

## **Психология на движението**

Още в самото начало следва да бъде направено едно много важно уточнение: **всичко, казано оттук нататък за работата с човешката ръка върху клавиатурата, всъщност се отнася именно и най-вече до психологията на движението и в много по-малка степен – до физиологичното устройство на ръката.**

Бегъл поглед върху практиката показва, че физическите и физиологичните особености на ръката на конкретния пианист не оказват особено влияние върху неговото майсторство. Видно е, че водещите световни майстори на клавирното изкуство притежават най-разнообразна физиологична структура на ръцете. Така например, огромната ръка на Святослав Рихтер и фините пръсти на Марта Аргерич извличат от клавиатурата звук, който макар и различен, и в двата случая притежава изключително високо качество и неоспоримо художествено въздействие. Същото бихме могли да забележим, сравнявайки масивната длан на Даниел Баренбойм с изтънените пръсти на Владимир Софроницки. В допълнение, всеки би могъл да се увери с очите си, че ръката на който и да е професионален пианист едва ли би могла да бъде визуално отличена от ръката на човек, не докосвал никога пианото.

Очевиден е изводът, че не структурата на ръката определя майсторството на пианиста, а нещо друго. Неговото идентифициране, описване и систематизиране представлява сложен въпрос, занимавал редица видни клавирни интерпретатори и музикални теоретици. В този раздел ще се опитаме да хвърлим светлина върху тази сложна тематика, изхождайки от конкретната цел на настоящото изложение, а именно – пълноценното пресъздаване на партитурата с помощта на пианото.

## Основни положения

Както споменахме по-горе, целият настоящ раздел на разработката, озаглавен „Подход към оркестровата и хорова фактура от гледна точка на клавирното изкуство”, ще третира поставения въпрос именно от гледна точка на психологията на движението. Ще бъдат разгледани редица аспекти, свързани с динамичните стереотипи, движенията на ръката във времето и пространството, контактът с клавиатурата и др., които ще бъдат оформени в самостоятелни подраздели. Тук, като увод, ще бъдат накратко изложени някои принципни постановки, които са от съществено значение за по-нататъшното структуриране на основните аспекти в анализа на тази сложна материя.

*Входът и изходът на информацията – противоположни и взаимосвързани проявления на единен двустранен съзнателен процес*

В практиката на почти всички музиканти, докоснали се до пианото, рано или късно възниква следният парадокс – работата върху изучаваното произведение става все повече, отнемайки все по-дълги часове усилен труд, докато в същото време постигнатите резултати остават скромни или дори се влошават. Обяснението на това явление може да бъде потърсено на много различни нива, но като че ли едно от най-неизследваните сред тях остава недостатъчно проученото влияние на двете различни посоки, в които се движи информацията от и към съзнанието на пианиста.

За изясняване на този въпрос би могла да бъде изведена аналогия с движението на информацията, записана върху магнетофонна лента. Както е известно, там съществуват два съвсем различни и диференцирани етапа, наречени *запис* и *възпроизвеждане*.

Факт е, че те не могат да бъдат осъществени едновременно. В магнетофона дори съществуват две съвсем отделни физически приспособления (*записваща* магнитна глава и *възпроизвеждаща* магнитна глава), които се грижат за осъществяването на всеки от тези отделни процеси. Разделението на тези две страни на информационния поток се явява универсален принцип, относим също така и към всички други видове

звукзапис, включително и към записите, осъществени чрез широко разпространените в нашата съвременност цифрови технологии.

Може да бъде изведено заключението, че този универсален принцип, приложим под една или друга форма за всички видове звукзапис, е относим и към човешката памет. За съжаление, в процеса на многочасовата работа върху музикалния инструмент почти никой не се замисля за това – дали *въвежда* информация в съзнанието си, или *използва* информацията, която е вече въведена там.

Ако се върнем към аналогията с магнетофонния запис, ще забележим една интересна особеност. Както споменахме, записът и възпроизвеждането не могат да бъдат осъществени едновременно. Тяхното разграничаване се осъществява по един от следните два начина:

- *Разграничаване в пространството.* При този вариант магнетофонът има две магнитни глави – записваща и възпроизвеждаща, които се намират една до друга. Движещата се лента минава през записващата глава и веднага след това – през възпроизвеждащата, разположена в непосредствена близост.
- *Разграничаване във времето.* При този вариант магнетофонът има една магнитна глава, която може да изпълнява или едната, или другата функция, но не и двете заедно. Поради това уредът може да работи или в режим на запис, или в режим на възпроизвеждане, които се редуват във времето.

Първият вариант е често срещан при скъпите професионални уреди. Вторият вариант се използва основно в нискобюджетната домашна техника, където се цели икономия, както и по-лесна употреба от непрофесионални ползватели.

Наличието на тези два варианта води до един интересен ефект. Докато при втория вариант (характерен за по-елементарните уреди) етапите на запис и възпроизвеждане са ясно разграничени и тяхната неедновременност е очевидна, при първия вариант (наличен при скъпата професионалната техника) страничният наблюдател може да остане с погрешното впечатление, че записът и възпроизвеждането се случват едновременно и изобщо нямат характер на два отделни

процеса. Това, разбира се, не е вярно. Тази заблуда се дължи изцяло на факта, че наблюдателят не познава в детайли устройството на апаратурата.

Подобна заблуда се появява и в случая, когато се наблюдава работата на добър пианист, притежаващ високо ниво на професионализъм. Слушателят се възхищава на лекотата, с която музикантът чете съвсем нов нотен текст и още от първия си поглед е в състояние да пресъздаде богатството на техническите похвати и художествените нюанси, заложи в него. Това може да доведе до погрешното впечатление, че четенето (въвеждането на информация) и блестящото клавирно изпълнение (извеждането на резултат) са едно и също действие.

И в двата посочени примера – както при професионалния магнетофон, така и при високо професионалния музикант, тази заблуда е предизвикана от едно и също – наличието на нещо повече, на някакво допълнително качество, отличаващо високото професионално равнище от обичайното средно ниво. И в двата случая това е заблуда, защото високият професионализъм просто приближава двата процеса до почти пълното им сливане във времето, но в никакъв случай не е в състояние да ги превърне в един единствен.

И ако високото професионално ниво е в състояние да създаде това впечатление, то на средното ниво – на което в повечето случаи се намират студентите – е по-добре такъв опит изобщо да не бъде правен. Процесът на въвеждане на информацията в съзнанието (учене) и нейното извеждане (изпълнение) трябва да протича по съвсем различни правила.

