За личността и дейността на Теодор Лешетицки

(1830-1915)

 В края на XIX век и началото на XX век на небосклона на клавирното изпълнителство „изгрява“ плеада млади пианисти. В късните години от живота на Лист „изпод крилото му излизат“ и завладяват концертната сцена О. д'Албер, Артур Фридхайм, Артур Гриф, Алфред Райзенауер, Емил фон Зауер, Александър Зилоти, Константин Щайнберг. Не по-малко впечатляваща е кариерата на последователите на полския педагог Теодор Лешетицки. Списъкът започва с името на Игнац Падеревски. Възможно е именно силното сценично присъствие на И. Падеревски да поставя Лешетицки в картата на великите преподаватели, но Падеревски далеч не е единственият продукт на голямата школа. Тя продължава с имената на Фани Блумфилд, Ана Есипова, Катрин Гудсън, Осип Габрилович, Игнац Фридман, Марк Хамбург, Артур Шнабел, Ърнест Шелинг, Александър Брайловски, Бено Мойсеевич и др. Почти всички пианисти в този списък изпълват представата за романтичния тип изпълнител. Тяхната кариера се оформя върху клавирния репертоар, създаден от Бетовен нататък, по-рядко звучат произведенията на Моцарт и Шуберт, а великите творби на Бах са представени чрез транскрипциите на Лист. Сред стиловите характеристики на тези изпълнители са широката линия, големите, якри ефекти и, разбира се, спорното темпо рубато. Идеята за „баланс“ и „възстановяване“ в темпо рубато, прегръщана от едни изпълнители, е напълно отхвърляна от други: „*Стойността на нотите намалена в определен момент чрез accellerando не може да бъде възстановена в друг с ritardando. Каквото е загубено е загубено завинаги*“.[[1]](#footnote-1) Смисълът и съдържанието на темпо рубатото обаче далеч не са единственият дискусионен въпрос, който занимава изпълнителсвото и клавирната педагагогическа мисъл в онези години. Има още нещо, което отличава и обединява тези изпълнители и то е новото отношение към изпълнителския апарат – ръката и използването на целия й ресурс.

Необходимостта от промяна, от обновление и развитие на клавирната техника е осъзната отдавна. Повратът в мисленето е свързан с усвояване на нови модели. Без да навлизаме в дълги исторически реконструкции, нека споменем само, че проблемите на клавирната техника намират отражение в задълбочени изследвания - системата за освобождаване на мускулатурата на ръцете, търсенето на сигурен механизъм за възпроизвеждане на качествен тон и постигането на брилянтна, естествена техника. Деппе е сред първите, които проявяват интерес към отпускането, релаксацията и освобождаването на дланта от възпрепятстващата я тежест на цялата ръка, макар че година по-рано Мошелес е написал: „ръката трябва да е като олово, а китката като перце.“[[2]](#footnote-2) Влиянието на теориите на Деппе, което след 1870 г. се усеща силно, намира свое отражение и адаптация в изразстването на новата модерна клавирна школа. След 80-те г. на XIX век революцията в клавирната техника е факт – изпълнението с фиксирана, неподвижна ръка, без участие на цялата ръка, от китка до рамо, е останало в миналото. Нови думи навлизат в терминологичния речник на пианиста - **тежест и отпускане** - и музикантите се обединяват около тях. Леополд Годовски пише: “*Може би най-важният принцип от всички, който самият аз изяснявам от много години, е релаксацията*“, Ърнест Хътчесън казва, че „*нищо не може да бъде направено, докато един ученик не се научи да отпуска рамене и ръце*“. И Карл Фридберг заявява: „*както виждате състоянието на ръката трябва да е свободно, отпуснато*“[[3]](#footnote-3). За Осип Габрилович отпуснатата ръка е станала „втора природа“[[4]](#footnote-4). Цялото учение за звукоизвличането може да бъде решено с две средства, управляващи силата върху клавиатурата –*тежест и мускулна активност* - именно това ново революционно откритие става ценностен фундамент на голямата школа на Т. Лешетицки.

