, в диригентското изкуство можем да отграничим и един много съществен прагматичен аспект. Диригентската позиция трябва да бъде устойчива и удобна. Предвид че дирижирането е свързано с дългогодишно ежедневно продължително стоене прав, както и движение на торса и ръцете в пространството, задължително условие е да се подсигури добра опора и устойчивост, така че равновесието да не се нарушава при по-резки и отчетливи движения. Същевременно трябва да се вземат превантивни мерки от гледна точка на факта, че всеки диригент на първо място е човешки организъм, чиято неправилна позиция с времето оказва значително влияние на телесните функции и физиологичните процеси.

Неправилната диригентска стойка може да доведе до значителни трайни последици, поради което трябва да се съблюдава спазването на правилна позиция на тялото по време на всяка дейност.

⁵⁸ Mehrabian, A. (1969). Significance of posture and position in the communication of attitude and status relationships. *Psychological Bulletin*, 71(5), pp. 359–372.

4. ПОХОДКА

Походката е „аспект от невербалното поведение, свързан с движението на цялото тяло в пространството“⁵⁹.

Походката „предлага информация за личностните характеристики на даден човек“⁶⁰. Матсумото и колектив твърдят, че походката е много полезен източник на информация, тъй като човек обикновено не подозира за това, което изразява.

Тя е дял от невербалната комуникация, който няма твърде много допирни точки със самия акт на дирижиране. За сметка на това обаче може да се окаже решаващ в други направления. Придвижването до пулта, макар и кратък и често пренебрегван акт, би могъл да има значително влияние върху първото впечатление за диригента, което впоследствие да окаже влияние на работния процес и оценката за него. Не бива да забравяме и редицата дейности, които диригентите извършват, свързани с организацията и мениджмънта на работния процес, както и връзките на състава с обществеността.

В смисъла на всичко изложено по-горе, може да се каже, че походката би могла да окаже влияние за първото впечатление, цялостната перцепция за даден диригент, както и целия работен процес, ръководен от него.

⁵⁹ Ed. Matsumoto, D., Frank M., Hwang, H. (2013). Reading People: Introduction to the World of Nonverbal Behavior. In: *Nonverbal Communication. Science and Application*. Los Angeles: Sage, p. 89

⁶⁰ Sakaguchi, K., & Hasegawa, T. (2006). Person perception through gait information and target choice for sexual advances: Comparison of likely targets in experiments and real life. In: *Journal of Nonverbal Behavior*, 30, pp. 63–85.

5. ЖЕСТИКУЛАЦИЯ

5.1. ДЕФИНИЦИЯ

За жеста съществуват различни определения, всяко от които в различна степен дава яснота, а понякога създава потенциал и за определени неясноти в разбирането на понятието. Определението, на което проф. д.ф.н. Величко Руменчев се спира е „лаконично движение на тялото с информационна стойност“⁶¹. Това може да се допълни с ремарката на Матсумото и екипа му, че „жестовите са предимно мануални движения (въпреки че понякога може да се включат и движения на главата или лицето), които се използват с две основни цели – да илюстрират речта и да носят вербално значение“⁶².

Съществено е да разграничаваме жестовите, които са невербални от тези, които са вербални. Както се установи в трета глава на настоящия труд, вербалните и невербалните жестове се обработват по различен начин от човешкия мозък и носят различен тип информация по отношение на перцептивния резултат от страна на комуникационния реципиент. В този смисъл, за настоящото изследване не представлява интерес да разглежда вербалните жестове, доколкото те представляват качествено друг вид комуникация, намираща се извън обхвата на невербалния език на диригентите.

От друга страна, тук не следва да се разглежда и диригентският жест като специфична форма на комуникация, тъй като на него бе посветена цяла глава.

⁶¹ Руменчев, В. (2006). *Невербална комуникация в публичната реч и деловото общуване*. с. 511

⁶² Matsumoto D., Frank, M., Hwang, H. (2013), *Reading People...*

5.2. ВИДОВЕ ЖЕСТ И СПЕЦИФИКА

Необходимо уточнение е това, че в различните теории съществуват различни класификации на отделните типове жест. Ако обърнем поглед към българската теория, в труда си „Съдебна реторика“ проф. Руменчев откроява изобразителен, указателен, условен и емоционален тип жест⁶³.