Ако се опитаме да диференцираме тези два етапа в рамките на ежедневната работа, стигаме до очевидния отговор – информацията следва да се *въвежда* в съзнанието по време на многочасовата самостоятелна работа, и следва да се *извежда* от него по време на изпълнение пред публика. Изпълнението, което представлява демонстрация на вече наученото, би могло да бъде на сцена (пред широка публика), урок (в тесен кръг пред преподавател и колеги), в звукозаписното студио (пред публика, която ще го слуша в бъдеще).

Дългогодишната педагогическа практика на автора, за съжаление, показва пълната неориентираност на студентите в посочената естествена последователност на

тези процеси. Това се изразява най-вече в стремежа на неопитния музикант „да блести пред себе си”, постоянно свирейки така, като че ли е на концерт. Още по-впечатляващ всъщност е самият факт, че почти никой от учащите се не разбира съществуването на тези два отделни етапа на работа и съответно не умее да ги разграничава.

В следващите редове ще бъдат изведени основните отличителни особености на въвеждането на информация в съзнанието (разучаване) спрямо процеса на нейното извеждане (изпълнение). Те биха могли да бъдат илюстрирани чрез следната съпоставка:

Въвеждане на информация (разучаване):

- Бавно темпо.
- Изключително внимание към всеки детайл в разучаваната творба.
- Изключително внимание към чистотата и верността на всеки тон от възприеманата музикална картина.
- Изключително внимание към чистотата на движенията.

Извеждане на информация (изпълнение):

- Оригинално (зададено от автора) темпо.
- Обобщен поглед върху цялостната картина.
- Чистота и вярност на предаваната музикална картина, получаваща се автоматично, без специално внимание или съзнателно усилие.
- Бързи и точни движения, получаващи се в резултат на автоматизирани и заучени двигателни комплекси, отново без специално внимание или съзнателно усилие в момента на изпълнението.

Противоположността на тези процеси е очевидна. За съжаление, тяхното неразбиране е една от най-често срещаните грешки във всекидневието на неопитните музиканти. Това води до невъзможност за качествено заучаване, хаотичност на работния процес и дори до трайна липса на професионално развитие въпреки всички положени за това усилия.

## *Последователното проявление на етапите на динамиката и статиката*

Илюстрираната по-горе противоположност на *въвеждането* на информация в съзнанието на интерпретатора и отличието му от нейното *извеждане*, представлява частен случай на един по-общ принцип. Той касае диалектичното обединение между противоположностите на динамиката и статиката, което е характерно за всеки работен процес и би могло да бъде открито в множество различни проявления.

За илюстрация на този принцип, бихме могли да направим един по-разширен преглед на понятието „процес“ в контекста на множество други сфери на културно и научно развитие. Анализирайки различни области на познанието, забелязваме наличието на особено разграничение между динамиката на процеса и статиката на крайния резултат. Това може да бъде проследено като множество проявления на една и съща зависимост, съществуваща както в музикалното изкуство, така и в наглед несвързани области като математика, икономика, физика и философия. Ако разгледаме гореспоменатите елементи на динамиката (процес) и статиката (оформен краен резултат) в тези твърде различни сфери, бихме могли да изведем следната примерна съпоставка:

<i><b>Област</b></i>	<i><b>Динамика (процес):</b></i>	<i><b>Статика (резултат):</b></i>
<i>Музикално-изпълнителско изкуство</i>	<i>Овладеяване на инструмента</i>	<i>Наличен репертоар</i>
<i>Математика</i>	<i>Формула Алгоритъм</i>	<i>Стойност Резултат</i>
<i>Информационни технологии</i>	<i>Програма</i>	<i>Файл</i>
<i>Икономика</i>	<i>Производство</i>	<i>Печалба</i>
<i>Физика</i>	<i>Енергия</i>	<i>Материя</i>
<i>Биология</i>	<i>Генетичен код</i>	<i>Клетка</i>
<i>Философия</i>	<i>Празнота Избор между алтернативи Път Действие Принцип Бъдеще</i>	<i>Съдържание Избрана алтернатива Постигане Плод на действието Техника Минало</i>

В съвременното мислене е заложена предпоставката, че резултатът е по-важен от процеса. Това се илюстрира чрез формулировки като „целта оправдава средствата”, или популярния в англоезичната икономическа литература израз *Result-oriented approach* (ориентиран към резултата подход). Във връзка с „обосноваността” на този подход веднага следва да споменем факта, че визираната модерна икономическа логика битува в тясна връзка с добре познатите икономически кризи, които продължават да разтърсват ориентираните към резултатност пазари.

След внимателно разглеждане на сравнените по-горе зависимости бихме могли да изкажем на пръв поглед нетрадиционното мнение, че в действителност е точно обратното – **процесът е с първостепенно значение и е по-важен от резултата**. В подкрепа на това непопулярно твърдение можем да изтъкнем следните аргументи:

- Факторите, записани в първата колона на горепосочената таблица, се явяват необходимо условие за съществуването на тези, записани във втората;
- Факторите, записани в първата колона на горепосочената таблица, в много случаи надживяват краткото съществуване на тези, записани във втората.

Първото твърдение не се нуждае от особени доказателства. В някои случаи може да възникне дискусия – например, критично настроените наблюдатели биха възразили, че бъдещето не предизвиква миналото, а обратно, произлиза от него. Веднага бихме насочили вниманието им към факта, че в действителност току-що изминалият момент допреди секунда е бил бъдещ. Тази кратка полемика илюстрира доколко дискусивно може да бъде формалното мислене, често попадащо в плен на традиционно приети и не докрай осмислени тези.

По-интересно е второто твърдение. И тук срещаме бързия и традиционно приет отговор, че процесът отминава, а резултатът остава. Нека да погледнем пак. Още първият ред предизвиква множество размисли – всеки пианист се е сблъскал с ефимерността на своята памет, съхранила сложен нотен текст след дълги упражнения, за да го забрави в най-неподходящия момент. От друга страна, усетът за докосване до клавиатурата, извличане на тон и досег с инструмента представляват различна

категория умение, което не се губи. Математическата формула е друг възможен пример – крайната стойност изчезва винаги, щом се промени началната, докато формулата (като съотношение и жив процес на тяхното преобразуване) остава жива. Същото свойство има и алгоритъмът, чиято способност за безмълвно очакване на стойността в графата „дадено” с цел светкавичното ѝ превръщане в „решение” донякъде се доближава до понятието „напрегнат художествен интерес”, използвано нееднократно от Сергей Рахманинов. По-нататък бихме забелязали, че генът, представляващ алгоритъм за създаване на клетки, надживява клетката; основна функция на техниките е да илюстрират превъзходството на принципите, плодовете са по-краткотрайни от дървото, а бъдещето по естествен начин надживява миналото.