Прекрасен пианист за времето си, роденият в Полша Теодор Лешетицки получава музикалното си образование във Виена с К. Черни, по-късно се установява в Санкт Петербург, където започва да преподава, по покана на Рубинщайн, в новооткритата консерватория. Той остава там до 1878г. и обучава учениците на Антон Рубинщайн, докато великият пианист предприема концертни турнета, а по-късно оглавява и департамента по пиано. Педагогическата дейност на Лешетицки не спира и при завръщането му във Виена, преподава до 85-годишна възраст. Всъщност учителското призвание връхлита Лешетицки твърде млад, едва на 14 години, и той остава заобиколен от ученици през целия си живот. Това го поддържа млад, енергичен, жизнен. Твърде голям романтик по дух и природа, пианистът проявява слаб интерес към клавирната литература до Бетовен. За Добре темперирано пиано Лешетицки казва: „*Давай, ако те интересува свири го, но защо да си губиш времето с това, когато имаш всичко, сътворено от Бетовен, Шуман, Шопен, Лист и Брамс, което да усъвършенстваш*“[[5]](#footnote-5). Неговият собствен репертоар е изграден в основата си от тези автори и той е способен и ярък изпълнител, истински представител на своето време. А предпочитанията към определени творби Лешетицки обяснява с тяхната възпитателна стойност. Като отчитаме неговата принадлежност към романтичното поколение изпълнители не е изненадващо за нас и отношението му към нотния текст, третиран в интерепретациите със свобода и изменчивост. Записите на Ноктюрно от Шопен и Моцарт – Фантазия c moll го доказват. Като ученик на Черни, той е подготвен, че музиката на Бетовен не бива да се свири с ритмическа стриктност и педантичност. Артистичността и свободата в изпълнението е нещо, което ще изисква и от своите последователи.

 За системата и методa на педагога Лешетицки е написано много. „*Това трябва да е била магическа система, създала толкова различни артисти, като Шнабел и Фридман*“, заключва Х. Шонберг[[6]](#footnote-6). Като добър учител обаче Лешетицки проявява огромна педагогическа мъдрост и се стреми да развие пианистичната дарба без да унищожи това, което е по-ценно от нея – индивидуалността. Той изучава индивидуалността на всеки свой ученик и го обучава според неговите нужди и потребности. Това е даденост и прозорливост, с която не всеки педагог може да се похвали. Затова последователите на Лешетицки са ярки личности с ярки индивидуалности. „*Той имаше различен подход към различните си ученици и аз често казвам, че методът на Лешетицки е в това да няма конкретен метод“* – споделя Ф. Блумфийлд в интервю[[7]](#footnote-7). Каквото и да е правил Лешетицки, то изглежда е работело добре. Времето, разпознато като инстанция, имаща последна дума за истинската стойност на нещата, го доказва. И хората, учениците му! Те имат последна дума за стойността на едно или друго дело. Рецептивните отпечатъци, които дейността на полския музикант е оставила, са онова средство, което прави възможно да оценим достойнствата на „системата“ му и да анализираме детайлите в нея. Спомените, които хранят големите пианисти, израстнали под крилото на Лешетицки, очертават пълноценно фигурата на един от най-големите педагози в историята на клавирното изкуство, макар „свидетелствата“ на минали събития да са постоянно подложени на натиск от разбиранията на съвременността и да крият известна доза субективност в истинността.

Като педагози фигурите на Лист и Лешетицки често са съпоставяни и противопоставяни. Когато говорим за Лист като педагог, пред нас неизменно изпъква стимулиращата и вдъхновяваща творческа сила на артиста интерпретатор. Еклектичността в методическата система на този „колос“ в определени аспекти далеч не се побира в понятието педагог, ако се доверим на спомените на Райзенауер.[[8]](#footnote-8) Работата на Лешетицки, тъкмо напротив, носи белега на строга педантичност и организираност. Лешетицки не иска от учениците си да „рисуват“ поетични картини, „*не извиква в съзнанието им залез, отражение на разрушен храм в езерото*“[[9]](#footnote-9) или патриотични чувства и емоции. Той показва педантично точно как свирещия трябва да възпроизведе и постихне нужните за творбата ефекти. Той е способен да открива физическите затруднения и пречки и да намира лек за тях. По време на урок проявява неизчерпаема изобретателност в търсенето на възможности за преодоляване на пречките. Не винаги резултатът е в „чудодеен“ технически прийом, често аналитичният поглед върху конкретен момент, теоретичният анализ на конструкцията на творбата предлага разковничето. Още един детайл обрисува разликите в педагогическите подходи на двамата учители. На „щедрата душа“ на Лист, Лешетицки противопоставя деспотичния си характер. Той може да бъде благороден по донкихотовски, внимателен и мил, и в същото време да е холерично саркастичен и избухлив[[10]](#footnote-10). Шонберг с основание заключва -„страшна комбинация“[[11]](#footnote-11). Авторитарността е едно от „оръжията“ на великия педагог. Лешетицки навлиза стремглаво в личен и духовен живот на своите ученици, иска да знае всичко за тях, иска да ги съветва, превръща се във втори родител или настойник.

