

Почти всички действия в живота на човека могат, повече или по-малко, да бъдат свързани с това понятие. Неговото въвеждане в научния свят се свързва с името на прочутия учен И. П. Павлов, а самото то в същността си представлява базова функция на висшата нервна система. В научната литература откриваме следното определение за динамичен стереотип: „Форма на цялостната дейност на полукълбата на главния мозък при човека и висшите животни, израз на която се явява фиксираният (стереотипен) порядък на осъществяваните условно-рефлективни действия¹”.

Това определение би могло да бъде разтълкувано по следния начин: динамичният стереотип представлява **заучен двигателен комплекс**, който може да бъде активиран с единичен нервен импулс, отправен в началото му, след което целият комплекс би могъл да бъде реализиран автоматично, без по-нататъшно участие на вниманието или волята на човека.

За по-нагледното разбиране на това явление можем да си послужим с примери из обичайни действия в ежедневието, каквито са ходенето, говоренето или шофирането. Може би рядко си даваме сметка, че ние всъщност не знаем как ходим. Огромната сложност на този двигателен процес, ангажиращ десетки мускули в комплексно и координирано взаимодействие, е напълно непонятна за нас. Ние никога не се замисляме върху кинематиката, статиката и механиката, стоящи зад баланса на тялото и пренасянето на тежестта, нито върху поредността в редуването на многочислените мускулни контракции и пораждащите ги нервни импулси. Независимо от това наше „незнание”, ние умеем да ходим с лекота, правим го всеки ден без ни най-малко затруднение. Подобна ситуация наблюдаваме с говоренето – едва ли се замисляме върху безкрайната сложност на движенията на лицево-челюстния апарат, докато езикът и устните редуват гласните и съгласните звуци в процеса на всекидневното общуване с околните.

Мнозина биха казали, че това са действия, усвоени в ранно детство и поради това – различни от останалите. Тук бихме възразили чрез привеждането на друг пример от ежедневието – шофирането е навик, който се усвоява в значително по-късна

¹ Э. А. Астратян. Динамический стереотип. БСЭ, т. 24. М., 1976

възраст. Всеки шофьор е наясно с факта, че след определено количество практика, още в първите седмици или месеци от усвояването на новопридобитото си умение, той вече е в състояние да управлява автомобила без да се замисля над автоматизираните си движения. Това доказва, че формирането на заучен двигателен комплекс, макар да е по-лесно в детска възраст, е възможно във всеки етап от живота.

В научната литература можем да открием следната информация относно характерните особености на това явление: „Динамичният стереотип е най-ярка проява на изключително тънката аналитична и синтетична дейност на мозъчната кора, продукт на най-сложни взаимодействия между различните ѝ части. Той служи като физиологическа основа за автоматизиране на навиците, с което се обезпечават тяхното лесно и икономично изпълнение, както и бързата адаптация към условията на съществуването. Изработката на динамичен стереотип е източник на значително натоварване за централната нервна система, но след като стереотипът веднъж е оформен, той се автоматизира и става инертен. Привичките на човека и неговите трудови навици – това са динамични стереотипи²”.

Не е трудно да се досетим, че цялостната дейност на пианиста-интерпретатор в основната си същност представлява редуване на заучени двигателни комплекси. Поначало, самото понятие *учене* (или *заучаване*) на дадено произведение представлява не друго, а формиране на динамичен стереотип – автоматизиран комплекс, който се активира с малко на брой начални импулси, след което автоматично привежда в действие голям брой разнообразни и сложни движения на ръката и съставните ѝ части.

Основно свойство на динамичния стереотип е, че живее „свой живот”, превръщайки се в несъзнавана, трудно контролируема поредица от действия. Това е чудесно в тези случаи, когато стереотипът е правилен. Но когато стереотипът е построен погрешно или съдържа неточност, това може да се превърне в сериозен проблем. Всъщност, приведените в предходната част примери за съвършената професионална база, положена още в детска възраст при голяма част от изтъкнатите творци, имат ясна връзка с понятието „стереотип”. В цитираната по-горе научна статия се споменава следното: „Преустройството на вече оформен динамичен стереотип може

² Пак там

да създаде голямо напрежение на нервните елементи в кората и полукълбата на мозъка, излизаци понякога извън пределите на техните функционални възможности³”.

В човешкия организъм са налице автоматични процеси като дишане, сърдечна дейност и др., които не се контролират от мозъчната кора (или не само от нея), но също и от по-низши, основни дялове на нервната система. Причисляването им към динамичните стереотипи би било неправилно, тъй като в самото определение на стереотипа присъства формулировката „Форма на цялостната дейност на полукълбата на главния мозък”, като се акцентира основно върху най-висшия дял – мозъчната кора. Въпреки че тези процеси формално погледнато не са динамични стереотипи, една кратка съпоставка между тях, базирана на възможната степен за съзнателен контрол, би внесла светлина върху характера на автоматичните процеси, протичащи като цяло в човешката нервна система.

Във връзка с податливостта на автоматичния процес към съзнателен контрол, бихме могли да изведем следните съпоставки:

Контролируем процес – за пример могат да послужат споменатите по-горе ежедневни действия (ходене, говорене, шофиране). Те представляват заучени комплекси, но в същото време са напълно контролируеми. Във всеки момент бихме могли да прекъснем стереотипа, да се вгледаме в детайлите му и да упражним съзнателен контрол върху всеки негов елемент. Комплексът се стартира само по наше желание – започваме да ходим или да говорим тогава, когато пожелаем.

Частично контролируем процес – като пример бихме могли да приведем дишането. Движенията вдишване и издишване се поддават напълно на нашия контрол, бихме могли да ги ускорим, забавим, прекъснем или възобновим по желание. За разлика от предходния пример обаче, комплексът не се стартира по наше желание, а е наличен винаги, дори когато не мислим за него. Обратен пример за частично възможен контрол можем да приведем с работата на храносмилателната система – там имаме пълен контрол върху стартирането на процеса (започването на храненето зависи изцяло от нашата воля), но след това нямаме контрол върху неговото протичане – не можем да се намесваме в работата на храносмилателните органи.

³ Пак там

Неконтролируем процес – като пример можем да посочим работата на сърцето. Нямаме никакъв контрол върху работата на този комплекс, нито сме в състояние да го стартираме, генерираме или променяме.

От горепосочените три примера можем да изведем следните варианти за възможните степени на съзнателен контрол върху автоматичните нервни процеси:

	<i>Контрол върху стартирането</i>	<i>Контрол върху протичането</i>
<i>Напълно контролируем процес</i> <i>(ходене, говорене)</i>	<i>Да</i>	<i>Да</i>
<i>Частично контролируем процес</i>		
<i>Дишане</i>	<i>Не</i>	<i>Да</i>
<i>Дейност на храносмилателната система</i>	<i>Да</i>	<i>Не</i>
<i>Неконтролируем процес</i>		
<i>Сърдечна дейност</i>	<i>Не</i>	<i>Не</i>

Интересен е въпросът къде в тази класификация попада динамичният стереотип „свирене на пиано”. Поначало, процесите на втория и третия ред на горната таблица не биха могли да бъдат причислени изцяло към динамичните стереотипи, тъй като се контролират не само от централната нервна система. И доколкото свиренето на пиано представлява динамичен стереотип, подобен на ходенето и говоренето, сме изкушени бързо и сигурно да го причислим към първия ред, в групата на изцяло контролируемите процеси.

Това безспорно изглежда най-логично решение, но след по-внимателно вглеждане, особено в контекста на дългогодишен професионален опит, започват да изникват редица съмнения. Всеки пианист се е сблъскал с неспособността си да изпълни определен технически елемент (например трилер, фигурация, пасаж и др.), който не представлява никакъв проблем за друг пианист. Също така, всеки е бил свидетел на това как неполучаващият се елемент понякога се получава някак от само себе си, в зависимост от общото психическо състояние, настроението или степента на нервно напрежение. Очевидно е, че става дума за недобре заучен, и което е по-лошо –

не докрай контролируем базов двигателен рефлекс, който се получава или не по независещи от волята на пианиста обстоятелства.

Доколкото физиологичната основа, стояща зад организацията на нервните импулси не е докрай изучена, при разрешаването на този проблем ще е най-добре да се обърнем не толкова към неврологията и анатомията, колкото към психологията. Тази наука за човека, като типичен представител на хуманитарните научни направления, е призвана да решава проблемите в недокрай изучените дълбини на сложно устроената човешка същност без наличието на стабилната опора, характерна за постигнатите истини на точните науки. Ако в горните редове изведохме проблема като намиращ се някъде между понятията *контролируемост* и *неконтролируемост* на сложните и автоматизирани психофизиологически комплекси, с терминологията на психологията бихме изразили същото като съотношение между степени на *осъзнатост* и *неосъзнатост* на протичащите в нас процеси.