В контекста на изложеното е ясно, че характерът на заниманията с партитури, представляващи *процес* на продължително и многостепенно развитие встрани от изкушението за демонстриране на *резултат* пред възхитена публика, следва да бъде оценен високо. За съжаление сред навлизащите в материята млади музиканти често битува мнението, че заниманията над черно-белите клавиши имат смисъл само ако водят след себе си блясъка на сценичните изяви. Основна задача на преподавателя е постепенно да замени характерната за подобно твърдение суета със зрелостта на осмисления професионален подход, който студентът постепенно следва да придобие в хода на дългогодишното обучение.

В още по-широк аспект е очевидно, че посоченият общ принцип на съотношение между динамика и статика е валиден не само за четенето на партитури. Всъщност, веднага можем да забележим общото между разгледаното в предходните редове съотношение между *въвеждане* и *извеждане* на информацията и разгледаното тук съотношение между *процес* (динамика) и *резултат* (статика). Очевидно е, че всъщност това е подход от две различни гледни точки към един и същи базов принцип. В следващите редове ще разгледаме някои характерни особености на този принцип и конкретните им проявления в работата на интерпретатора.



*Фундаменталната и приложната работа като взаимно допълващи се елементи на цялостна система*

Поначало, **диалектическото единство на противоположностите** е основна тема в редица области на човешкото познание. Нейните проявления могат да бъдат забелязани в почти всички елементи, етапи и стадии на работата върху партитурата, а така също и в работата по усвояването на което и да е музикално произведение.

Дотук разгледахме следните противоположни и същевременно взаимно допълващи се понятия:

- *Въвеждане и извеждане* на информация в съзнанието на интерпретатора
- *Процес и резултат*

В същия контекст следва да бъде изведена още една двойка противоположности, която още по-добре илюстрира разглеждания принцип. Това са взаимно допълващите се противоположности на **фундаменталната и приложната** работа, характерни за всяка област на познанието и в по-широк аспект – за всяка сфера на човешката дейност.

В областта на точните науки това разграничение отдавна е всеобщо възприето. Като пример може да бъде посочена широко известната формула на Айнщайн за връзката между материята и енергията, описана с израза  $E=mc^2$ , която безспорно се явява крайъгълен камък в разбирането на човека за заобикалящия го свят. Върху тази *фундаментална* формула, в кратък период след нейното създаване, възникват редица *приложни* разработки. Най-ярко доказателство за мощта на тези разработки е практическото овладяване на ядрената енергия, явяващо се логично надграждане на фундаменталния трибуквен израз на великия физик и пряко произлизащо от него.

Ако трябва да разграничим базата (фундамента) от надстройката (приложението) като етапи на единен и цялостен процес, бихме могли да изведем следната сравнителна съпоставка:

	<b>Фундаментална работа</b>	<b>Приложна работа</b>
<b>Същност</b>	<i>База</i>	<i>Надстройка</i>
<b>Характеристика по отношение на търсения резултат</b>	<i>Не цели постигане на конкретни резултати</i>	<i>Насочена е към конкретни резултати, измерими с количествени показатели</i>
<b>Характеристика по отношение на времето</b>	<i>Не търпи рамки във времето</i>	<i>Има ясни ограничения във времето</i>
<b>Предимства</b>	<i>При работа в правилна посока води до фундаментално развитие</i>	<i>Води до конкретен и ясно измерим резултат</i>
<b>Недостатъци</b>	<i>При работа в неправилна посока може да не донесе нищо</i>	<i>Прекаленото акцентирание върху приложна работа може да доведе до формализиране и липса на развитие в конкретната област</i>
<b>Измеримост</b>	<i>Качествена</i>	<i>Количествена</i>
<b>Финансиране</b>	<i>Най-често чрез държавно или частно субсидиране</i>	<i>Най-често на пазарен принцип</i>

Ако разгледаме скицираните в гореизложената таблица характеристики в контекста на музикално-изпълнителското изкуство и по-конкретно в сферата на разглежданата тук тематика – четенето на партитури, можем да изведем следните заключения:

**По отношение на търсения резултат** – базова в ежедневието на интерпретатора се явява задълбочената, отделена встрани от публичната показност работа над партитурата, насочена към задълбочено вникване в особеностите на творбата и авторския замисъл. Също така, базова е работата по овладяване на самия инструмент, явяваща се основа за напредъка на всеки изпълнител професионалист. *Приложна* е работата по подготовката на конкретен ангажимент (например изпит, концерт, звукозапис), както и работата по създаване на конкретен краен продукт (композиция, клавирно извлечение).

**По отношение на времето** – всъщност, посоченото по-горе свойство на базовата работа, описано с израза „не търпи ограничения във времето”, може би се явява нейна най-характерна отличителна черта. Творецът, артистът или научният

работник, занимаващ се с фундаментална работа в съответната област, трябва да си позволи лукса (доколкото е възможно) да излезе извън всякакви времеви ограничения. Ако се върнем към основната характеристика на описания по-горе базов етап на работа върху пианото, характеризирани като въвеждане на информация – *бавното темпо*, всъщност забелязваме, че това е не просто компромис с времето (по-малко ноти за единица време), но в самата си същност е стремеж към елиминиране на времето като ограничение – с цел пълното и задълбочено вникване в разучаваната материя. От друга страна, времето се явява неумолим фактор в приложната работа. Палката на диригента, когато е на сцена, мери тактовете безкомпромисно (в противовес на бавната, внимателна и акуратна работа над партитурата, предшестваща концерта). Сценичният ангажимент е винаги с фиксиран ден и час, издателствата слагат срокове, концертният сезон започва на определена дата. Ако интерпретаторът не съумее да си извоюва независимост (макар за кратко) от напрегнатия график, за да работи върху себе си и своето развитие, има реалната опасност да приключи артистичната си кариера по-рано от очакваното.