Само мимоходом ще отбележим, че ежедневието на Лешетицки е обвързано предимно с работа с напреднали ученици. Учебната система работи в следния порядък, ако ученикът не притежава нужната подготовка, за да заслужи позициите си в класа на Лешетицки, то той следва да работи една година с асистент, който да положи липсващите основи, а те са: достатъчна техническа подготовка, гъвкава позиция на ръката, отпусната мускулатура. Учениците трябвало бързо да се подчинят и пригодят към усилената подготвителна работа в името на престижа на преподавателя и школата му. Разбира се, тези подготвителни упражнения, които, с малки изменения, Лешетицки изисква да бъдат усвоени от всички ученици, не дължат добродетелите си толкова на самите себе си, колкото на „търпението и досадната упоритост“, която учениците влагат при изпълението им. Защото и най-добрият педагог не може да гарантира и да обезпечи успех на всички свои ученици, и Лешетицки естествено има и много ученици, които никога не стават велики виртуози. „*Няма значение колко велик е учителят, той не може да създаде талант, там където го няма*“[[12]](#footnote-12). Във всеки слушай в магията на обучението процесът е двустранен – един ученик може да „направи“ своя учител, така както учителят изгражда ученика си.

Има едно изразно средство, около което вниманието на Лешетицки се концентрира и това е тонът. Пианистът осъзнава значението му за първи път по време на концерт на друг музикант пианист. Свиренето на Ю. Шулхов е откритие за него. През 1859 г. Юлий Шулхов (1825-1898), пианист с еврейски произход от Бохемия и голям приятел на Ф. Шопен, изнася концерт във Виена и Лешетицки въодушевено пише: *“Под неговите пръсти пианото изглеждаше като друг инструмент. Нито една нота не ми убягна. Започнах да предусещам новия стил на свирене. Мелодията стоеше релефно очертана.... и всичко благодарение на ново, напълно различно пипане. И това кантабиле, което не съм мислел, че е възможно на пианото – човешки глас, извисяващ се над поддържащите хармонии.... Тогава нещо странно се случи... Нямаше енетусиазъм в залата, защото те толкова са свикнали с брилятното техническо изпълнение, че чистата красота на интерпретацията не беше оценена... Това е свиренето на бъдещето. Оттогава търся звука, изучавам пръстите и търся методи за възпроизвеждане на звука.... Държа този красив звук в главата си и лекотата на китката, която чувствам, че е средството“[[13]](#footnote-13)*.

Звукоизвличането е онази ярка характеристика, която прави звука на един музикант различен от този на друг. Това е средството, което доминира над средствата за създаване на тоновото качество и динамични отсенки. Истина е, че учениците на Т.Лешетицки се познават по красивия тон. Оценяваме качеството му в енергичното звукоизвличане на Шнабел, в пълноценната колористична палитра на И.Падеревски, чуваме го в елегантните изпълнения на „поета на пианото“ О.Габрилович. Опитното ухо може да различи индивидуалните тонови характеристики с почти същата точност, с която различава човешките гласове. Лешетицки притежава способността да накара учениците си да се слушат и да чуват тона, който извличат. Добрият звук се създава в ума, не в пръстите и това изисква особена воля за концентрация. В коментарите на Падеревски, Габрилович, М. Хамбург, Шнабел чуваме неизменно признанието за силната нетърпимост към грозния и нерафиниран звук, която проявява техния учител. „*Няма значение колко прекрасна е техниката на пианиста – тя представя само бързината и точността, с които той може да свири сложни пасажи. Това е доста безсмислено, ако изпълнителят не притежава контрол върху звукоизвличането си, който да му позволи да интерпретира, да пресъздаде едно произведение с подходящите артистични нюанси*. *Добрата техника, без необходимия звук, който да освободи артистичната интелигентност, ума и душата на изпълнителя, е като красив полилей без светлини“*.[[14]](#footnote-14) С отлична техника и изискан звук, заедно с широки музикалани познания и артистичен темперамент, младият изпълнител може да смята, че влиза добре подготвен в света на виртуозното изпълнителство. „*Тон, тон, тон! – възкликва Падеревски – музика, не шум. Това е метод на методите*“[[15]](#footnote-15). Има принципи в изпълнителството, които изискват неизменно и постоянно да се напомнят и запечатват в съзнанието на младия музикант, изискват трайно присъствие в ежедневната работа – това са дъхът, точността на ритъма и мекотата на звукоизвличането. Лешетицки може щедро да обяснява изкуството да възпроизведеш красив тон, без твърдост, да постигнеш пианисимо, докосващо последните редици в залата, изкуството да откриеш и създадеш красивото. *„Да накарам ученика да изсвири три ноти изразително, с различен удар, това е моят метод*“[[16]](#footnote-16). Той не дава прости рецепти, а поставя интелектуални задачи. Не описва краткия път към успеха, а споделя убеждения за вкус, лична отговорност, търси вярност в изказа и не толерира отклоненията в тази есенциална за него сфера. В спомените на Шнабел учителят е личност, която умее да провокира и активира цялата „спяща жизненост“[[17]](#footnote-17) и сила в характера на ученика. Ако всички тези характеристики, някои конкретни, други метафизични, могат да оформят метод, то това трябва да е „методът на Лешетицки“. Този метод не е просто сбор от мануални упражнения, позции на ръката, положение на пръсти, той е „*възглед относно музиката и живота*“[[18]](#footnote-18). Всичко останало музикантът постига според природата и таланта си.