Още от времето на Зигмунд Фройд и Карл Густав Юнг – основатели на психологията като наука, посочената двойка понятия представлява базова дуална ос в разбирането за човешката природа. Нещата, които знаем за себе си и тези, които не знаем, кореспондират с това, което можем да направим според желанието и волята си в противовес на това, което винаги ни слага там, където сме по независещи от нас причини. Едва ли има някой, който да не е търсил приликите, разликите, връзките и разминаванията между тези две заложи в дълбинната природа на човека сфери.

Ако дефинираме с точност вълнуващия ни тук проблем, той би изглеждал така:

Налице е погрешно работещ автоматизиран двигателен комплекс. Това може да бъде погрешно заучен пасаж, погрешно поставена концепция за изпълнението на цялостно произведение, която води например до изчерпан мускулен ресурс и блокаж на ръцете, или в най-неприятния случай – изначално грешна клавирна постановка, спъваща развитието на музиканта.

Причината за грешния стереотип и характерът на грешката не са известни. В практиката за съжаление често наблюдаваме „случайно” и неконтролирано формиране на динамични стереотипи, най-често в процеса на дълго и

разсеяно повтаряне (което именно е резултат от необмислената догма за „усиления труд“, без пианистът първо да е отговорил на въпроса „как трябва да работя“). В резултат получаваме проблема, известен като „това не излиза“ (отнася се за пасаж, фигурация, скок, труден фрагмент или дори цял етюд). Така разговорно дефиниран, изразът не води до решение. Не е ясно защо „това“ не излиза, нито защо по средата на пасажа винаги нещо се случва или наред етюда ръката блокира.

Ако се върнем към споменатите по-горе учени, изследвали света на несъзнаваното – Фройд и Юнг, широко известна е една основна разлика между тях. Докато Фройд е търсел отговорите изцяло в рамките на психиката, Юнг често е насочвал своето внимание към древните култури и философските концепции на Изтока и Запада в стремежа си да разреши проблемите на вътрешния свят с подкрепата на казаното много преди нас. В следващите редове ще се опитаме да използваме подобен аналитичен подход, базиран върху културното наследство на Изтока като извор на концепции и отговори с универсална значимост. За да се опитаме да илюстрираме възможния механизъм на протичащите процеси, отново ще използваме познание из древния и дълбок свят на източните бойни изкуства, и по-специално – из областта на вътрешните стилове на древен Китай.

Състоянията на *будност* и *сън* представляват типични, ежедневно присъстващи в бита ни състояния на *осъзнатост* и *неосъзнатост*. Известно е, че всеки ден пребиваваме както в едното, така и в другото, при това значителен брой часове. Ако отговорът се намираше в едно от тях, би трябвало отдавна да сме го намерили. Това важи не само за отговора на поставения тук частен въпрос, а за отговорите на всякакви въпроси, свързани със сферата на несъзнаваното и вълнуващи хората от векове.

Решението може да се търси в следното – важно е не едното или другото състояние, а **границата** между тях. Ако се върнем към скицираното в предходния раздел отношение между *частите* и *връзките* помежду им, което беше илюстрирано с дуалната двойка *тон – интервал*, виждаме подобна концепция и тук. Важна не е частта от нашия бит, в която сме будни, или тази в която не сме, а връзката между тях. В лекционния курс по У-Шу, присъстващ от години в учебната програма на НМА „Проф. Панчо Владигеров“, това гранично състояние се определя като „граница на заспиване“

или „полу-будно състояние”. Проф. Йовчо Крушев – изтъкнат майстор от най-висок ранг както на клавирното изкуство, така и на вътрешните бойни стилове, нееднократно е подчертавал, че това е състоянието, в което трябва да пребивава артистът по време на концерт, явяващо се твърде сходно със състоянието на боец по време на битка.⁴ Когато сме в напълно будно състояние и рационалното съзнание е активирано, фиксираното внимание силно забавя бързината на реакциите и възпрепятства намирането на проблема, който може би е малко по-встрани от точката, където сме фиксирани. Обратното състояние – на сън, естествено е непригодно за извършване на действия. Това, което се търси, е онази фина граница, която преминава между двете и която в ежедневието си не успяваме да задържим. Във философските концепции на древен Китай съществува понятието „Великият предел”, описващо границата, връзката между всяка двойка дуални противоположности. Едно от проявленията му се явява именно това гранично състояние на будност и същевременно релакс, в което се достигат най-високи постижения.

В контекста на динамичния стереотип, от тази концепция може да бъде обосновано изведено следното правило: **динамичните стереотипи не обичат фиксирано съзнание**. Това е естествено, доколкото самата същност на стереотипа е *неосъзнат*, автоматично случващ се, запаметен двигателен процес. Фиксирането на съзнанието води до постоянна опасност от ненавременно прекъсване на стереотипа, което може да бъде оприличено с ненавременно събуждане от сън – прекъснатото не се възстановява. Ако такива „рани” бъдат нанасяни често и безконтролно по време на формирането на стереотипа в процеса на заучаване, всяка от тях ще бъде потенциална „бомба със закъснител” в огледалния процес на изпълнението, когато сме на сцена.

Както споменахме, концепцията за „средната точка” между състоянията на *съзнаването* и *несъзнаването* присъства не само на Изток, но също и на Запад, макар в различна форма. Ако в източната философия е добре познато понятието *медитация*, то в западния свят широко е разпространена формата, наречена *хипноза*. Последното звучи плашещо, доколкото в съзнанието на хората обикновено се свързва с търсене и решаване на вече възникнал проблем, обикновено под формата на определен вид лечение. За разлика от това, медитативната форма (произхождаща основно от древна Индия), както и споменатата концепция за активното ѝ проявление, претворена в

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

древен Китай (състоянието на боеца) действат превантивно, преодолявайки проблема още преди да е възникнал. Това отразява основната разликата в подхода на Изтока и Запада – концепциите на Изтока търсят причините, докато концепциите на Запада управляват последствията. В тази връзка, уважавайки традиционния подход, преди да потърсим отговор на въпроса „Как да поправим стереотипа“, в следващите редове ще се постараме да отговорим първо на по-важното – как да създадем работещ и функционално здрав стереотип.

Работа с предварително подготвени модели

След като изведохме основните характеристики на динамичния стереотип като самостоятелен двигателен комплекс, възниква въпросът доколко е удачно усилията, положени за неговото заучаване да бъдат използвани не само в рамките на конкретно изпълняваната творба, но и извън нея.

В началото следва да уточним, че тук на първо място става дума за разгледаното по-горе отношение между част и цялост. Предварително подготвеният модел представлява универсална част, която е общо приложима в много ситуации. Това например би могло да бъде умението за изпълнение на бързи пасажии, или способността за бърза и точна смяна на позициите на ръката върху клавиатурата. Основна характеристика на такива умения, които се превръщат в универсално приложими, е тяхното свойство да бъдат полезни в най-различни случаи из практиката на изпълнителя, в различни творби и при решаване на различни в същността си задачи.

Тук могат да бъдат направени интересни аналогии из областта на точните науки и по-специално в тяхната приложната сфера – развитието на технологиите, където наличието на универсални части (технологични елементи с обща приложимост) е отдавна разпространена практика. Така например, известен е фактът, че компютърът се състои от определени основни компоненти (процесор, оперативна памет, твърд диск и др.) Всеки от тези компоненти се предлага от множество производители, което определя наличието на богато разнообразие от различаващи се по качество екземпляри. Независимо от тези качествени *вътрешни* различия, всеки компонент може да бъде стандартизиран по своите *външни* параметри като размер, начин на свързване, входно-изходно напрежение и др. Това позволява универсалното му вграждане в най-различни

компютри, както и възможността за комбиниране на най-различни съчетания от елементи, формиращи разнообразни и индивидуални общи характеристики на съставената от тях система.

Ярка илюстрация на този принцип представлява самата обертонова редица, определяща тембъра на всички звуци и добре позната още от средните класове на музикалното училище. Известно е, че обертоновете притежават винаги едни и същи съотношения спрямо основния тон, неизменни за всички честоти на тона и за всички инструменти, което позволява извеждането на добре познатата универсална обертонова поредица. Независимо от тази тяхна еднаквост, многообразието на тембри в природата е безкрайно. Тук виждаме как *универсалният* елемент (например – обертонът, идващ непосредствено след основния тон) има едно *неизменно* качество (*честота* – винаги два пъти по-висока от тази на основния) и едно *изменчиво* такова (*силата*, която може да бъде най-различна). Това определя наличието на система (шестнадесетте обертона в съвкупност), която винаги е една и съща и заедно с това никога не е една и съща. В този смисъл, извеждането на *универсалното* качество във всеки компонент от която и да е система се явява интересна задача. Върху решението на тази задача всъщност почива развитието на клавишната техника, състоящо се от упражнения (етюди), чиято универсална стойност след това подпомага изпълнението на всяка друга творба.

