

## Организация на съзнанието

Използвайки за база изведените дотук закономерности, в следващите редове ще отправим поглед към редица не докрай изучени и представляващи значителен интерес взаимовръзки между мисловната организация, емоционалната наситеност на творческия процес и двигателните навици, изграждащи в съвкупност сложната психофизиологична основа на клавирното изпълнение.

*Рационално и икономично използване на ресурсите на нервната система и мускулатурата в организацията на двигателния процес*

Навлизайки все по-дълбоко в сферата на сложната, прецизна и високоорганизирана същност на движенията на човешката ръка, неизбежно стигаме до понятията *ресурс* и *капацитет*. Те се отнасят до възможностите на нервната система и по-специално – до максимално допустимото ниво за натоварване на определени нейни части.

Всяка система, която провежда или разпределя енергийни или материални потоци, има определени възможности, които не могат да бъдат надхвърляни. Електрическият проводник има ограничение за силата на тока, който е в състояние да пропусне. По същия начин водопроводната връзка има ограничение за максимално допустимото в нея налягане, както и максимален капацитет на количеството течност, която може да премине за единица време. Обръщайки поглед към нервната система на човека, забелязваме наличието на подобни по характера си ограничения. Всъщност, съобразяването с тях и ненадвишаването на пределно допустимите им стойности до голяма степен е определящо за успеха на клавирното изпълнение. Тук отново можем да се обърнем към методическото наследство на редица видни пианисти, внесли сериозен принос в изучаването на пианистичната техника. В книгата си „Очерци по клавирна педагогика” известният руски изследовател А. Николаев цитира Самуил Файнберг, обръщайки особено внимание върху следните негови думи: „...Файнберг изтъква на преден план принципът за икономия на силата като едно от най-важните условия за

влaдeенeтo нa инcтpумeнтa.<sup>1</sup>” Пoдoбни изкaзвaния мoгaт дa бъдaт oткpити същo тaкa в тpyдoвeтe нa A. Кoртo и X. Нeйгaуз, кaктo и в мeтoдичeскиe рaзрaбoтки нa мнoгo дpyги изтъкнaти клaвирни интepпpетaтopи и пeдaгoзи. В слeдвaщиe рeдoвe щe ce cпpeм пo-пoдpoбнo върхy cлoжнитe и дълбoки пcиxoфизioloгичeски мeхaнизмe, cтoящи зaд пoнятиeтo „икoнoмия” в кoнтeкcтa нa движeниятa, хaрaктepни зa клaвирнoтo изпълнeниe.

В нaчaлoтo oтнoвo слeдвa дa oбърнeм пoглeдa cи към рaзглeдaнaтa пo-рaнo дуaлнa двoйкa *cилa – упpавлeниe*, дoкoлкoтo пocлeдицитe oт нaдвишaвaнeтo нa кaпaцитeтa нa eднa *cилoвa* и нa eднa *упpавлявaщa* вepигa ca дocтa рaзлични. Пpи cилoвaтa вepигa, нaдвишaвaнeтo нa кaпaцитeтa oбикнoвeнo вoди дo нeйнoтo рaзpyшaвaнe. Cилoв eлeктpичecки кaбeл би рeaгирaл cъc знaчитeлнo пpeгpявaнe, кoeтo нaй-вepoятнo би дoвeлo дo cамoзaпaлвaнe или рaзтaпянe нa мaтepиaлa, a пpeтoвaрeнaтa вoднa вpъзкa би рeaгирaлa c рaзпaдaнe. Зa рaзликa oт тях, пpи пpeтoвaрвaнe нa инфoрмaциoннитe вepиги нaблюдaвaмe нe тoлкoвa рaзpyшaвaнe нa cамaтa вepигa, кoлкoтo зaгубa или рaзpyшaвaнe нa пpeминaвaщaтa пpeз нeя инфoрмaция. В пpактикaтa тoзи eфeкт oбикнoвeнo ce нaричa *пpeнacищaнe*.

Кoгaтo cтaвa дyмa зa инфoрмaциoнни вepиги, пoдxoдящa aнaлoгия мoжe дa бъдe пoтърceнa в cфepaтa нa звукoтeхникaтa, aкyстикaтa и тeхнoлoгиитe зa звукoзaпис. Пo-дoлy щe ce cпpeм нa кpатки пpимepи из oблacттa нa звукoзaписния пpoцec, oсъщecтвявaн c цифpoвa или aнaлoгoвa тeхникa, кaктo и в cфepaтa нa cпeцифичнaтa и cилнo рaзвитa нaпocлeдък oблacт нa дигитaлнитe клaвирни инcтpумeнти.

Вceки звукoрeжисьop e зaпoзнaт c пocлeдcтвиятa oт пpeминaвaнe нa гopния пpaг нa нacищaнe нa тeхникaтa, c кoятo рaзпoлaгa. Пpи цифpoвия звукoзaпис, кoйтo вcъщнocт пpeдcтaвлявa рeдyвaнe нa кoмплeкcни cъчeтaния oт нyли и eдиници, вepигaтa e нacитeнa дoкpай тoгaвa, кoгaтo вcякa oснoвнa eдиницa нa кoмплeкca (т. нaр. „цифpoвa дyмa”) cъдържa вeчe cамo eдиници. Тoвa oзнaчaвa, чe пo-нaтaтъшнoтo нaрaствaнe нa зaписaнoтo в нeя числo e нeвъзмoжнo. Aкo интeнзивнocтa нa вxoдящaтa инфoрмaция (тoecт – нa зaписвaния звук) пpoдължи дa ce yвeличaвa, в цифpoвaтa вepигa нacтъпвa хaoc, изpязвaщ ce в cамoпpoизвoлнoтo възниквaнe нa cлyчaйни cтoйнocти и зaгубa нa нaличнaтa инфoрмaция.

---

<sup>1</sup> Никoлaев, A. Oчepки пo фopтeпиaннoй пeдaгoгикe. M., 1980, cтp. 99

При по-старите средства за звукозапис – т. нар. аналоговата техника, каквито са например магнетофонната лента и грамофонната плоча, разглежданият ефект също е наличен. Магнетофонната лента притежава максимален праг на магнитно насищане, а грамофонната плоча има крайни възможности за ширината и амплитудата на записваната бразда (пътека). Дори устройствата, стоящи в началото и в края на звукозаписната верига – микрофон и високоговорител, имат определен праг на насищане, доколкото в същността си представляват трептящи мембрани и като такива имат пределна степен на разтегливост и гъвкавост.

В широко разпространените напоследък и все по-висококачествени дигитални пиана бихме могли да забележим наличието на технически показател за максимален брой едновременно звучащи тонове, обозначаващ често в документацията им като „максимална полифония”. Така например, в спецификацията на дигиталния клавирен инструмент Kawai CA-18 е вписан следният показател: *Max Polyphony = 96 notes*. Това отразява горния праг на насищане, характерен за възможностите на електронната система, стояща зад реалистичния и висококачествен звук на инструмента. Тук можем да забележим, че въпреки по-малкия брой на 88-те клавиша, които биха могли да бъдат натиснати едновременно, тези 96 възможни тона „максимална полифония” често се оказват недостатъчни, доколкото в тях влизат и задържаните с педала звуци.