**Предимствата и недостатъците** на двата вида работа са изпитани в редица области на познанието. Ако се върнем към сферата на точните науки и погледнем пак към биографията на великия физик Айнщайн, ще забележим, че след фундаменталните открития, проправили път към нова научна ера и случили се в първата половина на живота му, следва опит за извеждане на научна теория от още по-висок клас, окачествена от самия него като „Теория на всичко” и отнела времето до края на живота му без резултат. Този пример ясно онагледява основния недостатък на базовата, фундаментална в същността си работа, от който не са застраховани дори великите творци и учени – поради липсата на ясна измеримост често не е ясно правилна ли е посоката на търсене. В работата на интерпретатора това би могло да намери израз като прекалено разширен, разтеглен и безрезултатен период от време, запълнен с работа над инструмента чрез фрагментарни и неорганизиранни „упражнения” без наличието на ясна визия за търсения път на развитие. В работата над партитурата подобен безрезултатен „базов” подход забелязваме при учащи се, които задълбочават вниманието си в детайли, без преди това да са съставили в съзнанието си ясен план за структурирането на елементите в подготвяната от тях интерпретация. За съжаление, много по-често срещано е залитането в другата крайност – пълното елиминиране на

базовата работа в търсене на конкретни резултати, което води до постепенно формализиране и рутиниране. Разясняването на необходимостта от избягване на посочените опасности, както и внимателното структуриране на балансиран работен процес трябва да бъде първостепенна грижа на преподавателя.

**Измеримост и финансиране** – естествена е корелацията между тези два показателя. Конкретно измеримият количествен резултат може да получи своята пазарна цена, докато базовата работа, насочена към задаване на посоките за бъдещо развитие и явяваща се в същността си качествена, е непродаваема. Поддръжката ѝ в обществен план се явява грижа на високо развитото гражданско и обществено съзнание, а в контекста на разглежданата тук тематика зависи най-вече от високата професионална и личностна култура, както и от степента на осъзнатост на конкретния интерпретатор, работещ върху партитурата.

### *Сила и управление*

В последния абзац на предходния раздел беше загатната една от важните особености на фундаменталната работа – нейната способност да задава посоките за бъдещо развитие. Ако продължим това разсъждение, бихме достигнали до следващ пореден елемент в контекста на разглеждания тук принцип, който най-общо може да бъде характеризирани чрез съответна двойка противоположности – *избор на посока* и логичното му допълнение *изминат път*.

Друго възможно определение на тази диалектически дуална ос, залегнало в заглавието на настоящия раздел – *управление* и *сила*, става очевидно, щом обърнем погледа си към областта на технологиите и точните науки. Така например, за работата на телевизионния апарат са необходими два типа енергия, всеки от които влиза през отделен вход. Докато *силното* напрежение влиза през контакта на електрическата мрежа, *управлението* се осъществява чрез значително по-слаб сигнал, постъпващ през антената. Автомобилът също може да изпълни своята задача само при наличието на две условия – *силата* на двигателя с източник намиращото се в резервоара гориво,

която не би могла да изпълнява функциите си без значително по-слабите, но решаващи за *управлението* ръце на водача.

Този фундаментален принцип може да бъде най-ясно илюстриран чрез устройството на електронния елемент „транзистор“, който представлява основата на съвременния дигитален свят. Той комуникира с останалите елементи в схемата чрез три входно-изходни канала – вход, изход, управление. Ако се върнем към двата примера, представени по-горе, тази тройна схема би изглеждала така: в телевизионния апарат е наличен *вход* на силна и необработена енергия от електрическата мрежа, която бива осмислена, оформена и култивирана от значително по-слабия *управляващ* сигнал на постъпващите през антената радиовълни, за да достигне до логичния си *изход* – информацията, появяваща се на екрана и постъпваща към зрителя. Автомобилът получава силната, необработена енергия от горивото, постъпващо на входа на двигателя, осмислена, оформена и култивирана от значително по-слабите ръце на управляващия го водач, за да достигне до логичния си изход – изминатият път.

Системата „*Вход – Изход – Управление*“ може да бъде разглеждана като основа при разбирането на движенията на човешката ръка, определящи клавишната постановка като правилна или неправилна. Основна грешка на неопитния пианист е, че влага *сила* в натиска към клавиатурата. Това е мускулно усилие, което е неправилно насочено към *входа* на системата, вместо да стои на своето логично място – *управлението*. Когато музикантът разбере, че некултивираната и необработена сила трябва да идва най-вече от тежестта на ръката, а не от мускулния натиск, след което насочи мускулните си движения в посока управление, голяма част от проблемите на постановката изчезват, заедно с често следващите ги ортопедични усложнения.

Проблемите на взаимодействието между ръката и клавиатурата в контекста на представения тук принцип ще бъдат по-детайлно разгледани в раздел „Физиология на движението“. В настоящия раздел, посветен на психологията, ще насочим своето внимание към друго проявление на принципа, а именно – влиянието му върху работния процес и характерните за него базови етапи.

В общоприетата музикална педагогика, особено в детската, основният постулат често е следният: необходимо е да има работа, усилия и многобройни часове напрегнат труд. В ранната си възраст всеки от нас е бил свидетел на рефрена на

учителите и родителите – труд. Това безспорно е така, но „пълнота” и „вярност” за съжаление са различни понятия. Твърдението, че е нужен труд е вярно, но за жалост не е пълно. Нужно е и нещо друго.

Трудът, особено в бита на малкия музикант, се измерва в часове. Въпросът „колко часа прекара над инструмента днес” е съпътствал всеки професионален изпълнител през ранните години на развитието му. Както беше споменато в предходния раздел, на количествено измерване се поддава приложната работа и съвсем не – фундаменталната. Това означава, че педагогическият подход, започващ с „колко часа”, е лишен от фундамент.

Ако се върнем към дуалността *избор на посока* срещу *изминат път*, лесно можем да идентифицираме характера на липсващия елемент. Часовете труд представляват усилието за *изминаване на път*, което задължително трябва да бъде предшествано от *избор на посока*. Пропускането на този първи етап и неуместното наблягане върху втория е масово срещан, незрял педагогически подход, довел до множество отказали се от развитието си млади хора, често превърнали се в дългогодишни пациенти на ортопедическите отделения. Причината за този факт се крие в обстоятелството, че етапът *избор на посока* не изисква усилия и напрежение, а точно обратното – спокойствие, релакс и усет, както и наличието на определена визия. Това е не *силният*, а *слабият* вход на енергия и информация в системата, който е призван да насочи и осмисли идващият след това поток на часовете неуморен труд.