В по-късната си работа, „Невербална комуникация в публичната реч и деловото общуване“, добавя и илюстрациите като обобщение на предходните.

Емоционалните жестове „информират за емоционалното състояние“ на говорещия „и отношението му към текст, аудитория, повод за произнасяне“. Разглеждани отделно от конкретното изказване „те нямат особен смисъл“, но в комбинация с него увеличават многократно въздействието му⁶⁴. Той е „подчертано спонтанен и сравнително трудно се поддава на контрол“⁶⁵.

Изобразителният жест (наричан още описателен) „има за задача да характеризира външно описвания обект“⁶⁶. Това обикновено се осъществява по отношение на външните измерения на описвания обект: форма, ширина, височина, дължина, обем и други. Прилича си с **указателния** жест, който показва местоположение или посока. Вторият обаче е пряко свързан с вербалните изражения на посоките, поради което (по причините, описани в трета глава) често пъти има характер по-скоро на вербален жест.

⁶³ Вж. Руменчев, В. (1997). *Съдебна реторика*. с. 316-318

⁶⁴ Вж. Руменчев. *Невербална комуникация...* с. 515

⁶⁵ Пак там, с. 516

⁶⁶ Пак там, с. 519

Условният жест, наричан още „емблема“⁶⁷, „символ или пластичен йероглиф“⁶⁸, служи за заместване на речта, но „често има съпътстващ характер“⁶⁹. Това би могло да е ръкостискане, махане, кръстене, вдигане на ръка и други. Руменчев отбелязва, че този жест често има езиков еквивалент – „да“, „не“, „Внимание!“ и други⁷⁰. В езика на диригента можем да открием много точен еквивалент – първоначалното вдигане на ръцете, което се тълкува като „Внимание, подгответе се. Започваме“. На практика това все още не е част от самия акт на дирижиране, а по-скоро дава знак, че дирижирането и изпълнението ще започнат всеки момент. За хористите е знак да вдигнат папките и да се подготвят за пеене, а за оркестрантите – да подготвят лъковете и инструментите си за свирене.

Жестовите **илюстратори** в известен смисъл обхващат черти и употреби на всички по-горе описани жестове. Те служат за допълване и подсилване на казаното. На практика нямат особен смисъл, отделени от речта. Практиката показва, че в репетиционната част от диригентската работа е добре да не се прекалява с илюстративните жестове, тъй като те крият определен риск от разконцентриране на изпълнителя от предаваното съобщение.

5.3. ПРИЛОЖЕНИЕ НА ЖЕСТИКУЛАЦИЯТА В ДИРИГЕНТСКАТА РАБОТА

Трябва да отбележим, че жестикулацията на диригента намира основно приложение в организационната му работа – репетиционен процес, даване на инструкции с повишена експресивност, връзки с

⁶⁷ Вж. Матсумото и колектив, с. 78

⁶⁸ Руменчев, *Невербална комуникация...* с. 521

⁶⁹ Пак там

⁷⁰ Пак там

обществеността, официални събития, свързани с участия на изпълнителския ансамбъл и други.

6. ИЗВОДИ

В заключение на раздела, свързан с кинесиката, може да се каже, че тя се оказва един от най-важните, ако не и най-важният дял от невербалното общуване и поведение в диригентската работа. Независимо че част от нейните принципи, които са съвсем пряко свързани с мануалната техника, бяха разгледани в трета глава, диригентският жест е типичен представител на кинесичното общуване. Позата, жестът и лицевото изражение в съвкупност формират сугестивния инструментариум на диригента и на практика му позволяват да упражнява дейността, най-тясно асоциирана с неговото изкуство и професия. Разбира се, не бива да се пренебрегват и значителните влияния, които принципите на невербалното общуване оказват върху репетиционния процес, комуникативните задачи на диригента и неговото управленско и международно присъствие. Въпреки всичко може свободно да се изкаже тезата, че ако има неоспоримо доказателство, че без невербалната комуникация дирижирането не може да се осъществи като акт, то то се крие в принципите на кинесиката.

