

SPATIAL-TIME ORGANIZATION OF THE DIRECT GRADE

Yuliyana G. Panova

ABSTRACT: The report examines the spatial-temporal organization of conducting gestures as a comprehensive system based on the indissoluble unity of the conductor's internal and external actions and their constant focus on the realization of his creative needs.

Изследването е финансирано по проект № РД-08-133/07.02.2018 г. от параграф на фонд „Научни изследвания“ на ШУ „Епископ Константин Преславски“.

Концепцията за "пространство" в научната литература се разглежда като подход за определение на дирижирането като преобразувана с художествени средства музикално-изпълнителска реалност, в която се осъществява организацията на дейностите и комуникацията между диригент, музикално произведение и изпълнители, предоставяща субективна, хуманна и творческа позиция на диригента, осъзнаващ целостта, ценността и смисъла на този процес и участващ в него като съавтор и съмишленик. Тази концепция обяснява естеството на взаимовръзките между различните диригентски конструкти, което от своя страна правомерно легитимира дирижирането като художествено пространство.

Характерно за пространствената характеристика на дирижирането е, че то функционира като система от реалности, които непрекъснато си взаимодействат. В процеса на това взаимодействие се формират нови, качествено специфични пространствено-времеви структури, които обуславят съответстващите изменения на съдържанието и връзките между субекта и обекта на музикално-изпълнителския процес, а именно:

- пространствено-времева структура на диригентската жестикуляция и техниката на дирижиране;

- пространствено-времева структура на взаимодействие с музикалното произведение;

Неустойчивостта и вариативността на тези структурни взаимоотношения налагат тяхното целево планиране, организиране и управление.

Пространствено-времева структура на диригентската жестикуляция и техниката на дирижиране

Диригентската жестикуляция е единствено по рода си музикално-изпълнителско средство, което реално и действено (физически) се разполага в пространството и се развива във времето, прави видимо „движението на звука“ и предизвиква определено звучене. „Възприемането на обективното съществуване на музикалното пространство е свързано с психологическия факт, че пространството се възприема предимно (ако не и само) зрително. Слуховото възприятие обаче също не е откъснато от пространственото. В действителността никога не се възприема абстрактен звук, а само конкретни звукове

и/или звукови съотношения. Тази конкретност предполага и изисква локализация на звуковия източник, идентифициране на тембъра, различаване на височината, силата и трайността на звука” [2]. От друга страна, сливането на звуковата „материя” с времето се дължи на факта, че не може да съществува звук без движение, а движението не може да съществува отделно от пространството и времето. Това определя физичния аспект на *музикалния звук като форма на движението*. В този смисъл „...локализираме ли звука, изхождайки от слухови или зрителни данни, ние локализираме *не* слухови и зрителни *усещания* и образи, *възприети* в слухово или зрително „поле”, а *реални явления*, изобразени в нашите усещания, чрез възприятия в *реалното пространство*” [7]. За това източникът на звука се определя не само от слуховите, но и от зрителните възприятия въобще, в съвкупност с всички данни, служещи за ориентиране в реалното пространство. Следствие на превръщането на звуковите съотношения в двигателна модалност възникват моторно-пластичните образи на диригентските движения като част от общата моторика на човека [10].

Физическото изобразяване на тези реални явления чрез движения, разположени в реалното пространство и развиващи се във времето, е в основата на формиране на диригентската жестикуляция като форма на зрителна обективизация на звучността на музикалното произведение, неговата специфична *пространствено-времева* цялостност. Ето защо „кинестетичните субмодалности, чрез които се реализира диригентският жест, са *движение, интензивност, форма, честота (скорост)*” [10], определят и обективните характеристики на пространно-времевите форми на диригентската жестикуляция.

Това е основанието, което позволява диригентска жестикуляция да бъде определена като физическа артикулация, която се използва за отразяване на скоростта (темпо) и броя на пулсациите (времената) в метрума. Тази артикулация се представя чрез абстрактни пространствено-времеви структури (модели), изобразяващи пътя на ръката в пространството по време на всеки такт наречени от всички *схеми на тактуване* [5]. Схемите на тактуване нямат присъща музикална стойност освен показването на метричната пулсация [5]. Тези схеми на тактуване, които възможно най-много се доближават до приетите за стандартни, се считат за “калиграфските” знаци на по-нататъшен специфичен език на диригентска практика, формиран от неограничен брой варианти, в зависимост от изразните средства и изискванията, които диригентът иска да покаже. На базата на схемите на тактуване се изграждат *диригентските схеми (модели)*, които в литературата се определят като модели, изобразяващи сложни жестови комплекси, наситени с информация относно размер, встъпления на партиите, спиране на звука, фермати, паузи, динамика, щрих и т.н.. В определението си за диригентските схеми Х. Фаберман (1997) подчертава, че „очертанията на движението на ръцете, организирани в схеми (модели), които изпълнителите „четат” и трансформират в звук.” трябва да бъдат точни и музикално смислени и съдържателни [4].