Този въпрос е поставен съвсем директно в книгата на известния руски педагог Е. Либерман „Работа върху пианистичната техника”. В трета глава, озаглавена „Работата над техниката като умствен процес”, авторът казва следното: „Процесът на свиренето – това е на първо място умствен процес, и едва след това физически”. По-нататък са цитирани мисли на редица видни пианисти и педагози, като Ф. Щайнхаузен: „...Да се упражняваш – това означава преди всичко да работиш умствено”; К. Игумнов: „...Работата на пианиста – това е процес на безкрайно вслушване”; Х. Нейгауз за учителя си Л. Годовски: „...Каква грамадна духовна енергия! Ето откъде идва истинската техника.” Като обобщение на тези цитати, Е. Либерман извежда следната мисъл: „Могат да бъдат цитирани много подобни изказвания от най-авторитетни музиканти. Има ги при С. Талберг, Й. Хофман, Л. Ауер и много други. Вярвайки на

техния опит, по време на техническата работа трябва да мислим. И тук веднага идва въпросът: за какво точно трябва да мислим?”<sup>1</sup>

Със съжаление трябва да признаем, че така брилянтно формулираният въпрос – „за какво точно да мислим”, много често не намира отговор и което е по-лошо, още по-често въобще не бива поставян.

Ако се върнем към аналозиите из областта на точните науки, ще забележим, че „разумният” елемент на енергията (информацията) би могъл да бъде въведен в една технологична система по следните начини:

- Идващ отвън в реално време (например телевизионно предаване, приемано чрез антена);
- Приет по-рано и съхранен в системата (например телевизионно предаване, записано на видео или на дигитален носител)
- Генериран в самата система (например в резултат на действието на компютърна програма или друг тип активен процес, способен да видеоизменя и генерира информация).

Не е трудно да се досетим, че в детската педагогика разумният елемент трябва да дойде отвън, доколкото не е обосновано да очакваме от малкия музикант наличието на предварително осмислена информация и още по-малко – наличието на способността за създаване на такава. В този смисъл, педагогическото изискване „работи усилено” трябва да бъде предшествано от способността на педагога да зададе път и посока за усилената работа. Малко по-различно стои въпросът в по-късния етап на развитие на музиканта, например в средните класове на музикалното училище – тук вече е налична многообразна и понякога значима информация, натрупана в съзнанието на учащия се.

Най-интересен от педагогическа гледна точка е процесът в горните класове на училището и в академичното обучение. Тук студентът вече разполага с богат набор от възможности, позволяващи му да използва и трите начина за „избиране на път” – да получава знания от педагога, да се връща към налична в паметта му информация, както и да създава нова в търсене на нови пътища. Тук отговорността на педагога е огромна. Той трябва сигурно, обосновано и заедно с това творчески да преценява доколко вече

---

<sup>1</sup> Е. Либерман – „Работа над фортепианной техникой”. М., 2003, стр. 38-45

наличното познание е качествено, да дава на студента ново и в никакъв случай да не възпира творческия устрем за търсене на неизследвани посоки.

В този смисъл, повтарянето на заученото правило за „усиления труд“ (макар, разбира се, понякога да е необходимо) може да се окаже в разрез със самата същност на академизма, призван да търси неизследвани пътеки, а не „усилено“ да следва ясни пътища. Ако погледнем пак към други области на човешката култура и познание, можем да намерим доста интересни аналогии. Например, в древния и дълбок архетипен свят на шахмата забелязваме, че най-важната фигура (царят) е тази, която има най-слаби възможности за изминаване на път, но от друга страна е най-силна в избора му (доколкото ходовете във всички посоки са му позволени). Същото ще забележим и в споменатите по-горе примери из областта на технологиите (телевизорът, автомобилът) – изминаването на път е задължение на силната, но неспособна за разумна преценка машина, докато изборът на посока, съдържание и смисъл е в ръцете на човека. В хода на академичното обучение е жизнено важно преподавателят да не създава силни изпълнители-машини, а да се стреми към възпитанието на силни в избора си бъдещи творци.

В контекста на работния процес върху партитурата, посочените по-горе три цитата дават неопценима насока, която не се нуждае от коментар. Умствена работа, безкрайно вслушване, духовна енергия – това са три основни ключа към успешното разрешаване на всяка творческа задача в областта на музиката, включително към претворяването на симфоничната или хорова партитура. В смисъла на всичко, казано дотук, неизбежно пак насочваме вниманието си към процесите с тристепенен характер, като например залегналите в самото заглавие на настоящото изложение три етапа в работата върху партитурата – прочит, анализ и възпроизвеждане. Очевидна е корелацията между прочита като *вход* на информацията, последван от анализ – *управление* и *избор* на по-нататъшния път, преди възпроизвеждането в ролята на *изход* (изминаване на път) – съпоставка, потвърждаваща значението на разгледания в тези редове универсален принцип.



## *Част и връзки между тях в рамките на цялото*

Тук виждаме не една, а две дуални оси – от една страна е противопоставянето между *част* и *цяло*, а от друга – между *частите* и *връзките* помежду им в рамките на цялото.

Най-естествен пример за *части* и налични помежду им *връзки* се явяват *тоновете* и *интервалите*. В музикалния анализ съществува специфично тълкуване на понятието „интонация” като характеристика на интервала, носеща определен емоционален и художествен заряд<sup>2</sup>. Това навежда на логичния извод, че смисълът често може да бъде открит не толкова в съставните елементи на музикалната картина, колкото помежду им. Естествено възниква аналогията с популярния в литературата израз „смисълът е скрит между редовете”. Ако разширим погледа си към областта на точните науки и по-специално към квантовата физика, забелязваме интересна съпоставка с прословутия закон на Хайзенберг, известен като „Съотношение на неопределеност”. Според този закон, за една частица може да се определи или мястото ѝ, или импулса (нейното придвижване), но никога и двете заедно. В научните среди съществува следното популярно-разговорно тълкуване на това твърдение: “Ако знаете къде е, не знаете накъде отива. Ако знаете накъде отива, не знаете къде е.” Съотнасяйки това универсално правило към движенията в музиката и по-специално към споменатата двойка *тон – интервал*, бихме могли да изведем редица интересни заключения за статиката на музикалните частици (тонове) и динамиката на съотношенията помежду им (интервали), съществуващи съвместно и заедно с това като че ли живеещи по свои собствени закони. Самото обстоятелство, че един и същи интервал би могъл да бъде построен между различни тонове, илюстрира неговия характер на релативна величина (съотношение). В математиката съотношението (формулата) има по-висок ранг от резултата (стойността). Дискусионно е дали това е относимо и към музиката, но при всички случаи е ясно, че „между редовете” се намира немалка част от съдържанието на музикалната картина.

Въпросът се поставя неслучайно, доколкото една от основните характеристики на внимателната и задълбочена работа, която в предходните редове

---

<sup>2</sup> Проф. Пенчо Стоянов – лекционен курс по музикален анализ. НМА „Проф. Панчо Владигеров”, 1993-1994 г.