ГЛАВА VI. ВЛИЯНИЕ НА ПРОКСЕМИКАТА ВЪРХУ ДИРИГЕНТСКАТА РАБОТА

1. СЪЩНОСТ

Проксемиката е сред най-новите научни области, приемани за част от невербалната комуникация. Като концепция за първи път се развива през 1966 година в изследването „Скритото измерение“ на д-

р Едуард Т. Хол. Тя се занимава с перцепцията за пространството нейната употреба. Още Квинтилиан в „Обучението на оратора“ извежда, че „всяко място си иска своята форма и някак си свой начин на красноречие“⁷¹. Тук се има предвид пространството, в което ораторите изнасят речи. Тяхното изкуство има доста допирни точки с това на диригента, който с езика на жеста (и не само) трябва да организира работния процес и да предаде своята интерпретация за музикалните произведения. За разлика от публиката на оратора, изпълнителите, с които диригентът работи и които са адресат на комуникираната информация, участват много активно в процеса, което прави влиянието на пространството още по-значимо за крайния резултат. Ансамбловото, както и всяко друго музициране, е психофизиологичен процес, зависим от редица фактори, сред които предварителната подготовка, атмосферата на работа, здравословното състояние, психическата нагласа и прочее.

2. ВИДОВЕ ПРОСТРАНСТВА

Д-р Хол дели пространствата на три вида според мобилността на техните съставни елементи – фиксирани (никаква част от пространствената композиция не може или не бива да бъде придвижвана), полуфиксирани (част от елементите са подвижни) и нефиксирани (всички градивни единици в разглежданото пространство подлежат на разместване)⁷². Тази типология може да се прилага както в микро-, така и в макроплан. Илюстративен пример за фиксирано пространство биха могли да бъдат сградите в един

⁷¹ Квинтилиан, М. Ф. (1984). *Обучението на оратора*. София: Наука и изкуство, с. 647

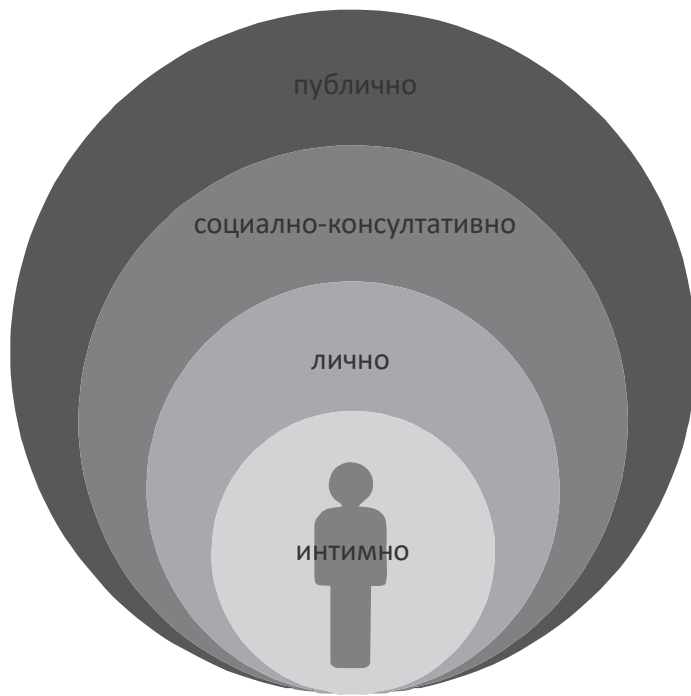
⁷² Вж. Hall, E. T. (1990) *The Hidden Dimension*. New York: The Garden City

жилищен комплекс, но също така и мястото на органиста в голямата зала на концертен комплекс „България“.

Връщайки се на диригентските аспекти на горе изложеното, най-често диригентът работи в полу- и нефиксирани пространства, на които нерядко може да въздейства. Като главни местоположения на дейността му могат да се определят репетиционната зала и концертната сцена. Всяка от тях най-често е проектирана съобразно изискванията на широк спектър от дейности и предлага множество възможности за подредби и размествания. Именно от тях диригентът трябва да се възползва, за да може да извлече всички ползи от последващия работен процес или концертна изява. При решението за това как да позиционира различните участници той следва да съблюдава редица фактори, сред които акустическите особености на помещението, възможностите за зрителен контакт с всеки от изпълнителите, техните гласови данни и/или инструментални способности, осветлението, разстоянието между него и изпълнителите, разстоянието помежду самите участници, евентуалното наличие на мизансцен или украса и други.