Пространствено-времева структура на взаимодействие на диригента с музикалното произведение

При взаимодействието на диригента с музикалното произведение се формира особен вид пространствена структура, основаваща се на зависимостта между пълноценното общуване с музикалното произведение, личните качества на диригента и неговата готовност за цялостното му възприемане. Тази структура по своята същност е единство между *обективна, субективна и художествена реалности* – всяка една със своя специфични пространствено-времеви форми на съществуване и на организиране.

Разгърнати във времето, всяка една от трите реалности неизбежно е подчинена на определена логика и е ограничена от събитията в другите реалности.

Обективната реалност се обосновава от партитурата на музикалното произведение, като модел на диригентския замисъл и нейните инвариантни характеристики, като съвкупност (набор) от взаимодействия, различни видове връзки и отношения на елементи.

Пространствената структура, която определя обективната реалност при взаимодействието с партитурата на произведението, се свързва с познаването на музикалния материал, неговото разбиране, осъзнаване и управление по време на изпълнение. Тук възникват и се развиват специален тип пространствени отношения, в рамките на които се изгражда изпълнителската концепция за музикалното произведение, на базата на конкретно обоснован и аргументиран свободен избор на едни или други изразни средства. Тези отношения са обективната предпоставка за субективната трактовка на партитурата и се основават на:

- ясната представа за взаимодействието на художествените средства;
- разбиране на изразителните възможности на елементите на музикалния език;
- познаване на законите на формообразуването;
- способност да се обхванат характерните за стила на даден автор черти.

Изследването и анализът са основните подходи при моделирането на тези пространствени отношения и пряко кореспондират с многообразните структурни форми на партитурата на музикалното произведение, които от своя страна могат да бъдат обединени главно в три групи, включващи:

- поетичния текст и музикално-изразните средства, с помощта на които композиторът представя (пресъздава) музикалното съдържание – темпо, динамика, щрих, агогика, тембър, фразировка и т.н.;

- изпълнителските и специфичните вокално-хорови средства – интонационни, вокални, ритмически, ансамблови, характер на звукоизвличането, диригентски и др..

Познанието за образа на музикалното произведение се формира в процеса на неговия анализ чрез:

- синтез;
- разбиране логиката на организацията на разнообразни звукови структури;
- разкриване сходствата и различията;
- установяване взаимовръзките;
- формулиране на понятията в партитурата му.

Всичко това води до формиране на личностно-значимия за диригента смисъл. На базата на направените проучвания на партитурата се вземат конкретни решения относно изпълнението ѝ с цел намиране и постигане на най-добрия ѝ творчески еквивалент, който да предизвика съответните емоционални реакции както на изпълнителите, така и на слушателите.

Тази пространствена структура има специфична времевата организация, която прави възможно изграждането на конкретна обоснованост и последователност в процеса на вземането на решения от страна на диригента. Времевата организация не е праволинейна и има сложна конфигурация. Изцяло ориентирана към създаването на търсения евристичен модел на изпълнителска интерпретация, тя отразява непрекъснато съпоставяне на изградените субективни представи на диригента и обективната музикално-художествена реалност на партитурата до пълното им препокриване и съответствие. Времето се явява и мярката за историческата обусловеност на съдържанието и музикалната образност на произведението, художествено-изразната стилистика и изпълнителската реализация, тъй като разбирането и изграждането на представите за историческото време и епохата, в която е

създадено произведението определя избора на конкретни изпълнителски средства, отговарящи на художествения стил на съответния композитор.

Субективната реалност е съвкупността от музикално-слуховите, двигателните и зрителните представи на диригента за намиране на правилните решения относно всеки един компонент от диригентката жестикуляция. Диригентският жест следва и илюстрира музикалното съдържание, а то от своя страна се явява основен източник на информация за неговата пространствено-времева форма. Така при взаимодействието на тези две пространствено-времеви форми диригентският жест придобива смисъл на *субективно тълкуване на обективната реалност*. Като субективно възприемане на обективното пространство и време субективната реалност се характеризира със специфични за нея *перцептуални пространство и време*.

Специфичността на *пространствената структура* на перцептуалното пространство като съвкупност от взаимодействия и връзки се определя от специфичността на когнитивните процеси свързани с обработката и употребата на заложената в партитурата на музикалното произведение информация, а именно: музикален език (музикални изразни средства), творческо въображение и диригентско-образно мислене.