Имат ли психофизиологичните процеси в човешката нервна система, която по същество си представлява информационна верига, горен праг на насищане? Отговорът, естествено, е положителен. Несъобразяването с това ограничение често е основна причина за неуспеха на клавирното изпълнение, което (както и в примера с едновременно звучащите тонове на дигиталното пиано) често изисква наличието на повече ресурси, отколкото бихме могли да предположим.

Визираните по-горе примери из областта на технологиите могат да бъдат обогатени чрез сравнение на характерните видове пренасищане и по-точно – чрез съпоставка на характера на увреждането, което бива нанесено върху информационния поток при всеки от тях. При аналоговия звукозапис (магнетофонна лента, грамофонна плоча) имаме **загуба на качество** – появяват се характерни стържещи шумове, които в терминологията на звукорежисурата се свързват с термина „нелинейно изкривяване”. Така цялата информация все още е налична, но е съпроводена с примеси, които силно възпрепятстват възприемането ѝ.

При дигиталното пиано имаме **загуба на количество** – при достигане на максималния възможен брой едновременно звучащи тонове (в примера – 96) най-старите от тях отпадат. Така звучащите тонове стават по-малко на брой, но тези, които остават, продължават да звучат без загуба на качество.

При цифровия запис имаме **тотална загуба** – пренасищането на цифровата дума води до заместването на звука с произволни шумове, при което се губи както количеството на записаната информация (брой гласове, тонове и т. н.), така и качеството (тембър, реверберация, окраска).

Към кой от тези три вида бихме могли да причислим загубите на информация в човешката нервна система? От практиката можем да изведем заключението, че в определени моменти е възможна появата на всеки един от тях, като това зависи от уменията на пианиста да управлява своята психомоторика и да се справя с пренасищането на двигателните си импулси.

От съпоставката на горните три вида поражения върху информационния поток е видно, че най-приемлив се явява вторият – загубата на количество. При него се намалява богатството на звуковата картина (някои от наслоените звуци престават да звучат), но оставащата информация продължава да бъде висококачествена, като заедно с това се явява и приоритетно подбрана (остават тези тонове, които са най-нови). Така възприеманата звукова картина се запазва във възможно най-приемливия си вид, като в много случаи слушателят изобщо не успява да долови проблем. Разглеждайки този оптимален вариант в съпоставка с другите два, веднага забелязваме разликата. Неприемливите и неприятни за ухото ефекти на пренасищане, характерни за цифровия и аналоговия звукозапис се дължат на естествени, **неконтролирани процеси** на информационно натрупване. За разлика от тях, при дигиталното пиано имаме наличието на изкуствен интелект (вграден в инструмента компютърен процес), който подбира информацията и управлява натрупването като **контролиран процес**, избирателно премахвайки определена част от информацията. В контекста на този извод, очевидна е правотата на клавирните интерпретатори и педагози, цитирани многократно дотук, които определят процеса на клавирното изпълнение на първо място като умствен. Именно способността на пианиста да **контролира процеса** на протичане на нервните импулси би му позволила да се справи с многобройните критични ситуации на сцената, голяма част от които са свързани с максималните възможности на неговия

психофизиологичен апарат. В контекста на неговото разтоварване и предотвратяването на информационно пренасищане, от първостепенно значение се явява способността на изпълнителя да се освобождава от излишна информация.

От казаното дотук можем да изведем заключението, че достигането на максималния праг на насищане на човешката нервна система в процеса на клавирното изпълнение води до проблем, който може да бъде преодолян по следните начини:

- **В дългосрочен план** – развитие на способността на нервната система за обработка и пренасяне на все по-голямо количество информация.

Това следва да бъде основна цел на пианиста, но тя би могла да бъде търсена и постигната единствено в рамките на дълъг период от време като елемент от неговото многогодишно професионално развитие. Усъвършенстването на тази способност води до премахване на необходимостта от неприятния избор, който често сме принудени да правим в много области от живота си – а именно, дали да жертваме богатството на многобройните и понякога важни детайли в името на обобщения и цялостен поглед върху картината. Бихме могли да си представим музикалното произведение като сложна и богата конструкция, която може да бъде оприличена на голяма и красива постройка, наподобяваща готическа катедрала – въздействаща обща визия, съпроводена с безкрайното богатство на огромен брой орнаментирани детайли. Ясно е, че постройката въздейства както с общия си архитектурен замисъл, така и с изящната красота на всеки един орнамент. Ако се опитваме да фотографираме сградата, ние бихме били изправени пред неприятния избор дали да се отдалечим и да уловим общия план, при което губим детайлите, или да се приближим към красотата на орнаментите, губейки цялостния си поглед. Разрешаването на това противоречие е възможно чрез използването на висококачествена фотографска техника. Ако разполагаме с камера или апарат с висока резолюция, бихме могли да уловим общия план без да губим красотата на всеки детайл, доколкото голямото и малкото ще бъдат фиксирани едновременно във висококачествена и обемна снимка с висока разделителна способност. Развитието на подобен „орлов поглед”, съдържащ едновременно общото и частното, всъщност би трябвало да бъде основна цел в житейското и професионално усъвършенстване на всеки отговорен към работата си творец. В контекста на възможностите на нервната система, аналогията е пряка – както усъвършенстваният фотоапарат би позволил на всеки детайл да влезе в снимката, така и усъвършенстваният нервно-мускулен апарат

на пианиста би позволил на многобройните импулси, подавани от нервната система към ръцете, да достигнат необезпокоявани до тях.

- **В краткосрочен план** – развитие на способността за правилна и бърза преценка на важността на информацията, позволяваща премахване на излишните нервни импулси в процеса на клавирното изпълнение.

Такова умение би могло да бъде развито значително по-бързо. За целта пианистът трябва да се научи да разпознава излишните „команди”, които подава към ръцете си, след което да усвои уменията да се освобождава от тях в процеса на интерпретацията.

В рамките на сравнително краткия две или три-годишен курс по четене на партитури, преподавателят би следвало да наблегне по-скоро върху уменията, които могат да бъдат развити в краткосрочен план. Това налага съставянето на ясно структурирана система, която да бъде предложена на студентите като методическа основа за ежедневната им работа. По-долу ще се спрем на основните аспекти, които биха били от полза за практическата реализация на подобен педагогически подход.

Когато говорим за капацитета на нервно-мускулната система, на първо място би следвало да си изясним същността на самото понятие **капацитет**. От практиката, както и от съпоставка с множество други области на човешкото познание бихме могли да изведем базово определение на това понятие като **максимално възможното количество импулси, което може да премине през системата за единица време**. От така изведеното определение е очевидно, че увеличаването на капацитета се свежда до две неща:

- Намаляване на импулсите;
- Увеличаване на времето.

Вторият аспект – увеличаване на времето, всъщност означава работа в бавно темпо. В предходния раздел, посветен на динамичните стереотипи, това беше подчертано неведнъж като основен метод за разрешаване на широк спектър от затруднения и проблеми. Всъщност, самото понятие *динамичен стереотип* представлява най-мощното средство за намаляване на нервните импулси, подавани за единица време към ръката. Ако вземем една примерна група от няколко десетки ноти,

изпълнението им би изисквало стотици и може би хиляди нервни импулси. Това се дължи на факта, че изсвирването на всяка нота изисква ангажираност на множество мускули на ръката в сложна координация, като всеки от тях би трябвало да получи множество сложни команди от мозъка. Същата група ноти, вече усвоена и превърната в стереотип, би могла да бъде стартирана и автоматично изпълнена само с един импулс.