3. РАЗСТОЯНИЕ

Д-р Едуард Хол разграничава четири вида разстояние, всяко от които с две зони – близка и далечна: интимно – близка зона (допир), далечна зона (15-45 см.); лично – близка зона (45-75 см.), далечна зона (75-120 см.); социално-консултативно – близка зона (120-210 см.), далечна зона (210-360 см.); публично – близка зона (360-750 см), далечна зона (над 750 см.). На фигурата по-долу е илюстрирано по какъв начин се разпределят тези разстояния спрямо човека.



73

В практиката всеки диригент се сблъсква с редица различни помещения, в които трябва да репетира и/или концертира. Съществено е значението на подредбата и, в частност, разстоянието, на което той отстои от състава. Наблюдава се обратнопропорционална връзка между това разстояние и сугестията, която диригентът може да реализира върху изпълнителите. На практика при едно прекомерно далечно разположение, съобщими за изпълнителите остават основно темпото и динамиката (скоростта и големината на амплитудата на диригентския жест). Изключват се случаите на изпълнения на открито или в оперен театър, където няма начин да се постигне пряка видимост и се използва жива видео връзка. Тогава основна роля играят разположението на камерата, планът, в който тя снима, и разстоянието между изпълнителя и монитора. В този случай възниква друг тип трудност, изпитваща телегеничността

⁷³ Matsumoto, D., Hwang, H. S. (2013). *Body and Gestures*, In: *Nonverbal Communication: Science and Application*. Los Angeles: SAGE Publications, p. 84

и артистизма на диригента. Ефективни биха били тези жест и мимика, които, макар и адресирани към камерата, са реализирани с увереността и убедителността, с която биха били осъществени, гледайки изпълнителя, на когото се подава или който бива воден в конкретния момент.

4. ТЕРИТОРИАЛЕН СТАТУС

В общуването, независимо от какъв вид, различните територии имат различен статус. „Статусът може да бъде подчертан по най-различни начини, но един от най-типичните е чрез височината“⁷⁴. Точно тази височинна диференциация се е наложила културно и е започнала да внушава у адресатите на съответната информация усещане за значимостта и ръководния статус на личността, заемаща издигнатата територия. На практика един подобен детайл дава възможност за упражняване на въздействие върху подсъзнанието на изпълнителите и създаване на естествено интегрирана в процеса йерархия. Това, от своя страна, е много съществено, тъй като в екипната дейност всеки един член на екипа е точно толкова важен, колкото и всички останали. Работата трябва да бъде водена в обща посока от една личност, която да носи отговорността за избора на тази посока, начина на постигане на зададените цели и крайния резултат от изработеното.

⁷⁴ Руменчев, В. (2006). *Невербална комуникация в публичната реч и деловото общуване*. София: УИ „Св. Климент Охридски“

5. ЛИЧНО ПРОСТРАНСТВО

Начинът, по който личното пространство се оказва значимо, е скрит в една, на пръв поглед, подробност – а именно, разположението на изпълнителите един спрямо друг.

Съществена роля при класификацията на д-р Едуард Т. Хол играят произходът и културната принадлежност. Например, ако даден човек е роден и отраснал в малко населено място, където гъстотата на населението е малка, обикновено се очаква да се впише в горните граници на класификационната скала; ако е роден в голям град с по-голяма гъстота на населението, той е привикнал към много по-тесни и гъсто обитавани пространства, което го предразполага към попадане в ниските граници на класификационната скала.

В съвременния контекст на един пазарен поглед върху концертната дейност, поради финансови причини често не се осигурява достатъчно широко и удобно пространство за репетиции и/или преобличане на изпълнителите преди концерти. Ако се вземе предвид психо-физиологичният характер на музикалното изпълнителство, проблемът става значително по-явен. Когато се навлезе в личното пространство на човек, това го поставя в състояние на дискомфорт и създава стрес. Този вроден инстинкт може да постави изпълнителите в нежелано психическо неразположение, което впоследствие да представлява значително препятствие пред качеството на изпълнението.