Музикалните изразни средства и диригентският жест са пряко свързани помежду си в непрекъснато взаимодействие и влияние, а възможните варианти за изобразяване съотношението им – неограничени. Абсолютно необходимо условие е изграждането на максимален синхрон и съответствие между идеалните представи, създадени в съзнанието на диригента относно художествения образ, музикалните изразни средства и мануалната му техника, при практическата им звукова реализация.

Диригентът изгражда това пространство с помощта на въображението, което има възсъздаващ (пресъздаващ) характер, т.е. създаване на представни образи въз основа на партитурата на произведението. Породени от субективността чрез интересубективните отношения между пораждащата образа партитура и диригента, образите се ситуират между вътрешното и външното, те не са нито изцяло трансцендентен, нито изцяло иманентен: „Образът се ражда в индивидуалното съзнание, между субекта и обекта [9].

Неговото съдържание се проявява в процесите на формиране на връзките (асоциации) между вътрешната представа за хоровото звучене в съзнанието на диригента и жестовете, отразяващи (предаващи) тези негови представи. Изграждането на диригентските движения има рефлексивна основа и се реализира с помощта на асоциациите. Именно асоциациите са „основният канал”, по който минава информацията за емоционалния поток, а диригентските движения – средството за предаване на индивидуална творческа информация [10].

Създаването на ярки музикално-слухови представи у диригента му позволява не само осъзнаването на обективната същност на музикалното съдържание, но и изграждането на моторно-пластични жестови образи, които възникват като следствие от трансферирането на звуковите съотношения в модалност, т.е. превръщане на слуховите или зрителни впечатления в кинестетически (тактилни и двигателни) усещания.

Диригентско-образното мислене осигурява вътрешно осмисляне на партитурата на музикалното произведение по отношение на: собствените музикално-художествени представи, вокално-хорови очаквания, интонационно-слухови предположения, естетически чувства, звукотворческа воля за овладяване на конкретна ситуация, което се характеризира с:

– доминираща усетливост към музикално-изпълнителските проблеми (виждане, откриване на проблема);

– музикална асоциативност (културологически аналогии, синоними, метафори и т.н.)

– спонтанна гъвкавост (способност за преноса на теоретичните знания и умения в хоровата практика)

– адаптивност към различните музикални стилове (нешаблонно мислене);

– оригиналност (способност за промяна на музикално слуховите представи за значими музикални произведения и интерпретирането им по нов начин).

Процесите на изграждане на диригентско-образното мислене се детерминират от вида активност на мисловните действия и на жеста.

Активността на мисловните действия включва:

– мислено предусещане на събитията;

– усещане стремежа на музикалната фраза;

– чувстване динамиката на развитие на музикалния образ;

– своевременно подготвяне на момента на изпълнение.

Така мисловните действия дават възможност за разбиране логиката на организация на разнообразни звукови структури, разкриване сходствата и различията, установяване взаимовръзките, формулиране на понятията. Тяхната активност се детерминира от задълбоченото познаване на музикалния материал, неговото разбиране и осъзнаване и управление по време на изпълнението.

Активността на жеста (дирижирането) се основава на:

– *мануалната техника*, с помощта на която се предава музикалното движение и

– *музикалния образ*, проявяващи се в характерност на жеста и действията на дирижиращия.

Реализираната двигателна активност определя специфичната характеристика на диригентския жест. Колкото по-свободно диригентът владее своите движения, толкова по-леко те се поддават на възможна трансформация при предаването в психодинамическа форма на личностно-значимите характеристики на хоровото звучене, съответстващи на индивидуално-изпълнителската концепция и постигането на определена емоционална изразителност.

В този аспект параметрите на субективната реалност на тази пространствено-времева форма се определят от характеристиките на диригентския жест, а именно:

✓ звукова наситеност;

✓ характер на звуководенето;

✓ графическа яснота;

✓ емоционално-образно съдържание.

Информацията (музикална и двигателна) в перцептуалното пространство от своя страна се предава чрез една от нейните структури: метонимична (metonymic) и образна (metaphoric). Метонимична структура е базирана на асоциативните идеи и предава музикално-художествената информация, а метафоричната (образната) – е свързана с жестикулация базирана на подобие (прилика, сходство). В този аспект *подражанието* и *подобие* като основни форми на тези пространствени отношения дават възможност за актуализация на поведенческите модели и възпроизвеждане на отделен еталон в процеса на работа с художествения образ от страна на диригента, като подобие позволява преносимостта (преноса) на жестовия модел от тренировъчното упражнение в конкретно музикално произведение чрез асоциациите.

Взаимодействието на диригента с партитурата на музикалното произведение е не само акт на превъплащане на замисъла на композитора, но и акт на създаване на художествени основания за интерпретацията на музикалното произведение от негова страна. Разбирането на пространственото взаимодействие на диригента с партитурата на музикалното произведение води до идентифициране структурата и на

художествената реалност. «За разлика от музикалното произведение, художествената реалност не е текста или образа, не е музикалното звучене, „структурираният” образ или представата от възприетото благодарение на активността на диригента. Художествената реалност е отражение на световите, събитията, които при осъществяване на контакта с обекта се преживяват от субекта. Художествената реалност е резултат от разбирането, осъзнаването, тълкуването и преживяването на музикалното съдържание» [1].