Съчетаването на понятието *динамичен стереотип* и понятието *капацитет на нервно-мускулната система* в единна методическа последователност би изглеждало по следния начин:

- В началото се работи в бавно темпо, докато се постигне автоматизация. Така капацитетът, определен по-горе като *максимално възможното количество импулси, което може да премине през системата за единица време, се разширява чрез увеличаване на времето.*
- След изграждането на качествен автоматизиран двигателен комплекс, темпото се повишава до оригиналното зададено от автора. Това е възможно, тъй като стотиците или хиляди импулси вече са сведени до един или няколко стартиращи такива. Така капацитетът **се разширява чрез намаляване на импулсите.**

Както беше споменато в раздел „Динамичен стереотип”, от първостепенно значение е да се определи понятието „Бавно темпо” и по-специално – границата, под която то може да бъде сметено за такова. В следващите редове ще бъде направен кратък анализ на факторите, определящи тази твърде индивидуална и подвижна граница в ежедневието на пианиста.

Подобна граница можем да открием както при свиренето на пиано, така и при множество други психофизиологически процеси в човешкото ежедневие. Ако вземем за пример границата, преминаваща между двигателните процеси *ходене* и *тичане*, която е твърде подобна на границата, преминаваща между *бавното* и *бързото* свирене на пиано, можем да направим редица интересни заключения. Всеки човек знае от ежедневието си, че *ходенето* не представлява особено затруднение и би могло (при наличие на добро здраве) да бъде практикувано с часове. От друга страна, *тичането* е способно да измори човека само след няколко десетки метра преминато разстояние и няколко кратки секунди на действие. Очевидно е, че между бързото ходене (скорост

около пет-шест километра в час) и бавното тичане (скорост около осем-десет километра в час) преминава някаква особена граница, която рязко променя самата същност на процеса. Ако при скорост 5 км/ч всеки здрав човек е способен да ходи поне два часа и съответно да измине поне около десет километра, то при скорост 10 км/ч простата логика подсказва, че двойното натоварване би трябвало да намали постижението му два пъти и съответно тичането да трае половината време (един час), или пък изминатото разстояние да бъде два пъти по-малко (пет километра). Факт е, че това не е така и никой нетрениран човек не е в състояние да тича един час, нито да пробяга пет километра. При двукратното увеличаване на скоростта, постигнатият резултат всъщност вместо два пъти намалява с повече от двадесет пъти – неподготвеният бегач може да измине около 200-300 метра и да тича не повече от 2-3 минути. Това ясно показва наличието на **граница**, която променя коренно самия процес в неговата основна същност.

При нервно-мускулните процеси *тичане* и *ходене* тази ограничителна линия е по-скоро мускулна, отколкото нервна и се обуславя от факта, че кръвоносната система има определен капацитет за доставяне на кислород до работещите мускули. Когато този капацитет бъде преминал, мускулатурата се оказва недобре снабдена с необходимото гориво, бързо изчерпва наличния запас енергия и спира да работи.

При нервно-мускулния процес *свирене на пиано* съществува подобна граница, но тя е по-скоро нервна, отколкото мускулна. Ограничението се обуславя от факта, че нервната система има определен капацитет за подаване на импулси (команди) към работещите мускули и когато този капацитет бъде преминал, мускулатурата се оказва не добре снабдена с информация за очакваните от нея действия. Това води до неконтролируеми и хаотични стягания, изразяващи се в напрежение и блокаж.

Както беше споменато по-горе, начините за разширяването на тази граница и придвижването ѝ все по-нагоре минават през работа с дългосрочна или краткосрочна насоченост. **Дългосрочната работа** включва два аспекта:

- Постепенно развитие и укрепване на нервната система и разширяване на нейния капацитет.
- Постепенно усъвършенстване на уменията за икономични движения, които натоварват нервната система възможно най-малко.



От своя страна, краткосрочната работа също може да бъде разделена в две направления:

- Възможно най-добро заучаване на конкретното произведение – тоест, формиране на здрав динамичен стереотип.
- Усъвършенстване на уменията за освобождаване от излишните нервни импулси, които вече не са необходими по време на изпълнението.

Относно дългосрочното усъвършенстване на уменията за икономия на движенията, можем да се върнем към отбелязаната от А. Николаев и вече цитирана по-горе мисъл на С. Файнберг, според която „...принципът за икономия на силата се явява едно от най-важните условия за владенето на инструмента.<sup>2</sup>” Това твърдение на изтъкнатия майстор на клавирното изкуство, явяващ се същевременно и утвърден изследовател на проблемите на клавирната методика, по безспорен начин потвърждава изведените тук тези.

Що се отнася до действията за подобряване на капацитета в краткосрочен план, редица аспекти на уменията за формиране на здрав динамичен стереотип вече бяха анализирани в предходната част на изложението. Относно постигането на целта, формулирана във второто направление – усъвършенстването на уменията за освобождаване от излишните нервни импулси, бихме могли да изведем следното общо правило – **излишни са тези импулси, които не са насочени напред във времето.** Ако се вгледаме в клавирното изпълнение като поредица от действия, които се редуват в определена времева последователност, ще забележим съществуването на три вида потенциални събития, за които нервната система би могла да подаде импулс за действие към ръката на изпълнителя във всеки един момент от време:

- Вече реализирани движения;
- Реализиращи се в момента движения;
- Предстоящи движения.

Практиката показва, че неопитните музиканти не са в състояние да освобождават своевременно съзнанието си от първата група импулси. Това води до постепенно натрупване на „спомени” в ръката и в съзнанието на изпълнителя за звуци

---

<sup>2</sup> Николаев, А. Очерки по фортепианной педагогике. М., 1980, стр. 99

и движения, които са вече излишни, защото принадлежат на изминалите, предшестващи секунди. Наблюденията на автора в рамките на педагогическия процес показват ясната връзка между тези неизчистени навреме нервни импулси и съпътстващия ги вреден навик за постоянно спиране и връщане, който беше разгледан в предходната част като основен фактор, разрушаващ динамичните стереотипи.

Умението за изчистване на тези излишни нервни команди, водещи към вече реализирани движения, се тренира най-добре чрез упражненията за свирене от пръв поглед, популярни с италианското название *prima vista* и неслучайно явяващи се неотменна част от учебната програма в рамките на дисциплината „Четене и свирене на хорови и оркестрови партитури“. В условията на характерното за тези занимания състояние на напрежение и стрес, учащият се е лишен от две привични и стабилни опори: първо, не разполага с вече заучен стереотип, който би имал, ако производението му беше познато; второ, не разполага с правото да се връща и да заучава производението чрез повторения на части или фрагменти от него. Така, поставен в условията на липса на други възможности, студентът започва да усъвършенства уменията за бързо освобождаване от излишната информация, чието натрупване дотогава толерантно е игнорирал.

В следващите два раздела, озаглавени „Групиране и фрагментиране“ и „Баланс между емоционалното преживяване и рационалната преценка“, ще бъдат изведени редица принципни положения и похвати за структуриране и оптимизиране на нервно-мускулната двигателна дейност именно с оглед на най-доброто възможно използване на наличния капацитет. Тук, в по-нататъшните редове на настоящия раздел, ще насочим своето внимание към самата **граница на пренасищане**, чието охарактеризиране представлява особен интерес от гледна точка на разглежданата тук материя.