Извеждането на степента на универсалност на определен компонент (например – на даден технически похват), поражда някои интересни разсъждения. Това означава да бъдат разграничени конкретните му свойства, които остават само в рамките на конкретния пример, от общовалидните такива, които могат да бъдат пренасяни между примерите. Всъщност, точно тук можем да потърсим тънката разделителна линия между *принцип* и *техника*, както и между *пример* и *правило* – и двете се съдържат в един и същи материал (например – в даден фрагмент на музикално произведение), но едното представлява тази част от фрагмента, която принадлежи не само на него.

За да разберем докъде би било добре да стигнем в стремежа си към универсализация, ще е полезно да вникнем в същността на понятието *универсален компонент*. В следващите редове ще бъде направен кратък обзор на тънката граница

между *компонент* и *система* в търсене на приликите и разликите между тези на пръв поглед противоположни и ясни в същността си определения.

Системата често пъти се оказва компонент в друга, по-мащабна система. Компонентът от своя страна често се явява сам по себе си система. Ако се върнем на примера из областта на техниката, ще забележим, че процесорът, споменат по-горе като *компонент* в системата на компютъра, всъщност представлява високоорганизирана система от голям брой транзистори. Самият компютър, представляващ сложна *система* от взаимосвързани компоненти, се превръща в компонент от системата „световна мрежа” в момента, в който бъде включен в интернет. Същото можем да забележим при самите нас. Човекът може да бъде разглеждан като сложна и високоорганизирана система от физиологични органи, и в същото време като компонент на обществото. Това всъщност е поредно проявление на правилото за противоположностите, които са една в друга. Частта е цяло, а цялото е част.

За да разберем доколко можем да пренасяме отделни части между видовете цялост, за нас е важно да разграничим различни видове системи според отношенията между компонентите в тях. За тази цел бихме могли да се обърнем към посочената по-горе съпоставка между човек и общество, като я разширим в светлината на различни по рода си взаимодействия между индивид и общност.

На най-ниско ниво можем да поставим общностите, характерни за животинския свят в условията на дивата природа. Повечето диви животни представляват завършени единици, напълно способни за самостоятелен живот в условията на заобикалящата ги среда. Когато те се обединяват, обикновено на стаден принцип, това не представлява система, доколкото в стадото като правило не съществува разделение на функциите. В рамките на така оформената група животните извършат еднотипни дейности, а съвместното им пребиваване е най-вече с цел по-добра защита. Тук виждаме самостоятелни единици, събрани в механично оформена група без характеристики на система.

За разлика от тях, човешкото общество определено носи качествата на система. Съставено е от самостоятелни единици – хора, притежаващи неповторима индивидуалност, но заедно с това явяващи се части от високоорганизирана среда, която може да бъде професионална, културна, политическа, обществена. За разлика от

механичното обединение, характерно за по-ниското ниво на животинския свят, в човешките системи има разделение на функциите. Това ги определя именно като системи, а не като групи от механично събрани индивиди.

Само по себе си, човешкото тяло се явява трети вид система с високоорганизирано взаимодействие на десетки и стотици компоненти. За разлика от първите два примера, тук компонентите (органите в тялото) нямат никаква индивидуалност, доколкото не биха могли да съществуват без поддръжката на останалите. В този пример компонентите са изцяло подчинени, важна е единствено системата.

Изложените по-горе три примера извеждат три основни типове системи според степента на самостоятелност на техните компоненти:

- Напълно самостоятелни компоненти;
- Частично самостоятелни компоненти;
- Напълно несамостоятелни компоненти.

Компонентите, както и системите, имат свои цели. Първият пример илюстрира пълно надмощие на целите на частите над общността. Вторият случай – човешкото общество, представлява баланс. Третият случай илюстрира пълно надмощие на целите на цялото над частите.

Видно е къде в горната класификация стои качеството „разум“ – по средата. Възщност, това е поредно проявление на търсената гранична зона между дуалностите. В нивото на човешкото общество имаме, от една страна, *самостоятелност* на компонентите, от друга – *подчиненост*, като в допирът помежду им се ражда цивилизацията. Ако си спомним дуалната ос между понятията *вътрешно* и *външно*, която дефинирахме в предходния раздел, бихме могли да отнесем индивидуалността на конкретния човек като *външно*, завършващо проявление на собствената му личност и същевременно като *вътрешно*, пораждащо явление за по-голямата система на обществото, състоящо се от много личности. Като продължение на казаното в предходния абзац относно целите на индивида и целите на системата, бихме могли да предложим интересна дефиниция за тези две основни дуални понятия в контекста на човешката цивилизация: *външно* е всичко, което се свежда до целите на индивида, докато *вътрешно* е всичко, движено от целите на общността.

В контекста на разглежданата тук тема – организацията на работата върху музикалното произведение, тази съпоставка би могла да доведе до следните заключения:

Първото ниво – **напълно самостоятелни компоненти**, би означавало фрагменти без връзка помежду си, които не формират цялостна система. В сферата на методическата клавирна литература, можем да намерим този тип организация в **техническите упражнения** – кратки, най-често еднотактови или неколкотактови фрагменти, които се повтарят еднотипно, без да са обединени в единната цялост на художествена творба. Без да отричаме наличието на методическа полза, бихме отбелязали, че те просто не представляват интерес за учащия се. Този опит за стопроцентова „универсалност“ на методическия елемент рядко надживява стадия на начално обучение, когато пианистът просто е дете и ги изпълнява по задължение и с върховно неудоволствие, нямайки контрол върху творческото си ежедневие.

Второто ниво – **частично самостоятелни компоненти**, всъщност се явява оптимално. Както и в изложената по-горе съпоставка с различните типове обществена и системна организация, това средно ниво в действителност се явява носител на развитието. Компонентите, които са *самостоятелни* носители на методически качества и същевременно са *подчинени* на съдържащото ги музикално произведение с определена форма и художествена стойност, навлизат лесно в съзнанието на учащия се и заедно с това остават в него като универсални модели. В сферата на методическата литература, носители на такова качество безспорно са **етюдите**. В тази връзка, веднага следва да бъде отбелязано нещо много важно. Ако етюдите са специално създадени с тази цел, това съвсем не означава, че само те би трябвало да я изпълняват. Основен стремеж на учащия се трябва винаги да бъде да постави **всяко произведение** от своя репертоар в тази категория.

Третото ниво – **напълно несамостоятелни компоненти**, бихме могли да срещнем в творби с много висока степен на творческа индивидуалност, която не оставя шанс техните съставни елементи да бъдат отнесени към друга творба като носители на принципно съдържание. Това, например, биха могли да бъдат съвременни творби, създадени с авангардни техники като соноризъм и алеаторика, които, отричайки върховенството на всякакви принципи, съответно не допускат съдържанието им да

бъде понесено върху свързващата нишка на общия принцип към някоя друга творба. Изключвайки споменатата твърде специфична част от музикалната литература, бихме застанали зад твърдението, че изпълнителят трябва да поставя в тази категория възможно най-малко от творбите, до които се докосва. Както и в примера с човешкото общество, истината е в точката на допир между крайностите – нито в полюса на „стопроцентово“ приложимите модели на техническите упражнения, нито в стопроцентовата индивидуалност. Ползата за цялостното развитие на интерпретатора ще дойде тогава, когато се научи да извлича есенцията на принципа от всяка творба, до която се докосне.

Изложеното по-горе разбиране за характера на формираните модели и тяхната универсална преносимост би могло да бъде полезно както за музикалния теоретик, така и за интерпретатора. Тази полза се изразява в следните основни аспекти:

Извеждане на общи принципи и закономерности в различни области на познанието. Дефинирането на общите движещи сили, стоящи зад сходни или различаващи се в същността си процеси е от особена полза за изследователите в сферата на музикално-теоретичните дисциплини. Този подход е изключително важен за преподавателите, които са призвани да насочват студентите в сложния и многообразен свят на музикалното изкуство, като за целта трябва да притежават широк поглед не само в рамките на конкретната учебна дисциплина, но и извън нея.

Пренасяне на заучени модели под формата на изградени двигателни комплекси с обща принципна основа. Тук ползата ще бъде най-вече за интерпретаторите, чието професионално развитие се изгражда върху натрупването на системи от разнообразни и качествено изградени психомоторни комплекси. Този подход следва внимателно да бъде усвоен от учащите се под внимателния контрол на преподавателя.