беше определена също и като *фундаментална, въвеждаща* информацията в съзнанието на музиканта или *базова*, се явява именно внимателното слушане на интервалите. Това важи в особена степен за мелодичните интервали. Доколкото хармоничните така или иначе навлизат по естествен начин в съзнанието поради едновременното прозвучаване на съдържащите ги тонове, особено внимание за възприемането им не е нужно. Съвсем не така стои обаче въпросът с мелодичните интервали в рамките на водещи или вътрешни гласове, последования, фигурации и др. Тук следва да се отбележи и твърде интересната тема за скритото многогласие, във връзка с което проф. д-р Велислав Заимов отбелязва следното: „Познаването на скритото многогласие е съществена част от културата на изпълнителското изкуство. Правилното му тълкуване води до намиране на верните изразни средства (щрих, туше, динамични нюанси, използване на десния педал на пианото), необходими за релефно извличане на заложеното скрито гласоводене. Това познаване е и ключов момент от свиренето на оркестрови и камерни партитури на пиано, както и за правенето на клавирни извлечения на такива партитури.<sup>3</sup>”

В тази връзка бихме могли да се върнем към приведения по-горе цитат на К. Игумнов: „...Работата на пианиста – това е процес на безкрайно вслушване”, както и към популярния израз „Напрегнат художествен интерес”, употребяван нееднократно от Сергей Рахманинов. Практиката на автора показва, че студентът се „вслушва” много по-внимателно в мелодията, гласоводенето и разнообразните връзки във фактурата тогава, когато преподавателят насочи неговото внимание към внимателното възприемане на интервалите. Качеството на задълбочената базова работа значително се повишава, когато работещият започне да чувства тежнението на всеки тон към следващия и заключената в него емоционална и художествена енергия. Това е пряк път към достигане на изразителна фразировка в рамките на богато нюансирана и изпълнена със съдържание интерпретация. Тежнението, мястото на тона в цялото, стремежът му към разрешение трябва да се предчувства, да се търси. В контекста на техническото овладяване на инструмента това понякога е ключово, доколкото влияе върху динамичната подредба на елементите в съзнанието на изпълнителя. Този въпрос ще бъде подробно разгледан по-нататък в раздел „Организация на съзнанието”, секция „Групиране и фрагментиране”.

---

<sup>3</sup> Проф. д-р Велислав Заимов – „Фактурата като компонент на музикалната композиция”, стр. 73.

Относно следващото, произлизащо от темата на настоящия раздел противопоставяне между дуалностите на *частта* и *цялото*, също са възможни интересни съпоставки. Едва ли някой би отрекъл безспорното значение на цялостната визия за успешното разрешаване на проблемите в която и да е житейска сфера. В същото време, в съвременната култура наблюдаваме странно обясним парадокс – докато на думи никой не отрича важността на цялото, навсякъде е виден повече или по-малко признат пиетет към частното, отделното и фрагментираното. Задълбочаването във фрагмента и все по-слабият интерес към общността се виждат ясно в изкривеното тълкуване на понятието „професионализъм” като стремеж към все по-силно концентриране във все по-тясна област. Това е изкривяване, доколкото едва ли някой би отрекъл, че както не е възможно на съществува картина без фон, така не е възможно да съществува професионалист без разностранна и богата личностна култура.

Често срещан в съвременното общество е нерадостният пример из областта на градоустройството и архитектурата, при който силно развитото строителство на сгради, представляващи частите на градската среда, обикновено е съпроводено с отсъствие на визия за самата среда. Така, както „професионалистът” в съвременния тесен смисъл не излиза извън рамките на ограничената си компетенция, строителният предприемач не иска да прекрачи рамките на прекия финансов интерес на фирмата си и да се погрижи за средата, в която се намира сградата му, в резултат на което постройките (части на средата), макар сами по себе си красиви, рядко успяват да формират задоволителна визия на населеното място (цялото, в което се намират частите). Тесният „професионалист” в сферата на строителството, ръководен от частния си интерес, не се грижи за инфраструктурата (пътища, електропроводи, комунални мрежи), които на практика представляват връзките между сградите, поради което не спираме с изумление да наблюдаваме красивите сами по себе си хотели, построени по крайбрежието, съпътствани от недостигаща инфраструктура и разбити пътища (липса на връзки) и съпроводени с отсъстващата обща визия за стил и изглед на града (липса на цяло).

Характерът на противопоставянето между целостта и съставляващите я фрагменти е пряко свързан с разгледаното по-рано противопоставяне между фундаменталните изследвания и тясната приложната работа. Дейността с фундаментален характер, както и цялостната визия за която и да е система, нямат

количествени измерения и не са в състояние да донесат печалба, поради което са „непопулярни”. В резултат развитието на цялостната система често се оказва под въпрос.

Дейността на преподавателя, призван да вижда много пътища и да посочва на учащите се избор между тях, е немислима без познаване на цялото. Навлизането в тесните „професионални” рамки на учебната дисциплина би могло да доведе до интересни отговори на въпросите „какво” и „как”, но с цената на загубения в тъмнината на детайлизирането отговор на важния въпрос „защо”. В контекста на овладяването на конкретна партитура, опитът е показал как много често кратък „поглед встрани” към друга творба, която би могла дори да е за друг инструмент или състав, подсказва ключово решение на трудно разрешим технически проблем. Първостепенна задача на преподавателя е да заложи в професионалното съзнание на ученика си стремеж към широта на погледа, възпитавайки способността за търсене на общото между различни и допълващи се елементи на единната художествена цялост.

### *Диалектичкото единство на противоположностите в рамките на творческия процес*

В предходните редове бяха накратко скицирани няколко възможни съпоставки между понятия, водещи до възникването на дуални оси. Както споменахме в началото на този раздел, те в същността си представляват не отделни принципи, а по-скоро различни проявления на един всеобщ, общовалиден принцип. Изхождайки от вече казаното, нека се опитаме да хвърлим светлина върху неговите основни характеристики.

Ако направим връзка между изложените в предходните редове дуални съпоставки на понятия, ще забележим следното:

- Продължението на този тип разсъждения би могло да доведе до извеждане на нови, многочислени дуални оси, следващи подобна логика и допълващи изводите на представения дотук начин на мислене.

- Подредбата на изброените дуални двойки (както и на много други, сродни на тях) в една обща система би довело до възникването на една всеобща, генерална, обединяваща дуална ос.