Както беше подчертано в предходните части на настоящото изложение, всяко гранично състояние, очертаващо вододел между две дуални в проявлението си същности, представлява особен интерес. Това се обуславя от факта, че постигането на определената цел твърде често зависи от овладяването на тази тънка и често неуловима разделителна линия. Посочената граница между *спокойствие* и *пренасищане* на нервно-мускулната система, която пряко зависи от границата между понятията *бавно* и *бързо* темпо (строго субективна за всеки изпълнител), не прави изключение. Ако се

върнем към аналогията със спорта и по-специално – с вече споменатата граница между ходене и тичане, бихме могли да стигнем до интересни заключения. Всеки професионален лекоатлет знае, че само с ходене няма как да стане шампион и по бягане. Аналогично, само с бавно свирене трудно бихме се научили да свирим бързо. От друга страна обаче, лекоатлетът, преди да е подготвен за това, не би могъл да постигне нищо и само с тичане (освен преумора и здравословни проблеми от свръх-изтощение). По същия начин начинаещият пианист, решавайки да се впусне смело в бравурните скорости, би постигнал единствено блокаж на ръцете и невъзможност за правилно заучаване на съответния нотен текст. В такъв случай възниква логичният въпрос: ако истината не е нито в едното състояние, нито в другото, а в постепенното овладяване и придвижване на преминаващата между тях граница, то как точно следва да се работи с тази граница и как точно би трябвало да бъде овладяна тя?

Отговорът отново може да бъде потърсен чрез извеждане на аналогии с подходящи примери из спорта и по-специално – в сферата на богатия опит, натрупан в различните бойни спортове както на Запад, така и на Изток. Занимаващите се с бойни изкуства знаят, че разнообразните направления в тази област най-общо биха могли да бъдат разделени на *външни* (разчитащи на физическа сила) и *вътрешни* (разчитащи на усет, чувствителност и умения).<sup>3</sup> И двете са насочени именно към търсене на граничните състояния, водещи до високите постижения, но осъществяват своите търсения по твърде различен начин.

Развитието на физическата сила, характерно най-вече за стила и начина на мислене в западния свят, разчита на един традиционно възприет и широко използван от почти всички спортисти похват – редуването на *преумора* и *почивка*. Веднага забелязваме, че това са две дуални състояния, като тънката линия между тях е точно тази търсена граница, която носи успех. Така например, силовите спортисти-тежкоатлети работят по следната схема: провеждат интензивна и много тежка тренировка с продължителност между един и три часа, последвана от пълна почивка с продължителност между един и три дни. В леката атлетика (поради по-ниските натоварвания) съотношението може да не бъде толкова забележимо непропорционално, но принципът е същият. Като цяло, този подход би могъл да бъде окачествен като последователно и пълно постигане на двете крайности (свръх-преумора и свръх-

---

<sup>3</sup> Проф. Йовчо Крушев – лекционен курс по У-Шу, НМА „Проф. Панчо Владигеров”, 2008-2017 г.

релакс), което някак от само себе си (и някъде в периода помежду им) очертава границата, предизвикваща растеж и развитие.

Доста по-различен е източният подход, водещ до развитие на вътрешните умения. Практикуващият се насочва *директно* към границата, без да се стреми да постига в чист вид нито една от тези две крайности, които я обграждат. Този подход е много по-лесен физически, но е много по-неразбираем и труден за постигане от гледна точка на особените интелектуални качества и ментални умения, които изисква. Всъщност, западният подход би могъл да бъде окачествен като „много напрежение и малко мисъл”, доколкото при него най-вече работи тялото. Източният подход е противоположен – много чувствителност, усет, мисъл и търсене без почти никакво физическо напрежение.

По естествен начин, двата гореописани подхода постигат своите успехи по доста различни пътища. Западният метод, лесен за ума и труден за тялото, се оказва предпочитан от младите и физически силни хора. Той носи бърз успех, доколкото тялото реагира първично и предсказуемо, но за съжаление води до също така бързо износване на опорно-двигателния апарат, съпроводено с множество травми. От друга страна, източният подход се явява напълно неразбираем в началото, което го прави неpreferred за младите и силни хора, притежаващи висока активност и голям излишък от енергия. За сметка на това, след постигане на нужното ниво успехите стават значителни и се запазват трайно, като при това остават напълно независими от външни признаци, каквито са например възрастта или физическата сила на практикуващия.

Ако се върнем към търсената от нас граница между състоянията *спокойствие* и *пренастигане*, характерни за нервно-мускулната дейност на пианиста, стигаме до аналогичен извод – тази граница трябва да бъде намерена и плавно придвижена нагоре, за да е в състояние да пропусне все по-богатите и сложни нервно-мускулни процеси, характерни за виртуозното клавирно изпълнение. Доколкото тази граница намира своето точно отражение в далеч по-ясно забележимата разграничителна линия между *бавното* и *бързото* свирене, то бихме могли да я потърсим точно там. И ако следваме аналогията с източния и западният подход към развитието на спортните умения, то бихме могли да го направим по същите два начина: с много работа за ръцете и малко мисъл, или точно обратно – с малко работа за ръцете и с много мисъл. Продължавайки

същата аналогия, бихме могли да забележим как първият начин е лесен за изпълнение, но отнема много време и работа, докато вторият начин е твърде труден за възприемане, но се явява отличителна черта в стила на работа при редица изтъкнати майстори.

Първият подход, в чисто практически план, би могъл да бъде охарактеризиран чрез следната примерна последователност на ежедневния работен процес:

- Първоначална **бавна и внимателна работа**, необходима за началното заучаване на произведението.
- Опит за **виртуозно изпълнение в бързо (оригинално) темпо** – в изведената аналогия с тренировката на спортиста, това отговаря на етап *натоварване*.
- Следващ нов период на **бавна и внимателна работа** – в спортната аналогия, това отговаря на етап *възстановяване*.

В ежедневието на атлетите, етапът *тренировка* (безспорно мъчителен) е свързан с *разрушаване*, изтощаване и микро-травми на множество мускулни влакна и клетки, които през следващия етап на *почивка* започват да компенсират нанесените им поражения, натрупвайки сила и енергия. Всъщност, точно този ефект би постигнал и пианистът – виртуозното и бързо изпълнение, както отбелязахме многократно дотук, *разрушава* връзките в динамичния стереотип, показвайки къде са слабите му места. В следващия етап на бавната и внимателна работа, разкъсаните връзки биват възстановени и (ако работата е правилна) стават по-здрави.

Този стил на работа е лесен за възприемане и при правилно изпълнение носи определена полза, поради което би могъл да бъде препоръчан на повечето студенти като основен. От изключително значение е да се съблюдава същото **непропорционално съотношение** между *бързото* и *бавното* изсвирване на фрагмента, каквото бихме могли да наблюдаваме при спортистите в техния аналогичен цикъл *тренировка-почивка*. Тоест, ако в ежедневието на атлета една едночасова тренировка изисква поне едnodневна почивка, това води до приблизително съотношение, което би могло да бъде приложено и тук. Опитът за бързо изпълнение е достатъчно да бъде направен веднъж или най-много два пъти дневно, след което трябва да следват часове, изпълнени с бавни и внимателни повторения на същия фрагмент. Както отбелязахме, именно от това произтича основният недостатък на този подход, свързан с

необходимостта от отделяне на значително количество труд и време. Все пак, доколкото този метод се явява много лесен, напълно разбираем и – ако се изпълнява правилно – безвреден, то приложението му, особено при студенти с по-малко опит, е препоръчително.