Относно първия аспект, свързан с изследователската и теоретична работа, е от съществено значение винаги да се намира точната граница, след която започват различията в прилагането на конкретния модел и отвъд която той вече не се поддава на пренасяне. Поначало, разгледаните по-горе три нива на самостоятелност на компонентите, съответно, водят и до същите три нива на тяхната универсална преносимост. В първото ниво, напълно самостоятелните компоненти са и напълно

преносими от една система в друга. Ако издигнем универсалната преносимост в култ, това би означавало, че животинското царство е по-развито от човешкото общество, а техническите упражнения са по-ценни от почти цялата останала музикална литература. Това, разбира се, не е така. Степента на универсалност на елементите до голяма степен определя качеството на системата, но не винаги в очакваната посока.

Логично е да предположим, че универсалността е ключ към високо качество. За съжаление, прекаленият стремеж към универсализация понякога може да изиграе лоша шега на тези, които търсят ключове. Тук отново могат да бъдат изведени редица аналогии из сферата на технологиите. Така например, при масовото навлизане на персоналните компютри на широкия потребителски пазар, компонентите за тях бяха напълно универсални. Това доведе до познатата в началото „мода“ за асемблиране на машините в магазина, непосредствено преди покупката. Естествено, този подход се явява източник на силен компромис с качеството, доколкото „универсалните“ компоненти, макар физически пасващи добре помежду си, често притежават непредвидени различия в характеристиките си, явяващи се извор на различни и често непредвидими системни конфликти. Постепенно този подход беше застъпен с друг, водещ към далеч по-високо качество, при който машините се сглобяват от производителя. В наши дни, особено с широкото навлизане на преносимите компютри (лаптопи и таблети) се оказва, че вече все по-малко от компонентите са универсални. Друг пример би могъл да бъде посочен в областта на транспортната техника. Военните транспортни машини имат просто устройство и множество универсални части, което ги прави лесно ремонтируеми в полеви условия, но за сметка на това за тях са чужди качества като икономичност и комфорт. От друга страна, в луксозните автомобили частите обикновено са с висока точност и строго индивидуално предназначение, като не притежават никаква универсалност, но съставляват прецизна система със завидно качество и първокласни параметри.

Конкретен пример за неправилно (или по-скоро непълно) пренесен модел може да бъде даден с аналогията между звукозаписа и човешката памет, представен в предходните раздели на настоящото изложение. Действително, моделът *вход – изход* на информацията е универсално значим и съответно – преносим от звукозаписната техника към човешката психика, но – много важно уточнение – не напълно. Съществената разлика се крие във факта, че върху магнетофонната лента

информацията се нанася *еднократно*, а в човешката памет тя почти винаги се записва *многократно*. Сложната симфонична фактура, изпълнена от симфоничен оркестър и записана в студиото, се нанася напълно и изцяло върху звуконосителя само веднъж, в реално време. Същата симфонична фактура, ако трябва да бъде заучена от интерпретатора над черно-белите клавиши, би изисквала дълги часове труд, изпълнен с многократни повторения. Този пример илюстрира общото и различното между приложението на един и същи принцип в два различни процеса. Анализаторът трябва внимателно да улови границата, след която моделът вече не е преносим, и да прекъсне аналогията дотам.

Вторият аспект на разглежданата тук преносимост на модели – конкретният, свързан с установяване на двигателни динамични стереотипи, е от ключово значение за интерпретаторите. Всъщност, както заучаването на дадено музикално произведение и последващото го превръщане в модел, така и процесът на учение във всяка една област на човешкото познание, би могъл да бъде определен като преминаване на модели от едно в друго ниво на съзнанието по следната примерна схема:

- **Непознат модел** – това е неусвоената, все още нова информация, пред която се изправяме.
- **Заучаване на модела** – тук все още сме далеч от по-дълбокото разбиране, като просто заучаваме стоящата пред нас материя.
- **Постепенно (несъзнателно) отсяване на принципите, стоящи зад модела** – тук, докато работим, най-често несъзнателно, започваме да отделяме общия принцип от конкретното съдържание, или образно казано – разграничаваме формулата от стойността.
- **Забравяне на конкретното съдържание** – всеки научен етюд, като конкретен нотен текст, рано или късно бива забравен.
- **Усвояване на принципите и съхраняването им в дълбоките слоеве на съзнанието** – ако етюдът е забравен като нотен текст, съвсем не е забравен като принцип, който, наслоявайки се в несъзнаваната част от паметта ни, се превръща в база.

Така всяко отделно, взето в частност музикално произведение, заучено от интерпретатора, рано или късно бива изхвърлено от паметта, но една есенциална,

малка част от него се превръща в база – така, както въздухът, който вдишваме, рано или късно бива издишан, но една есенциална част от кислорода в него се превръща в енергия, поддържаща живота ни.

Ако свържем посочения процес на изучаване с анализа на понятията *компонент* и *система*, при който всяка единица се явява *система от компоненти* и в същото време – *компонент в система*, бихме могли да изведем някои интересни заключения относно мястото на конкретната изучавана творба в общото творческо развитие на музиканта. Всяко едно конкретно произведение представлява *система* от различни компоненти – дялове на музикалната форма, композиционни и технически похвати, разнообразни фактурни елементи и др. Едновременно с това, същото произведение се явява *компонент* не само в репертоара на музиканта, но и в градацията на цялостното му развитие. На пръв поглед, компонентите в системата „произведение“ изглеждат напълно подчинени и непреносими, доколкото никой не би могъл да си представи например как съединява разработката от дадена сонатна форма с репризата от друга. Но това е само на пръв поглед, защото, според изложената по-горе схема, пианистът започва *несъзнателно* да отсява общото от частното и да формира преносим модел, съдържащ единствено есенцията на принципа. Тук важната дума се явява *несъзнателно*. Това налага да повторим казаното за природата на динамичния стереотип в предходния раздел, а именно: **той не обича фиксирано съзнание**. Докато се концентрираме върху модела, ще забелязваме конкретиката – нотния му текст, който, разбира се, е само негов. Ако отпуснем сетивата си и спрем да го притискаме с неуслужливо острото си и фиксирано внимание, ще бъдем в състояние да видим принципа, стоящ зад него, за да го отнесем като съставна част в развитието на професионалния си път.

Общи правила за изграждане и поддържане на качествен двигателен комплекс

След като прегледахме накратко характеристиките на универсално преносимите модели и по-специално на тяхната специфична подгрупа – предварително заучените двигателни комплекси, е време да се върнем към поставения по-горе

основен въпрос: как в работното си ежедневие да създаваме здрави и работещи двигателни стереотипи.

Тук можем да обърнем поглед отново към понятията *база* и *надстройка*, заставайки уверено зад твърдението, че **здрав и сигурен динамичен стереотип се създава с базова работа**. Изложената в предходната част съпоставка между *базовата* (фундаментална в същността си) и *приложната* работа, както и разгледаният разширен вариант на същата логическа последователност, извеждащ определени качества на процеса като носители на специфичен *вътрешен* и *външен* характер, представят две обособени групи от характеристики, оформени за по-голяма яснота в таблична форма. В тези две таблици и по-специално в средните им колони (озаглавени съответно „Фундаментална работа” и „Вътрешен характер”) са изведени редица свойства, придаващи на всеки един процес характер на базов, изграждащ и поставящ основа за по-нататъшно развитие. Тук ще се спрем по-подробно върху тези от тях, които имат пряко отношение към изграждането на двигателни комплекси.

Така например, в първата таблица беше изведено следното – базовата работа не обича ясни рамки във времето, докато приложната строго им се подчинява. Още тук можем да дефинираме едно основно правило, валидно за изграждане на качествен двигателен комплекс – времето не трябва да бъде фактор, притискащ изпълнителя. От една страна, формирането на динамичен стереотип изисква многократни повторения, което отнема време. От друга страна, в рамките на всяко повторение работата трябва да бъде **бавна и внимателна** – тоест авторските обозначения за темпо, както и твърдите рамки на тактовите черти и метричните времена за момент трябва да станат условни.

