

От казаното дотук става ясно, че музикалният инструмент като уред за трансмисия преобразува модели на телесни движения в звукови модели. Има прецизен изоморфизъм между музикалната структура и моторните модели. Всеки нюанс в микроструктурата на звуковия модел е рефлексия на моторен модел. Морфологията на инструмента налага някои ограничения на начина, по който се свири на него. Двигателните модели по ергономични причини лесно се организират в пространствени състояния. Така взаимодействието между човешкото тяло с вътрешните му възможности за действия и морфологията на инструмента могат да формират структурата на музиката, да канализират човешката креативност в желани посоки. Музикалните стилове варират широко във връзка със степента, до която двигателните модели на изпълнителската техника включват ограниченията, налагани от морфологията на инструмента и утилизират движенията и последователността им като свойствени на човешката сензоромоторна система за организиране. Затова се говори за степен на съгласуваност – съвместимост – между инструмента и човешкото тяло [Baily, 1992:149].

Свирачът и другите свирачи

Комуникацията между свирачите в зурнаджийския ансамбъл е илюстрация на тезата, че колективното музициране е набор от специфични форми на музикално общуване. Свирачът “мисли в музиката”, но част от вниманието му постоянно е съсредоточено върху дейността на неговите колеги. Изследването на зурнаджийската музика като изпълнение включва проследяване на мултиплицираните канали на музикална комуникация – кинетични, тактилни, визуални и аурални. Част от тези канали на музикална комуникация се активират в процеса на свирене от зурнаджиите в групата. Средствата за комуникация между свирачите са по-рядко вербални. Обикновено в процеса на общуване смисловите значения се предметят невербално – с движения на очите, главата, пръсти, ръце, крака, инструмент [Пейчева, 1993:55-57].

Степента, до която директният лице в лице контакт контролира изпълнителските решения, в много случаи е трудно и дори невъзможно да се определи, да се анализира [Blum, 1992:206]. Начинът, по който *глашникът* контактува с *майстора*, донякъде определя какво и как ще се изсвири – понякога свирачите не се разбират и се получава музикален резултат, различен от очакваното.

Осъществяването на музикалната комуникация в зурнаджийската група се ръководи от *баши майстора* (*уста зурнаджията*), който изпълнява мелодията. Той заема такава позиция в групата при свирене, че да вижда *тъпанджията* и другия *зурнаджия* и да бъде виждан от тях. При свирене на открито, стоещком, *майсторът* обикновено е в средата на групата, а *глашникът* и *тъпанджията* са от двете му страни. При свирене вървешком *майсторът* и *глашникът* са отпред на една линия, зад тях върви *тъпанджията*. Когато настъпват промени в музикалното движение, *майсторът* ги “дирижира” – съобщава ги на колегите си с жестови движения.

Най-често свирачите общуват с поглед. Когато вторият *зурнаджия* (*глашникът*, *демджията*) трябва да промени височината на бурдонния тон, *майсторът* му го съобщава с очи – поглежда надолу, ако иска по-нисък тон, или вдига очи нагоре, ако иска по-висок. Знак с очи от *майстора* обявява края на настройването (*аварацията*). След като улови погледа, в свиренето се включва *тъпанджията*.