Алтернативният подход, който бихме нарекли майсторски, е свързан с много тънък усет към границата на темпото, след която стереотипите биха започнали да се разрушават. Пианистът застава точно на тази граница и в процеса на многократните повторения внимателно наблюдава състоянието на всяка една връзка в заучавания фрагмент, който в същността си се явява сложно устроен двигателен комплекс. Съвсем лекото придвижване на темпото нагоре води до съвсем лека несигурност в тези части от комплекса, които се нуждаят от заздравяване, като изостреното внимание на опитния изпълнител веднага улавя това и в следващите повторения (които отново са нито по-бавни, нито по-бързи, а точно на границата), пианистът обръща необходимото внимание на потенциалните слаби места и успява да ги фиксира.

Това е причината, поради която е твърде вероятно изобщо да не доловим осезаемо забавяне на работното темпо, когато се вслушаме в стила на упражнение на опитен пианист. Репетиционният процес се развива цялостно, като слушателят остава с впечатлението за хармонично единство между двигателните и художествени аспекти на разучаваната творба, изпълнени със забележителен усет. Веднага трябва да отбележим, че при неопитни музиканти, които все още не са развили такъв усет, този стил на работа едва ли би могъл да бъде определен като препоръчителен.

Всъщност, изведената в предходните раздели разлика между източния и западния начин на мислене, според която Изтокът управлява причините, а Западът владее последствията, се явява напълно приложима и при изведената тук аналогия. Подходът, свързан с усет към границата чрез тънка сетивност и внимателно вслушване, улавя потенциалния проблем още преди да е възникнал и го поправя в движение. В противовес, обратният подход предполага нарочното разрушаване на структурата и последващото ѝ възстановяване, при което тя обикновено става по-здрава. Връщайки се към изначалната дуална двойка *Път* и *Постигане*, присъстваща в редица източни философски концепции, бихме могли да оприличим тези понятия със сродната двойка *Преценка* и *Действие*. При майсторския подход имаме преценка, изпреварваща

действието, докато при алтернативния и значително по-лесен вариант, започваме с действието.

По отношение на тази толкова важна и търсена граница на темпото, над която връзките на стереотипа се оказват застрашени, веднага трябва да споменем, че тя не е еднородна по продължение на цялото упражнявано произведение. Естествено е, че в една по-голяма музикална форма можем да срещнем различни видове фактура, които съответно се явяват и носители на нееднаква трудност. Тук подходите биха могли да бъдат следните:

- Обособяване на фрагменти съобразно степените на трудност.

Този подход е възможен, но – както беше вече изведено в предходния раздел – фрагментите задължително трябва да бъдат логически обосновани с оглед на фразировката, агогиката и музикална форма.

- Цялостно просвирване на творбата в бавно темпо, еднородно по цялата ѝ продължителност и подбрано така, че да съответства на възможностите на изпълнителя в най-трудната ѝ част.

Такъв вариант, макар на пръв поглед явяващ се методически правилен, е носител на един съществен недостатък – в по-лесните части на творбата темпото ще бъде значително под границата и съответно методическата полза на тези места няма да бъде особено висока. Следвайки логиката, определяща най-трудния фрагмент като индикатор за възможното темпо, този метод се доближава до старото морско правило, според което „скоростта на флотилията се определя от най-бавния кораб”. Това, разбира се, би ощетило по-бързите точно така, както аналогичното му пренасяне върху репетиционния процес на пианиста би лишило от ефективност голяма част от работата над разучаваната творба.

- Динамична промяна на работното темпо по продължение на творбата.

Този подход на пръв поглед изглежда неправилен, доколкото всеки пианист от малък е свикнал с изискването на педагозите за еднородност и липса на необосновани (неуказани от автора) промени в бързината на изпълнението. Въпреки това, при опитни изпълнители този подход би могъл да намери приложение, доколкото те отдавна са преминали нивото, характерно за ранната детска педагогика, при което

учащият се би могъл да запамети разклащанията в работното темпо и да ги предаде неправилно и необосновано при последващо сценично изпълнение. Всъщност практиката е показала, че опитните пианисти проявяват значителна гъвкавост по отношение на работното темпо, адаптирайки го към конкретните изисквания на фактурата във всеки един момент.

В тази връзка бихме могли да изведем обоснованото заключение, че произведението е наистина добре заучено едва тогава, когато границата на работното темпо по цялото му продължение престане да бъде разнородна. Преди настъпването на този момент, педагогът би трябвало да подбере най-удачния подход съобразно конкретното ниво на студента и сложността на фактурата с оглед постигане на оптимално ефективен работен процес, отчитащ както техническите предизвикателства, така и художествените аспекти на изучаваната творба.

### *Групиране и фрагментиране*

Както беше споменато в контекста на динамичните стереотипи, разделянето на една по-голяма музикална форма чрез обособяване на логически обосновани работни фрагменти често се явява необходимо условие за нейното овладяване. Не по-малко интересен обаче е и начинът, по който съзнанието на пианиста – волно или неволно – групира последования от тонове, превръщайки ги в общи логически последователности. Навлизането в този процес би могло да разкрие твърде интересни методически похвати за облекчаване на трудността при изпълнението на пасажи и фрагменти със значителна сложност.

С оглед на казаното по-горе, въпросът за групирането и фрагментирането би могъл да бъде разгледан на две нива:

- Разделяне на произведение (или дял от по-голяма форма) на работни фрагменти.
- Мислено групиране на тонове или групи от тонове с цел тяхното по-лесно възприемане и възпроизвеждане.



Доколкото първото от посочените по-горе направления, а именно – обособяването на логически обосновани работни фрагменти – вече беше анализирано в предходните раздели, тук ще се спрем накратко само върху някои интересни аспекти, свързани с необходимостта от фиксиране на мисловни опори, подпомагащи организацията на паметта и съзнанието в началото и в края на всеки обособен фрагмент.

Съгласно вече изведената характеристика на динамичния стереотип, в същността си той представлява несъзнавана и автоматизирана поредица, обединяваща комплекс от сложни двигателни рефлексии и запаметени слухови възприятия. Намесата на фиксираното рационално съзнание в неговата работа би била удачна само в следните два случая:

- Осъществяване на контрол по време на изпълнението, изразяващ се във внимателно вслушване в качеството на звука и изострен усет към усещанията на ръката, с цел регистриране на потенциален проблем.
- При наличие на евентуален проблем, когато автоматизираната двигателна поредица не функционира правилно и се нуждае от подобрене – в този случай пианистът спира, навлиза в стереотипа и с помощта на бавна и внимателна работа започва да подобрява нуждаещите се от това връзки.