Фундаменталният характер на тази генерална, диалектически общовалидна дуална ос може да бъде забелязан в най-древните философски направления на Изтока. Във философията на Китай изначално съществува дуалната двойка *Път* и *Постигане*, във философските концепции на древна Индия можем да открием понятията *Действие* и *Плод на действието*. Като че ли най-удачно би било да използваме за общо определение на тази мета-дуалност наложилите се в редица философски направления както на Изток, така и на Запад понятия ***Вътрешно*** и ***Външно***, които под една или друга форма са приложими към всички сфери на заобикалящия ни свят. Вътрешни и външни биха могли да бъдат както различни аспекти на човешкото познание и умение, така и разбирането за взаимодействието на компонент или част от дадена система със самата система. Вътрешни (иницииране, зараждане) и външни (осъществяване, реализация) стадии на активност и пасивност са характерни за успешното осъществяване на всяко действие. Покоят и движението, теорията и практиката, зреенето и растежът са универсално приложими проявления на този принцип, илюстриращи неговото всеобщо, повече или по-малко забелязвано от нас присъствие в заобикалящия ни свят.

Като илюстрация, бихме могли да обединим изложените от началото на настоящия раздел понятия в следната примерна таблица:

	<b>Вътрешен характер</b>	<b>Външен характер</b>
<b>Стадии на работа с партитурата</b>	Анализ	Възпроизвеждане
<b>Стадии на анализа</b>	Извеждане на общото	Преминаване към частното
<b>Поредност при овладяване на етапите в процеса</b>	Общовалидни принципи и методи	Конкретни похвати и практически решения
<b>Поредност в етапите на транскрипцията (превода)</b>	Овладяване на състава или инструмента (езика)	Извършване на транскрипцията (превода)
<b>Поредност при анализа на клавирната постановка</b>	Психология на движението	Физиология на движението
<b>Движение на информацията</b>	Въвеждане (вход, запис) – бавно, с повишено внимание	Извеждане (изход, възпроизвеждане) – бързо, автоматизирано
<b>Динамика на развитие</b>	Динамика (процес)	Статика (резултат)
<b>Организация на работния процес</b>	Фундаментална (базова) работа	Приложна (конкретна) работа
<b>Измеримост на постигнатите резултати</b>	Качествена	Количествена
<b>Контрол и действие</b>	Избор на посока Управление	Изминат път Сила
<b>Свързване и фрагментиране</b>	Връзки между частите Интервал Цялост	Частии Тон Фрагмент
<b>Относителност и резултат</b>	Съотношение	Стойност

В съвременното общество до голяма степен е заложен стремеж към постигане на всичко, записано във втората колона на изложената таблица, като много често жизнено необходимите и всъщност определящи фактори от първата биват пренебрегвани, считат се за „загуба на време” и тяхното съществуване в редица случаи дори не се отчита.

Връщайки се към понятията *база* и *надстройка*, бихме могли да забележим интересен феномен. При наличие на безупречна база, специални усилия за изграждане на надстройката понякога не са необходими. Едва ли има музикант, който не би се досетил за В. А. Моцарт – гениален още с първите си стъпки в музиката. В съвременността ни бихме могли да посочим като пример известния пианист Е. Кисин,

удивил мнозина с изпълнението на най-трудни образци от световната клавирна литература още в невръстна възраст. Свикнали сме, позовавайки се на думата „гениалност”, макар с възхищение, да подминаваме такива случаи с думите „това са единици”. Ако се замислим върху тях, бихме могли да се досетим, че това е всъщност база, която не се нуждае от надстройка – липсват годините на ежедневен неуморен труд за овладяване на умения и заучаване на репертоар, нивото е налично още в самото начало. Въпрос на тълкуване е дали базата е налична в резултат на генетично заложена информация (понятие, което стои в основата на думата „гений”) или е продукт на брилянтна ранна педагогика от страна на родителите и учителите, но е факт, че съвършената база сама по себе си съдържа всичко. Подобни случаи са наблюдавани и в други сфери на човешкото познание и умение, като например в областта на източните бойни изкуства (вътрешни китайски стилове), където редица изтъкнати майстори са ставали такива само с вглъбяване в малко на брой начални стойки и базови движения<sup>4</sup>.

Нерядко сме били свидетели на следното:

- Когато базата е правилна, развитието е светкавично.
- Когато базата е неправилна, развитие няма и влагането на все повече усилия е все по-напрасно.

Посоченият принцип намира отражение върху работата на интерпретатора в няколко различни плана, които бихме могли да диференцираме в следния низходящ ред:

- **Базови и надграждащи етапи в професионалното развитие на твореца**

Действително, златните години за поставяне на правилна база и здрав фундамент са в детството. Всички можем да се досетим за немалко наши колеги, студенти или ученици, които, благодарение на правилната база постигат забележителни успехи без усилие. Въпреки това, дори в етапа на академичното обучение, преподавателят никога не трябва да изоставя надеждата за подобряване на базата, налична у студентите, и дори за изграждането на такава в случаите, в които забележи наличие на празноти.

---

<sup>4</sup> Проф. Йовчо Крушев – лекционен курс по У-Шу, НМА „Проф. Панчо Владигеров”, 2008-2017 г.

## ▪ Организация на работния процес

В рамките на учебната година, на академичния семестър или на работния ден е жизнено важно двете фази да са балансирани. Ако все пак допуснем наличие на дисбаланс, то той би могъл да бъде в полза на първата (базовата) фаза, а не на втората. Ако можем да ги определим с думите „натрупване” и „изразходване”, които следва да са част от балансирано единство, наличието на превес в „натрупването” като че ли се явява по-приемлив вариант. Следва да бъде отчетен фактът, че студентските години са период за събиране на знания в много по-голяма степен, отколкото за изразходването им. За човека, поел по пътя на образованието и самоусъвършенстването, съществуват два основни жизнени етапа – период на обучение (от началните класове до завършване на висшето образование) и период на работа (оттам нататък), като по естествен начин първият се явява базов. Някои студенти, обхванати от суета и стремеж към бърза реализация, превръщат този период в етап на достижения, изразходвайки енергията си в множество конкурси, сценични изяви и ангажименти. Все пак, „реализация” и „израстване” са различни понятия и именно преподавателят би трябвало да обясни това.

## ▪ Организация на работата върху конкретната интерпретация

Без началната фаза, в която „изключваме” времето и навлизаме дълбоко в *съдържанието* на разучаваната творба, *формата* на нейното блестящо сценично изпълнение никога няма да бъде постигната. Доколкото „Съдържание” и „Форма” са още две дуалности, които биха могли да бъдат добавени към горната таблица, е много важно да наблегнем върху първото. То винаги е художествено. Тук можем отново да си спомним думите на Нейгауз за Л. Годовски, определящи духовната енергия като основа на брилянтната техника. Докато студентът не бъде убеден в това, преподавателят едва ли ще е свършил работата си.