По-нататък, във втората таблица е изведена противоположността, характерна за понятията *управление* и *сила*, пряко свързана с близките като характер дуалности *избор на посока* и *изминаване на път*. Ясно е, че бавното и внимателно формиране на стереотипа представлява жизнено важния етап на *избор* на решения – както в двигателен, така и в художествен аспект, което предшества автоматизираното, сигурно и бързо изпълнение. В чисто двигателно отношение, влагането на *мускулна сила* в този момент би било основна грешка, доколкото движенията имат нужда най-вече от точност. По отношение на етапите на работния процес, охарактеризирани с етапите *анализ* и *възпроизвеждане* е ясно, че формирането на динамичния стереотип напълно

се припокрива с вътрешния като характер *аналитичен* процес, докато последващото му представяне като завършен комплекс в рамките на сценичното изпълнение ще бъде проявление на противоположния и външен по характер етап на *възпроизвеждане*. Що се отнася до изведеното противопоставяне между *връзки* и *части* в рамките на цялото, жизнено важно е в процеса на формирането на двигателен комплекс да се набляга върху *връзките* – в художествен план това отговаря на вникване и вслушване в тежненята, емоционалния заряд и интонационната окраска на връзките между тоновете (интервалите), докато в двигателен аспект, който е пряко свързан с художествения, изпълнителят трябва да потърси точната траектория на движенията като *връзки* между позициите на ръката в различни части на клавиатурата.

Всичко казано дотук е съществено и необходимо като база за разбирането на процеса, но безспорно най-голямо значение има едно друго, споменато още в началото противопоставяне на базови понятия – между *въвеждането* на информация в съзнанието на изпълнителя и нейното *извеждане*, с което неслучайно бе започнат разделът „Психология на движението”. Няма нищо по-вредно за динамичния стереотип от неразбирането на основното различие между тези две противоположни и същевременно свързани страни на единния в същността си работен процес. **От базово значение е да бъде осъзнат фактът, че *извеждането*, използването на вече готовата информация, неизбежно разрушава стереотипа.** Това понякога става видимо веднага, в други случаи – след време, но е сигурно, че пораженията върху изградения с толкова труд двигателен комплекс в една или друга степен винаги са налице. Този процес би могъл да бъде сравнен с добре познатия от близкото минало звуконосител – грамофонната плоча, която бавно и сигурно губи отличното си в началото качество, постепенно повреждайки се в процеса на всяко просвирване. В следващите редове ще се спрем върху основните характеристики на процеса на *въвеждане* на информация в съзнанието на изпълнителя, които се явяват ключови за правилното формиране на стабилен и функционално здрав двигателен комплекс, при това като конкретни насоки в практически план.

Ако си припомним вече разгледаните основни характеристики на тези две посоки в движението на информационния поток, те могат да бъдат описани по следния начин:

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.

Ясно е, че въвеждането на информация (разучаването) трябва да бъде бавно и внимателно, с мисъл, усет и повишено внимание към процесите, протичащи в ръката и в съзнанието. Това е процес, който може да бъде окачествен като **установяване и изграждане на връзки** в съзнанието на изпълнителя. От друга страна, извеждането на информация (изпълнението) представлява **употреба на вече изградените връзки**, най-често по време на публично изпълнение, в условията на напрежение и стрес, което води в по-голяма или по-малка степен до тяхното разрушаване.

Най-важният от практическа гледна точка въпрос е следният – **как можем да разпознаем тези два процеса и да ги различим един от друг**. Въпросът е важен, доколкото в съзнанието на неопитния музикант такова разграничение обикновено не съществува, поради което учащият се никога не е сигурен дали изгражда информационните връзки в паметта си или, напротив, ги разрушава. Най-неприятното е, че твърде често той дори не се интересува от това, имайки за цел просто да запълни

предварително планирания от самия него или от педагога брой часове, прекарани пред инструмента, считайки това за единствено и достатъчно условие за напредък.

За да бъдат разграничени тези два противоположни процеса, като най-сигурен и измерим показател винаги може да бъде използвано **работното темпо на изпълнение**. Ако си припомним изброените по-горе примерни отличителни белези на процеса на внимателно разучаване, а именно – темпо, внимание към детайлите, вярност на тоновете и чистота на движенията, забелязваме, че точно измерими и определими са най-вече два от тях – *темпо* и *вярност* на тоновете. Темпото се поддава на точно измерване, верността на тоновете се чува ясно. От друга страна, вниманието към връзките и наличния в ръката вътрешен усет за чистотата на движения са силно субективни, поради което е трудно да бъдат обяснени на учащия се. Това налага в самото начало педагогът да постави две много ясни и лесни за изпълнение условия – изпълнението по време на работния процес трябва да бъде:

- Бавно,
- Чисто.

Доколкото преподавателят няма контрол върху самостоятелните упражнения на учащия се, добре е в началото на урока да бъде изисквана кратка демонстрация на бавно и чисто изпълнение. Още в първите няколко такта става ясно дали студентът, упражнявайки се самостоятелно, е работил по този начин. Ако не е изпълнявал изискването на педагога, бавното изпълнение е некомфортно и ръцете му постоянно се стремят към ускоряване на темпото, като в същото време процентът на грешните тонове е твърде голям.

Тези два показателя са неразривно свързани, доколкото единият се явява измерител за другия. На логичния въпрос, който студентите винаги задават – колко бавно да бъде изпълнението, отговорът е: толкова бавно, колкото е нужно, за да бъде чисто. На следващия логичен въпрос – колко чисто следва да бъде, отговорът съответно е: без нито един грешен тон. Въвеждането на изискване за нулева толерантност към случайните грешки е важно, защото предоставя стабилна основа и ясно измерим индикатор – появата на дори един грешен тон означава, че изпълнението вече не е чисто, а темпото навярно не е достатъчно бавно. От друга страна, допускането на някаква, дори и малка търпимост към грешките, често формулирана в

разговорен стил като „няма страшно, това са само един-два закачени тона”, води до появата на разтеглив критерий, в резултат на което чистотата постепенно става все по-малко важна за учащия се.

Тук отново забелязваме основната разлика между *разучаването* (въвеждане на информация) и *сценичното изпълнение* (използване на въведената информация) – на сцената въпросите няколко случайно закачени тона трябва задължително да бъдат игнорирани с цел продължаване на цялостното изпълнение, докато в работния процес те трябва да изпълняват функцията на ярка сигнална светлина, указваща наличието на нередност. Относно **границата на темпото**, под която то може да бъде определено като „бавно”, следва да се има предвид, че тя е строго индивидуална – опитен пианист с дългогодишна практика може да има нужда от съвсем леко или дори никакво забавяне на темпото, докато неопитният изпълнител обикновено се нуждае от много повече. Заедно с това, тази граница е и доста променлива – в зависимост от общото състояние на нервното напрежение и мускулния тонус, бавното във вчерашния работен ден темпо може да се окаже бързо в днешния, или обратно. Въпросът за определянето на тази тънка и индивидуална граница е интересен, поради което ще бъде разгледан детайлно в предстоящия раздел „Организация на съзнанието” в контекста на ресурсите и капацитета на нервно-мускулния двигателен комплекс.

В по-нататъшния ход на обучението преподавателят трябва да започне да обръща внимание върху следващите, по-малко поддаващи се на точно описание критерии, сред които особено важен е **вътрешният усет за чистотата на движенията**. Това е строго индивидуално усещане, което всеки пианист рано или късно започва да разпознава в ръцете и в съзнанието си. Изграждането на такъв усет е важно, доколкото нечисто движение може да има и без да са налице нечисто изсвирени тонове. Появата на тази специфична вътрешна несигурност, обикновено усещаща се в ръката, представлява първият признак за бъдеща грешка. Ако не се обърне внимание на това, появата на грешно изсвирени тонове ще бъде скорошно и неизбежно следствие. Усещането в ръката при правилна работа и добре поставен процес на заучаване трябва да може да бъде охарактеризирано най-вече с думи като *мекота* и *релакс*. **Възникването на каквото и да е напрежение е сигурен признак, че е налице първопричината за него, а именно – несигурност**. Това означава, че ръката или пръстът не знае *къде* точно трябва да отиде, или *с какво движение* да стигне дотам,

поради което, изпълнявайки неясната и недобре дефинирана задача, се напруга. За да бъде изяснена задачата, най-напред трябва да бъде свалено напрежението. Това отново е свързано с универсалното в такива случаи решение – изостряне на вниманието и забавяне на темпото. Вътрешната несигурност на ръката се явява признак за неправилна работа, който макар трудно доловим, е не по-малко важен от ясно доловимите за ухото грешно изсвирени тонове. Поради тази причина студентът постепенно трябва да бъде убеден в необходимостта от възприемане на нулева толерантност не само към грешно извлечените от инструмента звуци, но и към двигателния дискомфорт. Изработването и култивирането на този вътрешен усет се явява първостепенна задача, определяща успеха при изграждане на сигурни и здрави двигателни стереотипи.