6. ОРИЕНТАЦИЯ

Марк Аргайл в труда си „Комуникация чрез тяло“ определя ориентацията като „ъгъла, под който един човек гледа друг“⁷⁵. Съвсем

⁷⁵ Argyle, M. (1970) *Bodily Communication*. London: Methuen & Co.,

разбираемо е, че диригентът няма много възможности за избор на основна ориентация, а именно 0° спрямо центъра на състава и/или партията/изпълнителя, на която/когото подава или чийто тематичен материал води в конкретния момент. Няма как да се даде еднозначно предписание за подредбата на състава. Това, което е важно за диригента от гледна точка на ориентацията, е да се обърне така, че погледът му да осъществява ъгъл от 0° градуса с изпълнителя или партията, на която подава, като същевременно не премества тялото си прекалено, за да може да остане видим за останалите изпълнители и да предотврати евентуални разминавания.

7. ИЗВОДИ

На база на цитираните източници и приведените примери за приложението на изведените принципи в диригентското изкуство и професия може да се заключи, че проксемиката представлява значим проблем на диригентската работа с потенциал да оказва влияние както на репетиционния, така и на концертния процес, както, в този смисъл, и на крайните резултати от тези два процеса.

ГЛАВА VII. ПАРАЕЗИКЪТ В РАБОТАТА НА ДИРИГЕНТА

1. СЪЩНОСТ

Параезикът е дял от невербалната комуникация, който обхваща аспектите от вербалното общуване, които не включват думи, или, както Шърли Уейтс пояснява, „поставя основния акцент не върху това, което казваш, а начина, по-който го казваш“⁷⁶. Той включва

p. 302

⁷⁶ Weitz, S. (1974) *Nonverbal Communication*, New, York: Oxford University Press, p. 94

темпото на говор, височината и силата на гласа, интонацията, паузите по време на изложението, междуметията и паразитните думи, които говорещият използва. Всички тези елементи модифицират, нюансират и допълват вербалното изложение. В настоящия случай под параезик ще разбираме като явленията, съпътстващи речта и в пряка връзка с нея.

Приложението на параезика е силно застъпено в репетиционната работа на диригента. Това именно е времето, в което се подготвя концертното представление или спектакъла. Диригентът, в качеството си на организатор на работния процес, носи лична отговорност за крайните резултати. Поради тази причина следва да съблюдава всички фактори, които биха могли да спомогнат или възпрепятстват репетиционния процес.

2. МЕЛОДИКА

„Под мелодика в теорията се разбира промяната на честотата на основния тон на говора; няколко тона, които възпроизвеждаме без каквото и да е усилие. Тази промяна се възприема от аудиторията като изменение на височината“⁷⁷.

Известен е фактът, че мелодиката на говора се влияе от емоционални фактори. Например проф. Клаус Райнер Шерер емпирично доказва, че при опит да прикрият страх или гняв, 70% от изследваните хора повишават основния тон на говора си⁷⁸. Често пъти, когато някой говори с повишен основен тон и/или възходяща

⁷⁷ Руменчев, В. (2006). *Невербална комуникация в публичната реч и деловото общуване*, София: УИ „Св. Климент Охридски“, с. 346

⁷⁸ Вж. Scherer, K (1982). *Methods of research on vocal communication: Paradigms and parameters*. In: *Handbook of methods in nonverbal behaviors research*. New York: Cambridge University Press, pp. 136-198

интонация, аудиторията е склонна да го приема за притеснен, уплашен и др. В работата на диригента това би могло да бъде изключително вредно, тъй като много лесно това „притеснение“ би могло да се отдаде на липса на подготовка или незнание какво да се изисква в дадения момент. Вследствие на това авторитетът на диригента може да бъде уронен, а способността му да наложи мнение – сериозно компрометирана. Затова, когато диригентът обяснява дадена концепция или отправя забележка, трябва да бъде подготвен да го направи адекватно и убедително.

3. СИЛА

Силата на говора е „обективно качество на звука, което субективно се възприема като гръмкост“⁷⁹. Проф. д.ф.н. Величко Руменчев пише, че „тази интонационна характеристика намира приложение при изразяването на отношение, за поставяне на акценти, за нюансиране, като средство, улесняващо контакта“⁸⁰.