Художествената реалност е пространствено-времева форма на взаимодействие с музикалното произведение, в която се осъществява изграждане на художественото основание за:

- диригентски жест, изразяващ музикалното съдържание, превъплъщавайки замисъла на композитора;
- диригентското моделиране на изразителността и експресивността на изпълнението;
- предаване на идейно-емоционалното съдържание на музиката.

Изграждане на художествено основание за диригентски жест се свързва със създаването на ярки музикално-слухови представи у диригента, помагачи му да осъзнае обективната същност на музикалното съдържание.

Пространствената структура, която определя художествената реалност се свързва със способността на диригента към **превъплащане** и **емоционално моделиране**.

Превъплащането се проявява в изразителност на диригентската техника, разнообразие на мимиките, богатство на пластиките, гъвкавост на пантомимичните движения, умение да създава и предава на изпълнителите образно-емоционалната атмосфера на произведението [8].

Ето защо е важно диригентът да достигне максимална изразителност на ръцете, лицето, очите, корпуса, така че те да се превърнат в „огледало” на неговите мисли, чувства, воля и средства на неговото художествено, емоционално и волево въздействие. Така музикално-изпълнителската техника на диригента може да бъде не само средство за проявяване на творчески намерения, но и средство за въздействие на изпълнителски колектив (хор, ансамбъл, класа по музика, оркестър и т.н.).

Емоционално моделиране се проявява в способността на диригента за емоционално представяне съдържанието на музиката и предизвикване на ответната емоционална реакция на певците и чрез нея – съпреживяването на слушателите. Като отражение на музикалното съдържание и изградения в съзнанието му музикален образ емоциите на диригента пряко зависят от артистичните му умения.

Така музикално-изпълнителската диригентска техника може да бъде не само средство за проявяване на творчески намерения, но и средство за моделиране на емоционалната отзивчивост на изпълнителски колектив.

Въвеждането на категорията «пространство» в областта на дирижирането е свързано с разкриване на интерградивните взаимовръзки, взаимоотношения и взаимодействия в цялостния процес на организация на диригентската жестикуляция. Това дава възможност **диригентска техника** да се тълкува и определя като двигателна модалност, която обективизира музикалния материал и неговата организация (метроритмика, темпо, динамика, музикална артикулация, тембър и т.н.), за да придобие изразителни и комуникативни функции, а разгръщането ѝ в процеса на действителната и пълноценна реализация на музикалното произведение – като дирижиране.

Пространствено-времевата организация на диригентската жестикуляция е разгрънатата цялостна система и се базира на неразривното единство на вътрешните и

външни действия на диригента, на постоянното им насочване към реализацията на творческите му потребности.

Специфичността на времевата ѝ организация се изразява в това, че диригентът винаги действа в настоящето, прави изводите си от миналото и едновременно с това непрекъснато се намира в бъдещето [3].

References:

1. Anastasia–Vukova A. – Muzikalna psihologiya, Universitetsko izdatelstvo “Ep. Konstantin Preslavski”, Shoumen, 2014
2. Baldzis G. A., Sotsialno-istoricheskata priroda na muzikalnoto saznanie uato vid hudozhestveno saznanie, Disertatciya, Sofiya, 1992
3. Erzhemskiy G. L., Psihologiya dirizhirovaniya, Moskva, 1988
4. Faberman H. – The Art of Conducting technique – a New perspective, Alfred publishing Co., Inc., 1997
5. Musin I., Tehnika dirizhirovaniya, Moskva, 1967
6. Panova Y. (2014) – “Pedagogical problems of training “conducting by clavier” of the students in “Pedagogi of music”, Dissertation, Shumen University
7. Rubinshtein S. L., Osnovy obshtey peihologii, Moskva, Pedagogika, 1989
8. Petelin A. S., Stanovlenie lichnosti dirizhera-hormeystera akmeologicheskogo podhoda, Voronezh, 2005
9. Tarkoleva P., Materialnoto vobrazhenie I negovite izmereniya v prostranstvoto. Obrazite., sp. NotaBene, br. 27, NotaBene-bg.org ISSN 1313-7859, 2018
10. Tsovyakova I. A., Assotsiativniy podhod v protsesse obucheniya dirizhirovaniyu, Aftoreferat, Moskva, 2009

PhD Yuliyana Panova

Department of Music Aesthetics, Music Education and Performing

Pedagogical faculty

Konstantin Preslavsky – University of Shumen

Juliana_panova1960@abv.bg