Доколкото процесът на формиране на динамичния стереотип е задължително свързан с **многократни повторения** на музикалното произведение или на част от него, от особена важност е да се обърне внимание на начина, по който се извършват тези повторения. Това следва да бъде направено в следните две основни насоки:

- Внимателен подбор на откъсите, които се повтарят;
- Еднаквост на работните повторения в рамките на изучаването.

За съжаление, практиката е показала колко вредно може да бъде подценяването на тези два аспекта. Всеки студент знае следното: трябва да се работи дълги часове. Естествено, тези часове на труд са изпълнени с многократни повторения. И тук, за жалост, яснотата свършва. Учащият се най-често започва работа, без преди това да е помислил как да формира логично обособени дялове от музикалната форма и как точно да организира постепенното им изучаване.

Както беше споменато в първата част на настоящото изложение, **необмисленото повторение** на нелогично подбрани групи от тонове може да се превърне в своеобразен рефлекс. Неопитният музикант често спира и се връща през няколко такта или дори в рамките на един такт, без това да е съобразено с развитието на фразата, агогиката или формата. В резултат се формират хаотични и накъсани динамични стереотипи, които не само че не водят до усвояване на произведението, но дори правят изучаването му невъзможно. Още по-обезпокоителен е фактът, че този неудачен стил на работа с времето се превръща в неизкореним навик. Учащият се

изпитва чувство за „сигурност” в непрестанното спиране и връщане, като така се заблуждава, че по-добре усвоява музикалната тъкан, без да си дава сметка, че всъщност трупа в съзнанието си нееднакви и неточни фрагменти от информация. Често срещани са случаите, при които млади изпълнители, свикнали да работят по този начин, не са способни да изпълнят цялостно дори и кратка творба, доколкото постоянното спиране през няколко такта вече се е превърнало в рефлекс. В тази връзка е от особено значение фрагментите, които са обект на многократно повторение, да бъдат подбрани внимателно и обосновано от гледна точка на художествения и драматургичен план на творбата.

Чистотата и еднаквостта на повторенията в рамките на работния процес е от ключово значение. Както беше споменато по-горе в контекста на предходния раздел, въвеждането на информация в човешката памет се различава от въвеждането на информация в което и да е звукозаписно устройство най-вече с оглед на обстоятелството, че човешката памет изисква многократни повторения. Тук би могъл да бъде отбелязан интересният факт, че ако при звукозаписната техника постепенното натрупване не е необходимо, то съвсем не така стои въпросът с оптичната техника. Сред професионалните фотографи е широко разпространен похватът на фотографиране с дълги експозиции, както и натрупването на многобройни еднотипни кадри с цел постигане на дълбок и наситен образ, което се налага най-вече в условията на слаба осветеност (например при нощни снимки или при фотографии на звездното небе). Всеки фотограф е наясно с факта, че натрупването по този начин фрагменти трябва да са абсолютно еднакви. Дори и най-слабото помръдване на апарата по време на дълга експозиция, както и най-малката разлика в напластяването еднотипни изображения може да провали процеса и да направи снимката негодна.

Това важи с голяма сила и за човешката памет, която по аналогичен начин напластява многократен образ, за да създаде картина. От ключово значение е многократните повторения, необходими за навлизането на информацията в паметта, да бъдат **максимално еднакви и чисти**, за да може тяхната съвкупност да оформи ясен и стабилен двигателен комплекс в съзнанието на изпълнителя. В тази връзка, особено при студенти с недостатъчно оформени работни навици, педагогът трябва да обърне особено внимание върху този аспект по следния начин:

▪ **Упражнение за избор на логично подобрани фрагменти.** В рамките на учебния час педагогът следва да постави задачата за обособяване на логични и обосновани откъси в по-голям дял от музикалната форма (например сонатна експозиция). Студентът следва да направи това пред преподавателя, като аргументира логиката си с оглед на драматургията, фразировката, агогиката и фактурните особености на конкретната творба.

▪ **Упражнение за чисто и правилно заучаване на избраните фрагменти.** След така извършения подбор, преподавателят следва да изиска от студента кратка демонстрация на работния процес, проследявайки начина, по който учащият се би го организирал при самостоятелната си работа. Обикновено, веднага се забелязват следните слабости: темпото не е достатъчно бавно, налице са голям брой грешни тонове и най-важното – повторенията не са еднакви и чисти, като в рамките на предварително подобрения фрагмент започват да се появяват чести и необосновани спирания и връщания. Този кратък експеримент веднага показва на студента слабостите, произтичащи от хаотичния и не достатъчно обмислен стил на работа, които трябва да бъдат ясно обяснени от преподавателя. Това е особено необходимо при студенти с недостатъчен опит в работата с музикален инструмент, доколкото при тях не винаги може да се разчита на предварително изградени и добре функциониращи работни навици.

Когато говорим за **чистота и еднаквост на повторенията** в рамките на работния процес е много важно да отбележим, че тази чистота трябва да бъде търсена в три аспекта:

- Вярност на изсвирените тонове;
- Качество на звука;
- Вътрешно усещане в ръката на изпълнителя.

Първият аспект (верността на тоновете), както и третият (вътрешното усещане за точност и релакс на движенията) бяха разгледани по-горе, затова в следващите редове ще се спрем най-вече върху втория аспект – необходимостта от високи изисквания към **качеството на звука**, извличан от инструмента при всяко едно работно повторение.

За съжаление, при осъществяването на един макар и кратък обход между стаите за репетиция в което и да е учебно заведение, често се разкрива обезпокоителна картина. В много случаи пространството между работните помещения се оказва изпълнено със звук, който трудно би могъл да бъде наречен приятен за слушане. Оправданието на повечето студенти, според което „...това е така, но само докато се упражняваме”, води до заблуда с тежки последици. Както нееднократно беше споменато в многобройните изведени дотук аналогии със звукозаписния процес, паметта на човека записва това, което се възприема през ухото по начин, твърде сходен с начина, по който паметта на компютъра (или магнетофонната лента) записва това, което се възприема през микрофона. Следва ли да очакваме, че грубият, некачествен или неприятен за слушане звук, възприет през един микрофон, ще се трансформира по някакъв магически начин в богата и наситена кантилена, след като веднъж попадне върху магнетофонната лента или твърдия диск на компютъра? Естествено е, че отрицателният отговор не се нуждае от обосновка. Интересен е фактът, че повечето неопитни изпълнители очакват точно това от самите себе си – те се надяват, че грубият, некачествен или неприятен за слушане звук, възприеман непрестанно чрез техния слух по време на многочасовите им упражнения, по някакъв магически начин ще се превърне в нещо различно – при това точно в момента, в който стъпят на сцената. Толкова по-голямо е учудването им, когато това не се случва – на сцената излиза това, което е влязло в слуха, и то не е търсеното.

Посоченият порок се дължи на това, че между трите вида памет – зрителна, слухова и двигателна – не съществува необходимата корелация. Можем да кажем, че процесът на заучаване минава през тези три вида памет по следния начин:

- **Входът** на информацията се осъществява чрез **зрението**, възприемащо нотния текст.
- **Изходът** на информацията се осъществява в две направления:
 - **Звукът**, извлечан от инструмента и възприеман чрез **слуха**;
 - **Движенията** на ръцете, възприемани чрез нервно-мускулните и тактилни усещания на самия интерпретатор.

Със съжаление можем да отбележим, че в рамките на така изведените три аспекта, най-важният от тях – звукът, който всъщност е крайната цел – би могъл да

бъде напълно пропуснат, което компрометира самата същност на музицирането като художествена дейност. Естествено е, че никой не е в състояние да изсвири нещо, което не е възприел чрез очите си като нотен текст (абстрахирайки се от нехарактерния за класическата музика похват на заучаването чрез слушане), което обуславя неизбежността на първия аспект, свързан със зрението. Също така естествено е, че никой не би могъл да изсвири нещо, без да извърши комплекс от движения с ръцете си. И тук с изненада установяваме, че най-важният аспект – а именно звукът, възприеман чрез слуха, внезапно може да се окаже „излишен”.

В контекста на съвременните дигитални технологии, всеки пианист би могъл да осъществи един доста интересен експеримент с изненадващ резултат. Ако интерпретаторът застане пред дигитално пиано и включи наличната в повечето такива инструменти опция за звукозапис, след което изключи звука от колоните (слушалките), инструментът ще произвежда и записва звук, който обаче няма да излиза извън него, поради което в околното пространство ще цари тишина. При тези условия пианистът, не чувайки абсолютно нищо, би могъл без затруднения да изпълни безпогрешно творба, която знае добре (независимо колко трудна и виртуозна е тя), просто превръщайки запаметените някога зрителни възприятия в чисти и точни движения. Впоследствие, прослушвайки записа, който инструментът безмълвно е направил, изпълнителят често се удивява на резултата, който в техническо отношение е перфектен – всички тонове са налице, изпълнени вярно и чисто. Същият експеримент, проведен със звук, но без зрително възприятие (например чрез изпълнение със затворени очи), води до много по-големи затруднения, грешки и неточности в изпълнението. Оказва се, че изпълнителят по парадоксален начин е в състояние да пренебрегне **крайната цел** – самият звук, извлечен от инструмента.

