

## ПАРАЕЗИКЪТ В РАБОТАТА НА ДИРИГЕНТА

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“<sup>1</sup>. Това е видимо и в чисто етимологически ракурс, доколкото *para* (древногрц.) означава „до, около, заедно с“. Той включва темното 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.

Важно е да се направи терминологичното уточнение, че „около/заедно с“ езика може да се разбира по два начина – заедно с езика и част от речта или заедно с речта изобщо (тук се включват движения, жестове, изражения, облекло и редица други като способ за допълване на комуникираната информация). В настоящия случай под параезик ще разбираме като явленията, съпътстващи речта и в пряка връзка с нея.

Друго уточнение, което е добре да се направи е за философската разлика между език и реч, които в ежедневието

---

<sup>1</sup> Weitz, S. (1974) *Nonverbal Communication*, O., p. 94

често се използват погрешно като взаимнозаменяеми – език е концепт за това, което следва да бъде написано и/или произнесено, а речта е живото му въплъщение с придобитите в процеса редица несъвършенства – правоговорни, акцентуални, диалектни, граматически и други особености. Те не са част от правилата на езика, но присъстват в ежедневноста му материализация. В този смисъл при формирането на термина параезик, на практика се имат предвид явления съпътстващи не езика, а речта, доколкото чист език в материализиран вариант не би могло да има<sup>2</sup>.

Всичко, казано дотук, може да бъде определени съмнения по отношение релевантността на темата в контекста на дирижирането, предвид че то не включва говорене. Приложението на параезика обаче е силно застъпено в репетиционната работа на диригента. Това именно е времето, в което се подготвя концертното представление или спектакъла – т.е. крайният плод на колективните усилия. 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.

---

<sup>2</sup> Вж. Алмалех, М. (2000). *Увод в езикознанието*. София: Труд

## 1. 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“<sup>3</sup>.

Известен е фактът, че мелодиката на говора се влияе от емоционални фактори. Например проф. Клаус Райнер Шерер, преподавател по психология и директор на Швейцарския център за афективни науки в Женева, емпирично доказва, че при опит да прикрият страх или гняв, 70% от изследваните хора повишават основния тон на говора си<sup>4</sup>. В съвременното информационно общество, макар и невинаги да е запознат с това кой изследовател е доказал определена теза или провел даден експеримент, човек има сравнително добро базово практическо познание за редица проблеми. Често пъти, когато някой говори с повишен основен тон и/или възходяща 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 отгаде на липса

---

<sup>3</sup> Руменчев, В. (2006). *Невербална комуникация в публичната реч и деловото общуване*, София: УИ „Св. Климент Охридски“, с. 346

<sup>4</sup> 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

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. Ако има опасност да се притесни, той трябва да прецени предварително интонацията и честотата на основния тон, с която ще започне изложението си.

## 2. СИЛА

Силата на говора е „обективно качество на звука, което субективно се възприема като гръмкост“<sup>5</sup>. Величко Руменчев, юрист и професор по реторика в Софийския университет, пише, че „тази интонационна характеристика намира приложение при изразяването на отношение, за поставяне на акценти, за нюансиране, като средство, улесняващо контакта“<sup>6</sup>.

Диригентите са поставени в много деликатна ситуация по отношение силата на своя говор в работния процес. Докато политиците, презентаторите, юристите и останалите въплъщения на съвременни оратори най-често работят с микрофон, то диригентът не разполага с такъв. В зависимост от

---

<sup>5</sup> Collet, P. (2004) *The Book of Tells*, London: Bantam, p. 63

<sup>6</sup> Руменчев, В., *Невербална ...*, с. 358

размерите на залата, в която работи, би могъл да бъде поставен пред проблем с аудирането на гумите 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 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 <sup>7</sup>.

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. Същевременно 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

---

<sup>7</sup> 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

на диригента, това несъмнено ще резултира в по-некачествено изпълнение.

### 3. ТЕМП

Темпът на говор се определя като „скоростта, с която се изговарят речевите отрязъци за единица време“<sup>8</sup>. 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 прекалено бавният и монотонен темп, но не бива да се изпада и в другата крайност, да бъде бърз и неотчленен.

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. Не е изключено прекъсване на контакта с по-голяма част от групите в аудиторията. Темпът трябва да се съобрази както с

---

<sup>8</sup> Тулков, Д. (1981). *Интонация в българския език*, София: Народна просвета, с. 45

необходимостта от възприемане, така и с осмислянето на възприетото“<sup>9</sup>. Това ни води до извода, че темпът на говор по правило следва да бъде обратнопропорционален на сложността и/или значимостта на съдържанието. С други думи – колкото по-съществено или трудно за разбиране е обясняваното, толкова по-бавно следва да се изрече. Например много важно е изключително ясно и внимателно да се съобщават репетиционните числови и буквени означения преди всяко обяснение свързано с тях. Практиката показва, че ако изпълнителят не успее да проследи за коя част на музикалното произведение се говори, спира да следи обясненията, а е възможно дори да инициира паралелен страничен разговор с някого, който се намира близо до него.