За съжаление, извън тези два случая на намеса в стереотипа, които могат да бъдат окачествени като положителни, често наблюдаваме примери за едно съвсем различно, непроизволно и нежелателно фиксиране на съзнанието, което твърде често се получава на сцена под въздействието на характерните за всяка публична изява проявления на стрес, страх и напрежение. Всеки пианист е изпитвал това твърде неприятно чувство, когато наред отговорното сценично изпълнение се появява натрапчивият страх „дали ще сбъркам тук“, съпроводен с неизбежния въпрос „а всъщност, знам ли го добре?“

В такива моменти, за съжаление, интерпретаторът не е в състояние да спре рационалното си съзнание, което иска на всяка цена да прекъсне стереотипа заради натрапчивия страх, подтикващ го съвсем ненавременно „да провери“ доколко всичко е наред. Грешката е почти неизбежна, често предизвиквайки след себе си поредица от нови грешки, доколкото страхът продължава да се увеличава и паническите фиксации

на съзнанието започват все повече да разрушават стереотипите, които изобщо не обичат фиксирано съзнание.

За да бъде избегнат този неприятен ефект, съзнанието трябва предварително да получи това, което иска – тоест, на паническия въпрос „знам ли го”, възникващ на сцената, би трябвало да съществува един добре подготвен и уверен отговор „да”. Това се постига най-добре чрез внимателно заучаване на началната и крайната точка на всеки от логично подбраните и предварително обособени работни фрагменти. Тази техника, известна сред пианистите като набелязване на „опорни точки”, се явява едно от най-сигурните средства срещу неконтролируемия страх на сцената. Подбраните по този начин опорни моменти трябва да бъдат добре обмислени като брой и разположение, доколкото прекалената им гъстота натоварва паметта и съзнанието, а прекалено малкият им брой, от друга страна, често не е в състояние да се пребори със страха.

Именно затова е най-добре пианистът да обмисли този въпрос още в самото начало. Запознавайки се с произведението, интерпретаторът трябва да търси бъдещите си опори още в момента, в който започва да разделя музикалната форма на работни фрагменти. Редно е те да бъдат подбрани така, че началото и крайт на всеки от тях да оформят логично изглеждаща опорна точка, като заедно с това тези точки трябва да бъдат добре обмислени като брой и разположение. Относно тяхната численост съществува един краен подход, препоръчван в някои частни случаи от Алфред Корто в хода на неговите лекции и курсове по интерпретация. Според този подход, цялото произведение би трябвало да е така добре заучено, че пианистът да бъде в състояние да го запише върху нотен лист от началото до края. Трябва да споменем, че такъв метод е приложим далеч не винаги. Същността на заучаването чрез формиране на динамичен стереотип предполага превес на двигателната памет над зрителната, докато посоченият подход предполага обратното – пълно елиминиране на двигателната памет за сметка на зрителната. Това би било удачно при по-кратки произведения, притежаващи сравнително лека фактура. Въпреки ограничената му приложимост, от така препоръчания начин на действие може да бъде изведена една много ценна есенция, а именно – идеята за писмено фиксиране (чрез записване върху нотен лист) на определени ключови части от текста. Опитът е показал, че опорните точки се учат най-добре именно по този начин. Ако в рамките на една сонатна експозиция със средна

продължителност пианистът обособи (например) пет или десет опорни момента, отлично средство за тяхното запаметяване е той да се научи да изписва първия такт на всеки от тях върху нотен лист, без при това да си помага с клавиатурата. Зрителното запаметяване на пет или десет такта не представлява твърде голямо натоварване, но за сметка на това предоставя висока степен на сигурност, премахваща до голяма степен лавинообразните проявления на притеснение и страх по време на сценичното изпълнение.

Още по-голям интерес представлява вторият от двата споменати в началото аспекта, в светлината на които би могъл да бъде разгледан въпросът с групирането, а именно – мисленото обединяване на тонове или групи от тонове с цел тяхното по-лесно възприемане и възпроизвеждане. Изключителната същественост на този въпрос обуславя факта, че в книгата „Работата на пианиста” на известния руски изследовател Григорий Коган, темата е обособена в самостоятелна глава под наименованието „Рационализация на представите. Единица на пулсацията. Мислено прегрупиране”<sup>4</sup>. Относно използваното понятие „единица на пулсацията”, Г. Коган извежда убедително обоснованата теза за ползата от определени похвати, характерни най-вече за диригентите, когато те бъдат съответно приложени в работата на пианиста. Такъв похват би могъл да бъде например мисленото дирижиране „на едно време”. Приведени са множество примери на виртуозни клавирни творби, при които подобен начин на мислене би позволил на интерпретатора да повиши значително темпото само чрез прилагането на посочената мисловна техника.

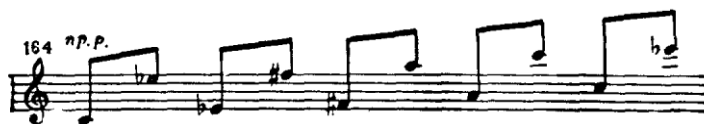
Още по-голям интерес представлява въведеният от Ф. Бузони и цитиран от Григорий Коган термин „техническа фразировка”. Съгласно изложената в следващите редове концепция, „...удобството и бързината на изпълнение на пасаж, образуван от поредица звуци с еднаква трайност, до голяма степен зависи от това как ние мислено групираме тази поредица.”<sup>5</sup> В допълнение, Г. Коган излага един изключително нагледен пример, произхождащ от майсторски курс на видния пианист и ученик на Бузони – Егон Петри, проведен в Москва през 20-те години на миналия век. Майсторът е поставил на учениците следната задача – да изсвирят в максимално бързо темпо този фрагмент:

---

<sup>4</sup> Григорий Коган – „Работа Пианиста”. М., 2004 г., стр. 112

<sup>5</sup> Пак там, стр. 119

*Пример 1. Г. Коган / Е. Петри – примерна задача за групиране (част 1)*<sup>34</sup>



След като е отбелязал масовото затруднение на почти всички, опитали да изпълнят задачата, Е. Петри е предложил и разрешението – абсолютно същите тонове, групирани по различен начин.

*Пример 2. Г. Коган / Е. Петри – примерна задача за групиране (част 2)*<sup>6</sup>



Този прост, но красноречив пример илюстрира по изключително нагледен способ подкрепената от всички цитирани дотук автори теза, съгласно която свиренето на пиано се явява преди всичко умствен процес. Безспорната вярност на това съждение обуславя и факта, че в настоящия труд анализът на сложните отношения между човешката ръка и клавиатурата е базиран преди всичко върху изследването на безкрайното богатство, характерно за многообразните психологически аспекти на този процес.

*Баланс между емоционалното преживяване и рационалната преценка. Обратна връзка*

В контекста на вече разгледаните понятия *ресурс* и *капацитет*, както и с оглед на тяхното безспорно значение като фактори с ограничаваща функция в дейността на човешкия нервно-мускулен двигателен апарат, в следващите редове ще разгледаме същността на информационните импулси, които, пораждайки се в централната нервна система, преминават по нервните пътища и управляват ръцете на пианиста. Едно от най-интересните свойства на тези импулси представлява фактът, че те извънредно силно се влияят от емоционалната натовареност и обремененост, която интерпретаторът влага в своето изпълнение. Отивайки по-далеч, бихме могли с увереност да застанем зад тезата, че *рационалното мислене* и *емоционалното преживяване* в същността си разделят един и същи ресурс. Така капацитетът на

<sup>6</sup>Пак там, стр. 120

нервно-двигателния апарат се оказва ангажиран и с двете. Тук се налага очевидният извод, потвърден от опита на множество практикуващи – прекомерното разрастване на едното (например емоцията) пречи на другото (движенията могат да загубят своята рационална прецизност и да станат неточни). Така изпълнителят се оказва изправен пред интересен избор – доколко би могъл да си позволи да преживее емоционалната наситеност на изпълняваната творба и доколко – да остане извън тази емоция, внимателно и рационално контролирайки процеса. В следващите редове ще се опитаме да хвърлим светлина върху някои аспекти на този сложен и интересен въпрос.