Именно това (несъзнателно) правят неопитните музиканти, когато разучават нотен текст. Без да искат, те осъществяват пряка връзка между зрителната и двигателната памет, докато „излишният” звук просто излиза от инструмента, без никой да се погрижи за неговото качество. Такъв порочен репетиционен процес създава у слушателя едно странно усещане, напомнящо много повече за механични и монотонни звуци от пишеща машина, отколкото за музициране от клавирен инструмент. За съжаление, точно такава се оказва и впечатлението на публиката по време на концерт, доколкото пианистът (за своя изненада) внезапно разбира, че вече не е в състояние да

извлече качествен звук, просто защото слухът му е записал този „машинопис“ в паметта му.

Това налага да бъде обърнато специално и особено внимание върху факта, че **динамичният стереотип всъщност се явява далеч не само двигателен комплекс**. В крайна сметка стереотипът се оказва доста сложно явление, включващо разнообразни проявления и аспекти на човешките възприятия в сложна комбинация помежду им. Всъщност, ако се върнем към вече разгледаната тройна система „*Вход – Изход – Управление*“, бихме могли да заключим, че зрителното възприятие осъществява функциите на *вход*, като в същото време движенията на ръцете биха могли да бъдат окачествени като *изход*. При така изведената съпоставка, за слуха всъщност остава отговорната и най-съществена функция на *управление*, без която процесът е възможен, но би бил безсмислен. Преподавателят трябва неотклонно да се противопоставя на опитите на студента (най-често несъзнавани) да изключи звука от съзнанието си и да се концентрира върху движенията, които често смята за единствено важни.

Тук веднага следва да изясним какво точно би трябвало да разбираме под понятието *качество* на звука. Отговор на този въпрос може да бъде потърсен в следните основни аспекти:

- **При единичен тон**, разглеждан сам по себе си – когато анализираме качеството на звука в контекста на клавирния инструмент, то би могло да бъде определено единствено от това свойство, което в акустиката е прието да се нарича **атака** („обвивка“) на звука – тоест от начина, по който съответният тон зазвучава (появява се) и отзвучава (затихва). Това се определя по естествен начин от механиката на инструмента – единствените моменти в процеса на звукоизвличане, върху които изпълнителят има контрол, са тези кратки мигове, в които чукчето докосва струната (атака), последвани от моментите, в които демпферът се допира до струната (затихване). Тази особеност рязко разграничава пианото от други видове инструменти (например струнно-лъкови или духови), при които музикантът има далеч по-голям контрол върху звука във всички стадии на неговото извличане и туширане.

- **При група от тонове** – когато говорим за качество на звука в по-широк план, анализирайки разнообразни по рода си звукови последования и акорди,

забелязваме едно по-широко проявление на понятието *качество*, което може да бъде потърсено в следните два основни аспекта:

- Отношения между тоновете по вертикал (баланс);
- Отношения между тоновете по хоризонтал (драматургия).

Характерно за последните две споменати категории е тяхното разграничаване по отношение на времето. **Балансът** се търси извън времето – той е наличен при съзвучия, чиито елементи звучат заедно. В същото време, **драматургията** се търси във времето. Това разграничение е детайлно анализирано от проф. д-р Велислав Заимов в научния труд „Фактурата като компонент на музикалната композиция”, където е дефинирано по следния начин: „Музиката е изкуство, което протича във времето. В многогласните творби някои звуци протичат едновременно, а други – последователно; с други думи – в изписания нотен текст явленията могат да бъдат разглеждани по две направления: по вертикал (като едновременност) и по хоризонтал (като последователност). Тези явления на едновременност и последователност, наподобяващи координатна система, обособяват съответно фактурата и драматургията на произведението.”⁵

Разгледаните по-горе две проявления на понятието *качество* на звука – при **единичен тон** (атака) и при **група от тонове** (баланс или драматургия), за пореден път биха могли да спуснат мост към изведената по-рано аналогия между *частите* и *връзките* помежду им. Както бе споменато по-горе в раздел „Части и връзки между тях в рамките на цялото”, от особено значение е в процеса на работа да се обръща специално внимание на *връзките* като носители на съдържание с вътрешен характер. В контекста на динамичния стереотип тази аналогия води до следното заключение – стереотипът има както *количествена страна*, изразяваща се в броя на тоновете, съставлящи запаметената автоматична последователност, така и *качествена страна* – съотношенията и връзките между тези тонове, които често се явяват носители на емоционален и художествен заряд. Както е немислимо тези две страни да бъдат разделени, така е и невъзможно те да бъдат усвоени последователно. Запаметяването в рамките на последованието тонове трябва още от самото начало да бъдат заучавани не просто като информационна поредица, но и като художествен елемент на музикалната тъкан. Единствено такъв подход, изпълнен с отговорно отношение към творческата

⁵ „Фактурата като компонент на музикалната композиция”. Проф. д-р Велислав Заимов – С., 2013, стр. 9

страна на процеса, би могъл да доведе до стабилно и сигурно усвояване на последованието като динамичен комплекс.

В контекста на казаното дотук бихме могли да изведем заключението, че съдържанието на стереотипа би могло да бъде разграничено в следните две категории:

- **Ясно измерими** – такива могат да бъдат например броят на тоновете, съдържащи се в последованието (поддаващи се на изброяване), бързината на тяхното редуване (темпо, поддаващо се на измерване), както и чистотата на тяхното изпълнение (ясно доловима от слуха и измерима като брой грешно изсвирени тонове).

- **Неподдаващи се на измерване** – това са художествените критерии като баланс, качество на звука и драматургично развитие.

Интересен е фактът, че неопитните музиканти, игнорирайки напълно качествения аспект и наблягайки единствено на количествения (тоест, стремящи се всичко да е „вярно и бързо“ в страни от художествената стойност „за която ще мислим по-късно“), по особен начин затварят пътя си именно към това, което искат да постигнат. Търсейки „вярност“ и „бързина“ чрез механични и монотонни упражнения, при които дори не се вслушват в произвеждания от тях звук, с течение на времето те започват да свирят все по-невярно. Това е естествено, тъй като *качествените* аспекти на съотношенията между тоновете всъщност представляват живителната връзка между тях и пренебрегването им е също толкова нелепо, колкото нелепо би било да се построи къща от тухли без скрепващия ги варов разтвор. От практиката бихме могли да изведем заключението, че високото качество на звука е ключ към високото качество на двигателните рефлексии. Всъщност, осъзнаването на тази корелация може да бъде окачествено като един от признаците, свидетелстващи за превръщането на учещия се в можещ. Комплексният и качествен процес на заучаване трябва да включва не само запаметяването на информация за това *кои* клавиши трябва да бъдат натиснати, но и за това *как* трябва да бъдат натиснати с оглед на художествените аспекти като агогика, баланс, фразировка и драматургично развитие в рамките на творбата.

Ако дотук разгледахме процеса, свързан с правилния път за формиране на сигурен и стабилен динамичен стереотип, то няма как да не обърнем внимание и на следващия въпрос, който често бива поставян пред педагога от неговите студенти – а именно, **как да ремонтираме стереотипа**, който вече е неправилно формиран.

За съжаление, тук напътствията не винаги са лесни за изпълнение. Както беше вече отбелязано, още в определението и характеристиката на динамичния стереотип като психофизиологическо явление можем да срещнем следното: „Изработката на динамичен стереотип е източник на значително натоварване за централната нервна система, но след като стереотипът веднъж е оформен, той се автоматизира и става инертен. ...Преустройството на вече оформен динамичен стереотип може да създаде голямо напрежение на нервните елементи в кората и полукълбата на мозъка, излизаци понякога извън пределите на техните функционални възможности.“⁶

И все пак, има ли начин да поправим погрешен комплекс? Търсейки отговор на този въпрос, бихме могли да разделим възможните подходи в две групи според конкретната ситуация, в която се намира изпълнителят:

- **Ситуация, при която конкретните сценични ангажименти не са обуславящ фактор** – тоест, когато изучаваната творба не е пряко необходима като елемент от концертна или изпитна програма и изпълнителят не е притиснат във времето.

- **Ситуация, при която изучаваната творба е част от предстоящ сценичен ангажимент** – този значително по-неприятен случай изисква намирането на бързо решение, което не винаги е оптимално.