#### **4. 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“<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Руменчев, В. (2006) *Невербална...* с. 363

<sup>10</sup> Пак там, с. 365-366

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 дават 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 особено когато дадена забележка се отнася само до група изпълнители.

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, както самото ѝ название подсказва, 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 нещо, без което почти всяко говорене пред аудитория не може да мине. Тя 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. От друга страна, колкото по-добре е запознат с произведението, толкова повече внимание би могъл да отдели на други възникнали грешки. Опитните диригенти нямат особено голяма нужда от премисляне какво да кажат, защото са установили големия процент проблемни места още при първичния диригентски анализ на партитурата. Те успяват да разделят съзнанието си между дирижирането и това, което чуват, както и да оценят изпълнението, да систематизират грешките в главата си и да поднесат най-важните от тях непосредствено след спиране на изпълнението.

## **5. 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“<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Мусин, И. (1983). *Техника на дирижирането...* с. 277

Първата съществена черта на диригентската реч е, че дори по време на репетиционния процес вербализацията на проблемите трябва да бъде минимизирана и много целево поднесена във връзка с ефективността на работата. „Говорът на диригента трябва да е лаконичен. Нищо не охлажда така оркестъра, както многословието. Диригентът трябва да се научи да изразява своята мисъл кратко, стегнато и задължително – ярко, образно“<sup>12</sup>. Добре е, независимо дали се работи с хор и/или оркестър на първо място да се прави опит за поправка чрез самия диригентски жест. Практиката показва, че колкото повече се говори и обяснява, толкова по-разконцентрирани стават изпълнителите. Понякога е възможно диригентът да попречи на работата, вместо да я подпомогне. В този смисъл особено когато става дума за хорова репетиция, добро решение е диригентът да изпее проблемния фрагмент по начина, по който би искал да го чуе.

Всяка една музикална специалност има своите трудности. В този смисъл диригентите, които подценяват колегите си, често не постигат добри резултати заради реакцията към проявеното колегиално неуважение. Въпреки това различните видове изпълнители са запознати с различен обем чисто теоретичен материал. За разлика от изпълнителските специалности, диригентските биват разглеждани като теоретични или хибридни

---

<sup>12</sup> Пак там

теоретико-практически. Диригентите би трябвало да разполагат с по-разгърнат музикалнотерминологичен апарат от изпълнителите поради специфичните си аналитични, интерпретаторски, организационни и други функции. Не е задължително хористите да са задълбочено запознати с всеки теоретичен аспект на работата, което не намалява възможността за изпълнение на задачите им, а по-скоро до по-практически поглед и подход върху процеса. Именно затова, когато проблемната част се изпее по желания начин, резултатите се постигат по-лесно и по-бързо. В немалка степен това указание важи и за оркестрантите. Един много нагледен пример могат да дадат струнните инструменти, при които се наблюдава богата палитра от щрихови възможности. При такова разнообразие винаги е възможно да съществува разлика в интерпретацията на малките нюансови разлики от един щрих до друг дори от страна на отделните оркестранти. Това може да е следствие от различни фактори, сред които школата, на която са възпитаници, лични естетически и стилови възгледи и прочее. На практика това е една от важните диригентски задачи – да се унифицира виждането за начина, по който ще бъде изпълнено даденото произведение и да се приближи максимално до личната диригентска интерпретация. „Диригентът трябва да се обръща не само към разума, но и към чувствата на изпълнителите. Добре е, когато, обяснявайки нюанса макар и с една дума, образно да

допълни представата за гадено forte или piano (например: тайнствено, уморено, безжизнено и др.)“<sup>13</sup>.

Един интересен допълнителен фактор, който г-р Тайлър Кенгъл от факултета по английски език на университета Дюк разглежда, е фактът, че, както голяма част от останалите невербални канали на комуникация, параезиковият 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 гадено мероприятие, е възможно да се наложат вариации на начина му на употреба, за да бъде максимално ефективен<sup>14</sup>.

Параезикът намира своята обособена ниша в диригентската работа. Принципиите му са привидно лесни за подценяване, но биха могли да имат значително влияние върху репетиционния процес.

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,

---

<sup>13</sup> Пак там

<sup>14</sup> 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

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.