В зависимост от размерите на залата, в която диригентът работи, би могъл да бъде поставен пред проблем с аудирането на думите му до изпълнителите, които седят или стоят по-далеч от него. Друг фактор е и че повечето зали са с акустика, изчислена да подпомага изпълнението, когато има публика, което нерядко предполага наличието на свръхреверберация, когато са празни. Това намалява яснотата на произнесеното, което води до необходимостта от допълнително усилване интензитета на говор. Оптимумът е труден за намиране, защото прекалено тихият говор няма да се аудира адекватно, а прекалено силният може да се възприеме погрешно като

⁷⁹ Collet, P. (2004) *The Book of Tells*. London: Bantam, p. 63

⁸⁰ Руменчев, В., *Невербална ...*, с. 358

израз на яд или раздразнение, което да доведе до напрежение у изпълнителите. Подобна емоционалност по време на конструктивен работен процес води до затрудняване на перцептивните способности на адресата ѝ⁸¹.

Същевременно, при опит за по-силен говор, е възможно да се повиши тонът на речта. Това, както вече бе споменато, може да се възприеме като притеснение и неподготвеност. Явлението може да се разтълкува и като гняв или изнервеност. Тъй като музицирането е психо-физиологически процес, крайните резултати са много тясно обвързани с емоционалното състояние на изпълнителите. Ако те се чувстват потиснати от действията на диригента, това несъмнено ще резултира в по-некачествено изпълнение.

4. ТЕМП

Темпът на говор се определя като „скоростта, с която се изговарят речевите отрязъци за единица време“⁸². Той има два основни аспекта на приложение в репетиционния процес.

Първият е в много тясна връзка с казаното в сегмента, отнасящ се до силата на речта. В по-големи помещения, които имат силна реверберация, произнесеното се аудира по-трудно заради остатъчното отзвучаване. Това изисква достатъчно спокоен темп на говор, който да позволява всичко казано да бъде чуто и осмислено. Нещо, което е задължително да се избягва в този контекст, е

⁸¹ Вж. Mullenix, J. et. al. (2002) Effects of Variation in Emotional Tone of Voice on Speech Perception. In: *Language and Speech*, 45 (3), pp. 255-283

⁸² Тилков, Д. (1981). *Интонация в българския език*. София: Народна просвета, с. 45

прекалено бавният и монотонен темп, но не бива да се изпада и в другата крайност, да бъде бърз и неотчленим.

Вторият аспект се отнася до комплексността и/или важността на поднасяната информация. „Високата скорост, дори при отлична дикция, създава затруднения във възприемането вече не само на новата и сложна, но и на всяка информация. [...] Темпът трябва да се съобрази както с необходимостта от възприемане, така и с осмислянето на възприетото“⁸³. Това ни води до извода, че темпът на говор по правило следва да бъде обратнопропорционален на сложността и/или значимостта на съдържанието.

5. ПАУЗИ

Редно е паузата да се счита за част от говора, тъй като тя е елемент, естествено съпътстващ живата реч, и представлява неотделима част от човешката перцепция за нея. Реалното прекъсване на речевия поток представлява така наречената темпорална пауза. Тя от своя страна се дели на „логическа, психологическа, физиологическа и хезитационна“⁸⁴.

Дължината на **логическата** пауза зависи от връзката между отделните сегменти на поднесената информация. В диригентската работа тя най-често възниква тогава, когато има нужда да се дадат указания, отнасящи се до различни страници и изискващи обръщане и търсене на точния фрагмент от страна на изпълнителите. Добре е диригентът винаги да съблюдава евентуални възможности за минимизирането ѝ, тъй като особено когато дадена забележка се отнася само до група изпълнители, останалите нямат какво да правят

⁸³ Руменчев, В. (2006) *Невербална...* с. 363

⁸⁴ Руменчев, В., *Невербална...*, с. 365-366

и при една недостатъчно добра служебна етика, е възможно да започнат паралелни разговори, което да попречи на концентрацията.

Психологическата пауза се отнася до емоционалността на една реч, поради което не представлява интерес за настоящото изследване.

Началната пауза има важна роля в подготовката на ораторите за реч, но значението ѝ за диригента е напълно противоположно. Колкото повече време се изчака преди даване на указание, след като е прекъснат музикалният поток, толкова повече ще спадне интензитетът на вниманието на изпълнителите към него. За диригента е от ключово значение да набелязва слабите моменти в изпълнението по време на самото изпълнение и да започне изложението на изискванията си веднага след като е спрял състава.