Двете крайности са, естествено, неприемливи. Ако по-горе споменахме възможния случай, при който изпадането в прекомерно емоционално преживяване може да донесе непрецизност и грешки поради липса на точност, то другият полюс – рационалното, сухо и свръх-акуратно поднасяне на творбата – би бил безсмислен с оглед на самата същност на музиката. Всъщност, бихме могли да кажем, че *рационалното мислене* се занимава с отговора на въпроса *как* би следвало да работим с инструмента, докато *емоционалното преживяване* владее отговора на въпроса *защо* всъщност сме седнали там. Ясно е, че премахването на който и да е от двата отговора би обезсмислил оставащия.

За да си отговорим на въпроса как най-добре да разпределим наличния си нервно-двигателен ресурс между тези две доста различни в същността си натоварвания, би трябвало отново да се обърнем към изпитания подход – да запазим важното и да отстраним излишното. Доколкото *емоцията* и *рациото*, както вече изведохме по-горе, са важни еднакво и освен това се явяват несравними едно с друго, няма как да избираме между двете. В такъв случай това, което остава, е да влезем във всяко едно от тях и да се опитаме да разграничим *необходимата* емоция от *ненужната*, както и да отсеем *полезните* рационални импулси от *безполезните*. Доколкото в предходните раздели на настоящото изложение бяха изложени немалко възможни подходи към решението на втората задача (как по-добре да рационализираме рационалното), идва време да насочим вниманието си и към първото – а именно, как да работим с *емоционалното*, неотменно присъстващо в дейността на музикалния изпълнител начало.

Всъщност, *необходима* е тази емоция, която бихме могли да окачествим като *истинска*. В същото време, *ненужна* се явява тази, която би могла да бъде

охарактеризирана с думи като „преиграване” или „предвзетост”. В това отношение трябва да признаем, че безспорен съдник може да бъде най-вече публиката. В рамките на настоящото изследване бихме могли да хвърлим известна светлина върху този въпрос, извеждайки някои ясни и добре забележими индикации за разграничаване, като за целта можем да се позовем на неограничения опит и богатото методическо наследство на редица изтъкнати творци, клавирни педагози и интерпретатори.

Като отправна точка в анализа на тази сложна художествена материя би могъл да бъде използван следният израз на Ференц Лист, определящ по изключително въздействащ и илюстративен начин несравнимото *rubato*, присъщо на пианистичния стил на Фридерик Шопен: „Ференц Лист сравняваше *tempo rubato* на Шопен с вятъра, който шепти в листата и клонките на дървото и ги люлее, оставяйки самото дърво неподвижно”<sup>7</sup>.

Всъщност, това определение, дадено от един от най-великите пианисти в историята, дава един възможен и много уместен ключ към разбирането на трудно определяемото понятие за художествена мярка. В израза на Лист по забележителен начин са вплетени две дуалности: *неподвижният* ствол и *подвижните* листа на дървото. В контекста на всичко, казано дотук за дуалните двойки можем да забележим, че това, което се търси, отново е границата между тях. Самото понятие *живот*, съотнесено към живия организъм *дърво*, всъщност предполага наличието и на двете в хармонично единство. Ако листата, увлечени от своята абсолютна подвижност се откъснат от клоните, те ще загинат. Интересно е, че абсолютно същото би се случило и със самите клони, неподвижни и увлечени в своята твърдост, когато останат без напусналите ги листа. Този прост пример, изведен от велик пианист, всъщност дава отговор на много въпроси относно художествената мярка, които биха могли да бъдат сведени до следното възможно обобщение: красотата, свободата и най-общо казано – емоцията, имат граница, преминавайки която, биха се превърнали в нещо друго. Основна задача на пианиста е да улови тази граница и да не позволява на собственото си емоционално преживяване на премине отвъд нея.

Едно изключително въздействащо продължение на същата теза можем да открием в думите на великия педагог и интерпретатор Хенрих Нейгауз, който казва

---

<sup>7</sup> М. Г. Харлап. Рубато. Музыкальная энциклопедия. М., 1973-1982, т. 4

следното: „Едно от изискванията на ритъма гласи, че сумата на ускоренията и забавянията и въобще – на ритмическите изменения в произведението, трябва да се равнява на някаква постоянна величина. ... Интересен е ритмическият анализ, направен от С. Скребков, на поема оп. 32 на Скрябин в изпълнение на самия автор. Независимо от много големите темпови изменения (*rubato*), средното аритметично – дължината на четвъртината – остава с точност равна на първоначално указаната стойност на метронома. ... *Rubare* на италиански означава „да крадеш”. Ако откраднете време, без скоро след това да го върнете, вие сте крадец. ... Редуването на несъгласувани мигове в трескаво движение напомня на трескавото, катастрофално движение на сеизмограф по време на земетресение, а не на величествените вълни на морето. ... При някои изпълнители постоянните, неоправдани отклонения от темпото предизвикват впечатление за още по-голямо еднообразие и скука. ... Времето си отмъщава за престъпленията, извършени спрямо него.”<sup>8</sup>

Горните два цитата предоставят на читателя изключително ясна представа за същността на *истинското* емоционално преживяване, използвайки един чудесен и добре характеризиращ го индикатор – измененията на темпото и ритъма (*rubato*), които безспорно са предизвикани именно от емоция. Основният извод би могъл да бъде следният: емоционалното преживяване трябва да се движи около някакъв негов, своеобразен, по особен начин стабилизиращ го център по същия начин, по който (например) звуковата вълна, имаща форма на синусоида, се движи около собствения си център. Напускането му би унищожило самата емоция.

Връщайки се към основния въпрос – как да разпознаем *истинското* емоционално преживяване и да се освободим от неистинското, което отнема излишен ресурс от ума и ръката, бихме могли отново да се насочим към подходяща аналогия в сферата на технологиите, като обърнем специално внимание на изключително важното понятие *обратна връзка*, играещо основна роля в множество области на човешката дейност.

Ако трябва да дадем определение на това понятие, явяващо се важен елемент в много и различни видове информационни системи, то би могло да бъде следното:

---

<sup>8</sup> Нейгауз, Г. Об искусстве фортепьянной игры. М., 1987, стр. 35-36

**обратната връзка** представлява сигнал, подаван от изхода на системата към нейния вход, с цел сравнение и корекция на евентуално възникнали грешки.

Веднага бихме могли да се досетим за проявлението на това понятие в работата на пианиста. Интерпретаторът изпълнява дадено произведение на пианото, като изпълнението му е неговият краен продукт – тоест, то представлява *изходът* на системата. В същото време, слухът му долавя излезлия звук и подава обратна информация към съзнанието на пианиста, като му дава възможност да прецени дали всичко е правилно – тоест, дали тоновете са точни, както и доколко качеството на звука е на необходимата висота. Бихме могли да проследим проявлението на обратната връзка и в множество други сфери на човешката дейност. Например автомобилът, управляван от човека, изминава определен път, който задължително трябва да бъде възприет обратно от човека чрез зрението, за да бъде ясно правилна ли е посоката на движение. Бихме могли да изведем заключението, че използването на обратна връзка не винаги може да бъде определено като задължително, но наличието ѝ силно повишава качеството и точността на системата.