## ▪ Организация на отношенията между ръката и клавиатурата

Предстоящият раздел „Физиология на движението” до голяма степен ще бъде базиран върху анализа на фазите *движение* и *покой*, които могат да бъдат определени също като *релакс* и *напрежение*. Те се проявяват както във времето, така и в пространството, като майсторското им редуване стои в основата на виртуозното владение на черно-белите клавиши.



Относно характера на така изведените две фундаментални противоположности, следва да бъде отчетено едно тяхно много интересно свойство – способността им да се съдържат една в друга. Това им качество е символизирано още в дълбока древност чрез източния символ на Монадата: две черно-бели водни капки, вплетени една в друга и всяка от тях съдържаща в себе си точка, обагрена в противоположния цвят. Ако можем да характеризираме първата колона като носител на посланието „Спри, усети и помисли”, а втората – като „Действай”, логично е да категоризираме понятието *релакс* към първата, а понятието *напрежение* – към втората. И тук започват да възникват парадокси. Ако вземем за пример следното рутинно, ежедневно действие – изкачване на възвишение и последващото спускане по него, ще забележим, че фазата *изкачване* (която безспорно е базова, пораждаща, иницираща и се асоциира с натрупването, характерно за първата колона) е изпълнена с *напрежение*, а фазата *спускане* (която безспорно е произтичаща, завършваща, използваща натрупаното) е изпълнена с *релакс*. В дълбоката философия на източните бойни изкуства този парадокс се илюстрира със следния пример: свитата ръка отвън изглежда мирна, но таи потенциала на планирания удар в себе си. След осъществяване на удара, разгънатата ръка изглежда войнствена, но вътрешно е слаба, с изразходвана енергия и вече изминат път<sup>5</sup>.

Бихме могли да се опитаме да обясним посочения парадокс, като се върнем към третия ред на гореизложената таблица. Той съдържа следните понятия:

	<b><i>Вътрешен характер</i></b>	<b><i>Външен характер</i></b>
<b><i>Поредност при овладяване на етапите в процеса</i></b>	<i>Общовалидни принципи и методи</i>	<i>Конкретни похвати и практически решения</i>

В началото на този раздел обосновахме логичното разширение на тези две фази до четири, които изглеждат така:

- Идея
- Принцип
- Проект
- Реализация

---

<sup>5</sup> Проф. Йовчо Крушев – лекционен курс по У-Шу, НМА „Проф. Панчо Владигеров”, 2008-2017 г.

Именно тук виждаме как всяко от тези понятия носи едновременно *вътрешен* характер и *външно* проявление. Очевидно е, че в двойката *идея – принцип*, първото звено – идеята, се явява вътрешен, зараждащ фактор, докато принципът възниква като резултат. Веднага след това можем да оформим двойката *принцип – проект*. Ясно е, че принципът е вътрешен фактор за оформения като резултат проект. И тук веднага става ясно как принципът влиза в двойна роля – *външен* спрямо идеята и *вътрешен* спрямо проекта. Веднага забелязваме как същото важи и за проекта, който е *външен* резултат за принципа и *вътрешен*, пораждащ фактор за последвалата го реализация.

Видно е, че отговорът на въпроса може да бъде потърсен в понятията *приемственост* и *връзка* между независими системи. Ако разглеждаме двете посочени по-горе системи „*идея – принцип*” и „*принцип – проект*” като независими една от друга, характерът на свързващото звено *принцип* ще остане разбран само наполовина. В момента, в който си дадем сметка, че независими системи не съществуват и резултатът винаги е база за последващо развитие, дуалността на всяко от понятията се изяснява.

Приемствеността може да бъде потърсена още в първия ред на таблицата:

	<i>Вътрешен характер</i>	<i>Външен характер</i>
<i>Стадии на работа с партитурата</i>	<i>Анализ</i>	<i>Възпроизвеждане</i>

Логично възниква въпросът – още в заглавието на настоящия труд са заложили три понятия: *прочит*, *анализ* и *възпроизвеждане*, обосновани с универсалността на множество тристепенни процеси, сред които бяха посочени такива, които са добре познати и неподлежащи на съмнение, като например тройката *тоники* (стабилност), *субдоминанта* (съмнение), *доминанта* (триумф). Защо в дуалната съпоставка тройката понятия е превърната в двойка и едното липсва?

Тук можем да си спомним как двойката *сила – управление* бе превърната в тройка: *вход – изход – управление*. Добавянето на *вход* е нужно, за да се отчете приемственост с нещо предишно. По аналогия, *прочитът* е вход. Както *възпроизвеждането* на едно музикално произведение се явява завършващо действие за

интерпретатора, така написването, *сътворяването* на едно музикално произведение се явява завършващо действие за композитора. В този смисъл *прочитът*, осъществен от интерпретатора, представлява в същността си отражение на предходно завършващо действие, осъществено в друга система – от друг човек и в друг етап от време. Добавяме го тогава, когато търсим връзка.

Всичко казано дотук е заложено дори във физиологията на човека. Ако обърнем погледа си към естествените науки и по-специално към анатомията, ще забележим, че човешкият мозък се състои от две полукълба – ляво и дясно, които контролират двете части на тялото – лява и дясна, но в обърнат ред. Лявото полукълбо контролира десните ни крайници, а дясното – левите. В резултат никога не е ясно какво точно се разбира под понятията „ляво” и „дясно”. Редица психомоторни тестове са показали колко усложнени могат да бъдат отношенията между дуалните ни органи (крайници, сетива), като в различни конфигурации присъщите на „лявото” и „дясното” свойства се променят. За пианиста, работещ с лява и дясна ръка, тези изводи могат да бъдат изключително интересни. Много по-важно е обаче да бъде осъзнат фактът, че в процеса на работа върху клавиатурата всяко движение търси баланса си в противоположното и се явява негова основа, а всеки момент на стягане или отпускане се явява основа за следващия, който, макар противоположен, вече е заложен в него. И ако интерпретаторът не е имал късмета да получи съвършена база в детска възраст, без да разбере, то пътят му е да започне да разбира всичко казано дотук, или да се откаже. За огромно съжаление сме всекидневни наблюдатели на второто. Задачата на педагога, притежаващ усет, ангажираност и отговорност е да работи неуморно за изграждане на липсващите у студента навици и връзки, знаейки къде са липсите и как да ги запълни.