Физиологическата пауза се отнася до естествената нужда на организма от кислород. В този смисъл тя няма особено голямо значение за диригента и не може да бъде контролирана в много голяма степен.

Хезитационната пауза е породена от колебание какво ще се каже по-нататък и премисляне на изказването. По резултати много напомня началната пауза. Обикновено колкото по-подготвен е диригентът, толкова по-голям процент от недостатъците ще е успял да предвиди. Опитните диригенти успяват да разделят съзнанието си между дирижирането и това, което чуват, както и да оценят изпълнението, да систематизират грешките наум и да поднесат най-важните от тях непосредствено след спиране на изпълнението.

6. ВЕРБАЛИЗАЦИЯ ПО ВРЕМЕ НА РЕПЕТИЦИОННИЯ ПРОЦЕС

Проф. Иля Мусин пише: „По време на репетиция диригентът общува с изпълнителите и въздейства на изпълнението им чрез говор, собственото си изпълнение (показване) и жестовете“⁸⁵.

Първата съществена черта на диригентската реч е, че дори по време на репетиционния процес експликацията на проблемите трябва да бъде минимизирана и много целево поднесена във връзка с ефективността на работата. „Диригентът трябва да се научи да изразява своята мисъл кратко, стегнато и задължително – ярко, образно“⁸⁶. Добре е, независимо дали се работи с хор и/или оркестър на първо място да се прави опит за поправка чрез самия диригентски жест. Понякога добро решение е диригентът да изпее проблемния фрагмент по начина, по който би искал да го чуе, отколкото детайлно да обяснява щрихи, динамики и техники, част от които може да не са теоретично напълно известни или абсолютно еднакво интерпретирани от всички изпълнители.

На практика една от важните диригентски задачи е да се унифицира виждането за начина, по който ще бъде изпълнено даденото произведение и да се приближи максимално до личната диригентска интерпретация.

Един интересен допълнителен фактор, който д-р Тайлър Кендъл, е фактът, че, както голяма част от останалите невербални канали на комуникация, паразиковият също е подвластен на регионалната и националната принадлежност както на говорещия, така и на реципиента на информацията. В този смисъл в зависимост от това къде и с участието на кого се провежда дадено мероприятие,

⁸⁵ Мусин, И. (1983). *Техника на дирижирането...*, с. 277

⁸⁶ Пак там

е възможно да се наложат вариации на начина му на употреба, за да бъде максимално ефективен⁸⁷.

7. ИЗВОДИ

Като основна препоръка за диригентите може да се изведе, че изказванията им в процеса на репетицията трябва да бъдат много добре премислени и лаконични. Вербализираните указания трябва да са кратки, ясни, поднесени с уважение към професионализма на изпълнителите и, не на последно място, веднага след прекъсване на музикалния поток. Добре е те да са по-скоро образни, отколкото теоретични, за да бъдат, от една страна, емоционално въздействащи и, от друга, разбираеми за всички изпълнители.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Диригентската работа е характерна със значителен и разнообразен комплекс от знания и умения. Често те не са заложили само в музикалните дисциплини, а изискват един по-широк поглед и познаване на принципите на работа, човешката психика, наличие на отлични умения за планиране и организация на работния процес. Необходимо е диригентът да си дава ясна сметка за разнообразието от фактори, които влияят на всяко конкретно изпълнение, за да може точно и правилно да предвиди различните предпоставки за проблеми, да ги адресира адекватно и по този начин да ги избегне.

⁸⁷ Вж. Kendall, T. S. (2009). *Speech Rate, Pause, and Linguistic Variation: An Examination Through the Sociolinguistic Archive and Analysis Project*. Doctoral Thesis – manuscript, Duke University

Аспектите на невербалната комуникация, разгледани в настоящия труд, както и влиянието, което те оказват върху диригентската работа, недвусмислено доказват, че принципите на несловесното общуване представляват важен диригентски проблем.