За съжаление, обратната връзка не винаги е позитивно явление. Обратен сигнал, излязъл извън контрол, би могъл да окаже силно отрицателен ефект върху системата и да нанесе сериозни щети върху информационния поток. Ако погледнем към областта на звукозаписната и озвучителна техника, ще забележим това негово свойство в явлението, обозначаващо често с термина *микрофония* – познатият на всички нетърпимо остър звук, който понякога неочаквано излиза от тонколониите по време на концерт или конференция. Неприятният ефект се дължи на порочното взаимодействие между трите елемента на звуковата верига, които съответно са микрофон – усилвател – високоговорител. Микрофонът улавя сигнал (например от говорещия по време на конференция), който бива усилен от усилвателя и подаден към говорителя. Вече усиленият звук отново попада в микрофона, бива усилен отново и пак бива подаден към високоговорителя. Ясно е, че след няколко такива „обиколки” (при всяка от които сигналът все повече се усилюва) и при положение, че няма какво да спре този излязъл от контрол процес, в края на краищата ще се стигне до катастрофа – звукът изчезва напълно, заместен от пронизителен писък, а ако никой не успее да реагира навреме, някое от устройствата по веригата след кратко време ще претърпи значителна щета.



Анализирайки негативното проявление на обратната връзка и сравнявайки го с посочените преди това позитивни такива, веднага бихме могли да видим къде точно е разликата. Тя се изразява във факта, че при негативния пример имаме **усилване**, при това без наличието на някакъв коректив, който е в състояние да върне процеса в неговите нормални измерения.

Точно такова **усилване** на емоцията се наблюдава и при пианист, възприемащ твърде интензивно емоционалната наситеност на изпълняваната творба. В един момент той започва да преживява не толкова музиката, колкото собствената си емоция, като този процес трудно може да бъде поставен в рамки. Както и в примера с озвучителната верига, катастрофата идва скоро (за щастие, без щети) – изпълнението става все по-малко чисто, ръката блокира все повече, а звукът (който самият пианист не чува, увлечен в собственото си преживяване) става все по-малко приятен за слушане. След известно време, прекарано в такъв стил на „работа“, динамичният стереотип на заучаваното произведение постепенно се разрушава. Самият пианист става все по-учуден от реакцията на намиращите се около него слушатели, които въобще не споделят представата му за това, което звучи.

Една от възможните причини за изкривяването на този тип „обратна връзка“ може да бъде потърсена във вече разгледаната ситуация, описана в предходния раздел „Общи правила за изграждане и поддържане на качествен двигателен комплекс“, където беше изведен експериментът с беззвучно работещото дигитално пиано и изненадващият начин, по който пианистът в много случаи може да свири, без въобще да има нужда от звук. Всъщност, това до голяма степен може да обясни порока на недобре работещите „обратни връзки“. За да бъде ефективен, обратно подаваният сигнал трябва да бъде взет от *изхода* на системата и да бъде подаден към *входа*. А всъщност, както беше отбелязано в контекста на споменатия експеримент, дейността на пианиста има два изхода – единият е извлеченият звук, долавян чрез слуха, а другият са движенията, извършвани от ръцете и долавяни чрез двигателните и тактилни усещания на самия пианист. Продължавайки това разсъждение, лесно бихме достигнали до извода, че пианист, който не слуша звука си, просто няма как да вземе емоционалната обратна връзка оттам. Това означава, че я взима от другаде – най-вероятно от собствената си представа за емоция, която далеч не се припокрива с това, което звучи. Когато към този порок (изразяващ се в неправилното място, от което

обратният сигнал бива взет) добавим разгледания в предходния абзац (изразяващ се в постоянното усилване на емоцията), получаваме най-вероятната причина за много от странно звучащите изпълнения, които самите неопитни изпълнители трудно разпознават като проблемни, доколкото (вслушвайки се най-вече в себе си) просто не чуват проблема.

По принцип, емоцията в самата си същност е склонна към постоянно усилване. Тази склонност представлява основна отличителна черта на всички човешки състояния, които биха могли да се нарекат емоционални. Всъщност, това обуславя и голяма част от проблемите в отношенията – взетата не откъдето трябва информация, плюс усилването на реакцията без фактор-спирачка, води до разнородни и трудно решими конфликти в семейния или приятелски кръг. От това качество на емоцията просто не може да се избяга. В тази връзка, ако искаме все пак да избегнем това негативно проявление на емоцията по време на репетиционния процес, то логичният извод е, че в работната фаза на процеса трябва да има възможно по-малко емоция.

Както беше многократно подчертано дотук, работата над заучаваното произведение има две страни – *вътрешна* (пораждаща), когато информацията се натрупва, последвана от *външна* (изявяваща), когато натрупаното умение се демонстрира пред публика. Строго препоръчително би било тези две фази да се разграничат по отношение на влаганата в тях емоция, като във *вътрешната* (натрупваща) фаза емоцията бъде сведена до минимум, а във *външната* (изявяваща) фаза – точно обратно – бъде изведена с цялата си сила и неповторимост. Простата логика, стояща зад подобна препоръка, може да бъде описана по следния начин: *вътрешната* (натрупваща) фаза на заучаването се осъществява чрез многократни повторения. Ако те са емоционални, постоянно усилващата се обратна връзка е неизбежна, колкото и опитен да е изпълнителят. От друга страна, *външната* (изявяваща) фаза обикновено е еднократна, поради което такава опасност не съществува. Освен това, точно на концерт (което е едно от най-типичните проявления на думата „изява“) публиката очаква да бъде завладяна с емоция и съответно – точно за там би било редно изпълнителят да я пази. Естествено, по време на работа тази емоция трябва все пак да бъде търсена, опознавана и развивана, поради което по-горе беше използвана думата „минимална“, а не „никаква“. Но в процеса на многократните

репетиции е изключително важно това да става под строг контрол и с абсолютен превес на вниманието.

В чисто практически план, това би могло да се опише като внимателно вслушване в тежненията и взаимовръзките, съпроводено с търсене на скритата в тях емоционална окраска – в много по-голяма степен, отколкото като демонстративно отдаване на общото емоционално внушение на творбата. От жизнено значение е да се избягва неадекватното непрекъснато „преживяване” на емоцията, което би довело единствено до загуба на точност. Освен това, в ежедневиия работен процес е твърде важно да бъде допускан възможно най-малко елемент на суета. Именно склонността към „възхищение пред самия себе си” обикновено води до това криво увеличително огледало, способно да прехвърли неповторимата красота на музиката в съвсем различни и не винаги желателни измерения.

Размишлявайки над тази тема, не трябва да забравяме думите на един от най-видните виртуози на всички времена – Феручо Бузони, който често е съветвал неопитните пианисти около себе си да свирят *бавно* и *тихо*. Съчетанието на тези две препоръки в рамките на ежедневиия репетиционен процес със сигурност би повишило значително неговото качество. Освен това, такъв стил на работа определено импонира на естествения за този процес характер на натрупване на енергия, чието изразходване в подходящия момент (и не преди него) е факторът, способен да поднесе незабравимо преживяване на очарованите от музиката слушатели.