В първия случай най-доброто, което би могъл да направи интерпретаторът, е да спре да се занимава с погрешно заученото произведение, докато го забрави. Този радикален подход се явява може би най-удачният начин за справяне с проблема. Тук може да бъде потърсена следната аналогия – ситуацията с погрешно формирания динамичен стереотип е подобна на ситуацията с автомобил, движещ се по път без настилка и попаднал в коловоз, който води в грешна посока. Опитните шофьори знаят, че след излизането от подобен коловоз движението близо до него не е възможно, тъй като колелата на автомобила, подхлъзвайки се по ръба му, неизбежно отново ще влязат в него. Доколкото приближаването до грешния път неизбежно води до автоматичното навлизане в него, най-добрият изход от ситуацията се оказва търсенето на нов път. По същия начин най-добрият изход от погрешно заученото произведение се оказва временното му изоставяне и насочването към друго произведение. Опитът е показал,

⁶ Э. А. Астратян. Динамический стереотип. БСЭ, т. 24. М., 1976

че връщането след голям период от време разкрива нов поглед към изучаваната творба, подсказвайки на изпълнителя ясни пътища за преодоляване на старите трудности.

Ако се намираме в далеч по-неприятната ситуация, при която изучаваната творба е част от предстоящ сценичен ангажимент и изоставянето ѝ не е възможно, то решаването на проблема минава през връщането назад към базата – тоест, към бавната и внимателна работа. Тук отново трябва да бъде направено важното разграничение между въпросите „какво” и „как”, което може да бъде потърсено в следните две направления:

- **Какво следва да бъде изсвирено** – тоест, самият нотен текст;
- **Как следва да бъде изсвирено** – тоест това, което може да се охарактеризира с определения като *бързо/бавно, точно/неточно, правилно/неправилно, релаксирано /напрегнато* и т. н.

Проблемът обикновено се назовава с думи, характерни за втората горепосочена група, а именно – отговарящи на въпроса „как”. Изпълнителят усеща, че нотите, които свири са *неточни*, постановката му е *неправилна*, а ръката е *напрегната*. И старайки се да потърси отговор, пропуска да забележи, че може би е редно да смени въпроса. Коренът на проблема обикновено се крие не в това как, а по-скоро в това какво трябва да бъде изсвирено – тоест, научен ли е текстът. Прибързаното заключение „да, знам го” често се явява не докрай обмислено. В неосъзнатата „тъмнина” на автоматизирания стереотип понякога се крият изненадващи тъмни петна, в които не само изпълнителят, но и ръката му не знаят какво би трябвало да има.

Разрешаването на проблема понякога е изненадващо лесно – пианистът трябва да се върне в режим на изучаване, слагайки нотите пред себе си и започвайки да ги опознава като за пръв път, с висока концентрация и изострено внимание. Най-важно е да се преодолее първият рефлекс, подсказващ как това е „загуба на време”, след което да се отдели на това занимание възможно най-много време. Изпълнителят трябва внимателно да следи усещанията в ръката си. Няколко дни задълбочена базова работа над самия текст понякога вършат чудеса, премахвайки несигурността и напрежението. Както беше споменато по-горе, напрегнатостта в ръката идва най-често от това, че тя не знае къде точно трябва да отиде. Хилядите ноти, съдържащи се в сложната и многопластова фактура на една виртуозна творба, трябва да бъдат опознати наново и

внимателно, за да може ръката да разбере напълно пътищата си и да ги измине уверено. Всъщност, връщането към базата е силно препоръчително във всички случаи, включително и тогава, когато няма проблем. Това е превантивна работа, която ликвидира евентуални все още невъзникнали проблеми и в същото време разкрива пред интерпретатора нови и понякога неподозирани възможности за организация на елементите на музикалната тъкан, както и за по-пълноценно вникване в тяхната художествена и емоционална окраска.

Засегнатият по-горе въпрос за несъзнаваната и често недостъпна за съзнанието същност на динамичния стереотип като автоматизиран двигателен комплекс отново поставя на преден план въпроса за съзнаваното, несъзнаваното и границата между тях. Всъщност, работата върху стереотипа трябва да почива както върху едното, така и върху другото. От една страна, както вече бе изтъкнато, динамичният стереотип не обича фиксирано съзнание. От друга страна, работата без мисъл, изразяваща се в механично повтаряне на понякога грешни модели, също е вредна. На логичният въпрос „къде тогава е истината”, отговорът, както вече бе изтъкнато, е около средата между двете крайности и по-точно – на границата. В практически план, това би могло да бъде изяснено по следния начин:

- В началото, започвайки работа над все още новото произведение, работим **съзнателно** – с високо концентрирано внимание. Така поставяме ръката си върху инструмента в контекста на конкретната фактурна задача, формираме комплекса, усещаме вътрешната логика на движенията и ги съгласуваме с изградената в многогодишния професионален опит двигателна култура.

- Повтаряме многократно **правилния** модел, за да го въведем стабилно в паметта. Повтаряме винаги еднотипно, доколкото редуването на различни повторения би довело до размиване и постепенно унищожаване на стереотипа.

- В процеса на работа следим както за правилността на движенията, така и за качеството на звука, фразировката, драматургията и баланса.

- Когато комплексът е формиран, **освобождаваме съзнанието**. Правилният модел вече е в състояние да работи, без да се намесваме в протичането му.

- В началото на всяко изпълнение, сядайки пред инструмента и подготвяйки се за интерпретацията на вече заученото произведение, внимателно поставяме ръката, освобождаваме я, проверяваме вътрешните усещания, релаксираме двигателния апарат,

мислено проиграваме началото на заучената поредица от движения, след което понижаваме съзнанието и освобождаваме комплекса от фиксираното си внимание.

- Част от съзнанието следи дали моделът е правилен, отчитайки вътрешни индикации – усет в ръката, яснота на фактурата, съответствие с точната картина на нотния текст в слуховата памет.

- Ако тази не фиксирана или концентрирана, но постоянно следяща част на нашето съзнание регистрира проблем (например стягане в ръката или грешно изсвирен тон), влизаме в стереотипа и с бавна и внимателна работа заздравяваме липсващата връзка.

- След отстраняването на проблема отново освобождаваме съзнанието и оставяме заучените двигателни комплекси да живеят свой собствен живот дотогава, докато са здрави.

Така описаната поредица би могла да даде един възможен отговор на вече цитирания въпрос „за какво точно да мислим”, поставен от Е. Либерман в контекста на неоспоримия характер на клавиричното изпълнение като умствен процес.⁷ От изключителна важност е изпълнителят да се старее през цялото време да търси онази трудно уловима граница, охарактеризирана в редица философски направления на Изтока като живата връзка между две дуалности, в разглеждания тук случай – между фиксираното съзнание и несъзнателния автоматизъм, позволяваща ни да се възползваме от предимствата и на двете. Изпадането само в едното състояние рано или късно води до изкривяване и разрушаване на стереотипа. От една страна, ако фиксираме съзнанието си, бихме го разрушили. От друга страна, ако го оставим без надзор, бихме му позволили да се саморазруши. Трудно откриваемата, но жизнено необходима граница между двете състояния е ключът към постигането на успех.

Всъщност, разбирането и постигането на това точно гранично състояние би могло да подсказва правилния път към професионалното развитие на твореца на множество най-различни нива. Значението му за овладяване на дадено конкретно произведение вече беше разгледано, но следва да се спомене, че то е също толкова необходимо и за постигане на точното психическо състояние по време на сценична изява⁸. На още по-високо ниво, отправяйки поглед към цялостния творчески път на

⁷ Е. Либерман – „Работа над фортепианной техникой”. М., 2003, стр. 38-45

⁸ Проф. Йовчо Крушев – лекционен курс по У-Шу, НМА „Проф. Панчо Владигеров”, 2008-2017 г.

интерпретатора, бихме могли да потърсим тази граница в точното съотношение между творческия импулс, идващ от неосъзнатото, и реализацията му чрез прилежна съзнателна работа. В по-широк аспект търсенето на тази граница би могло да бъде обвързано с дълбоката и всеобхватна насоченост на редица източни философски направления, в чиито концепции присъстват всеобхватни дуални понятия като Вътрешно и Външно, Празнота и Съдържание, Път и Постигане. Ключ към разбирането на всяка дуалистична двойка се явява винаги връзката, играеща роля на смисъл и цел в съществуването на самата дуалност. Намирането на връзки би дало множество отговори също и в сложната творческа дейност на интерпретатора, търсещ пътища към разбиране на дълбоката и всеобхватна същност на шедьоврите на музикалното изкуство.