Без да се претендира за пълна изчерпателност, тъй като една подобна материя би могла да обеме стотици, ако не и хиляди страници, в текста бяха разгледани целево най-значимите, по мнение на автора, области от невербалната комуникация, които оказват влияние върху работния процес на съвременния диригент. Разгледаните интердисциплинарни материали ясно показват направленията, върху които тези фактори имат импакт. Това позволява, от една страна, да се изведе, че невербалната комуникация е важен фактор в диригентското майсторство, от друга, да се повдигнат въпроси, чиито отговори биха могли да помогнат на диригента да подобри своя процес на работа и крайните резултати от него. Това дава интересни насоки и за евентуални допълнения в методиката на обучението по дирижиране, които да дадат възможност за по-осъзнат подход от страна на младите диригенти към невербалната комуникация като значим екстрамузикален дял от бъдещата им диригентска практика.

Правейки преглед по провеждането на изследването, то изпълни поставените задачи:

- 1) да проследи зараждането и развитието на диригента като фигура в музикалното изкуство, както и неговите функции и значение в исторически план;
- 2) да изследва самия диригентски жест и да оцени доколко той се вписва в понятието за невербална комуникация;

- 3) да разгледа поотделно тези области на невербалната комуникация, които имат връзка с диригентската работа и влияят върху качеството на изпълнението ѝ;
- 4) да разгледа в кои случаи и при какви критерии същите области от невербалната комуникация оказват влияние върху дейности, различни от дирижирането, но проявяващи сходства с него по определени критерии; да направи изводи доколко всяка индивидуална област на несловесното общуване следва да окаже влияние върху диригентската работа. По тази причина може да се каже, че то постигна целта си да провери значимостта на невербалното общуване в области, различни от дирижирането, но проявяващи значими сходства с него в определени свои дейности и/или направления. На базата на тези сходства следва да се изведат паралели и да се провери значимостта на този тип комуникация в диригентската работа.

В смисъла на изложеното по-горе хипотезата, че невербалната комуникация представлява значим фактор в диригентската работа и в този смисъл е проблем на теорията и практиката на диригентското майсторство се доказва.

Изводите, до които достигна изследването, са, както следва:

- 1) невербалната комуникация представлява значим за диригентската работа фактор;
- 2) дяловете на тази научна област, които са с основна значимост са: комуникация чрез външен вид (вкл. първо впечатление), кинесика, проксемика и параезик;
- 3) кинесиката и проксемиката се оказват областите от несловесното общуване, които имат решаващо значение за дирижирането, тъй като в техния обхват се включват значими модалности от диригентския жест, употребата на

оро-фациалния комплекс, както и ориентацията на диригента по време на дирижиране за комуникация с ансамбъла.

ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

Изследването „Невербалната комуникация като диригентски проблем“ има следните научни и научно-приложни приноси:

1. За първи път прави опит чрез интердисциплинарен подход – холистичен и атомичен – да оцени невербалната комуникация като фактор в диригентската работа.
2. За първи път в родната литература прави опит за оценка на това кои черти на диригентския жест предават информационен поток в невербална и кои – във вербална модалност.
3. За първи път у нас разглежда най-важните за диригента невербални принципи, обхващайки не само самия акт на дирижиране, но и множество други аспекти на диригентската работа.
4. Поставя редица диригентски практики в контекста на невербалното общуване и очертава насоки за подобряването им, стъпвайки на принципите, заложи в декодирането на несловесния информационен канал.
5. Очертава ролята на диригента в контекста на съвременната ансамблова групова динамика.
6. Чрез направените изводи допълва методически обучението по дирижиране.
7. Има потенциала да послужи за основа на по-нататъшни изследвания в областта на невербалната комуникация като фактор в диригентската работа.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИЯТА

1. Григоров, Г. (2019) *Аспекти на влияние на проксемиката върху работата на диригента*. Във: „Докторантски четения“ на „Национална музикална академия Проф. Панчо Владигеров“, София: Марс 09
2. Григоров, Г. (2019). *Роля на лицеизраза в работата на диригента*. Във: сп. „Музикален логос“, електронно издание
3. Григоров, Г. (2020). *Диригентският жест – вербална или невербална комуникация*. Във: Алманах на НМА, брой 11-12, под печат
4. Григоров, Г. (2020). *Параезикът в диригентската работа*. Във: сп. „Музикален логос“, електронно издание
5. Григоров, Г. (2021). *Историческо развитие на диригентското изкуство и място на диригента в груповата динамика на съвременния изпълнителски ансамбъл*. Във: сп. „Музикални хоризонти“, брой 2