Ю. Шулхов далеч не е единственият източник на вдъхновение в педагогическата работа на Лешетицки. Вълнуващите интерпретации на А. Рубинщайн, неговият творчески размах не убягват от полезрението на наблюдателния Лешетицки. Той е впечатлен от начина, по който „дишат“ и „живеят“ фразите в музиката на Рубинщайн, осмисля значението на дъховете и паузите и това оформя още едно кредо в работата му - “*има много повече ритъм между нотите, отколкото в самите ноти“.[[19]](#footnote-19)* Едва ли може да поставим под съмнение генезиса на музикалното изкуство, открит в пеенето – тази най-естествена, плавна, свободна и красива форма на музикална изразност. Колко много инструменталисти са се учили от вокалното изкуство и колко много педагози съветват да следваме неговия пример!

Като педагог Лешетицки проявява силен интерес към структурата и позицията на ръката. Той може да ги дискутира от всяка гледна точка: защо различната по форма ръка трябва да има различно поведение върху клавиатурата, защо се препоръчват различни движения, какво конкретно трябва да прави определен вид ръка. Възможно е Марк Хамбург да има основание като споделя, че в своята концертна дейност Лешетицки изпитва известно разочарование заради крехката си тънка и костелива ръка[[20]](#footnote-20). Възхищението към здравата физика на А. Рубинщайн и всички онези пианисти с големи, пълни ръце, чийто тон е пълнозвучен и красив от тази позиция е обяснимо. Предпочитанията към здравите ръце намират прости и логични обяснения - съвременното пиано не е създадено за лек и трептящ звук, чукчетата изискват различно отношение към тона и звукоизвличането. Наблюдателността на Лешетицки обаче долавя и ролята на гъвкавите и тънки пръсти, като тези на Лист, които постигат изумителна брилянтност и лекота. Така Лешетицки идва до заключението, че крехките ръце изискват свирене с известен натиск върху клавиша, а здравите ръце се тренират в свирене с по-малък натиск и сила. През 1899г. един, останал анонимен, ученик на Лешетицки пише в списание Musician за ползите от работата върху мускулатурата: “*Лешетицки учеше своите възпитаници да предпазват тялото си от умора като девитализират мускулатирата на ръката извън процеса на свирене. Накарайте човек да държи ръката си протегната и при дадена команда да я пусне да падне. Ако падне незабавно, значи е напълно отпусната. Това означава девитализиране, но мнозина намират за трудно да релаксират по този начин*“[[21]](#footnote-21). Мускулната релаксация срещу физическо напрежение – това е още един детайл в системата и методическия подход на Лешетицки. В неговите представи отпускането на мускулатурата е съпоставимо с дълбокото дишане у певците.

Още много ценни инструкции и съвети получаваме от Лешетицки: като предупреждението за съмнителните резултати от дългите часове, прекрани пред инструмента. Никой, според Лешетицки, не може да издържи повече от 3-4 часа без да превърне работата си в механична, лишена от концентрация и целеустеменост дейност. Шест часа работа едва ли са особено плодотворни в ежедневието на пианиста. Всичко, от което се нуждае той е да слуша внимателно какво свири и да е критичен към всеки тон. Привлича вниманието ни и изискването за правилна стойка пред инструмента, равностойна на „позата на ездача“, чувствителен към всяко движение на своя кон. Много от тези съвети определяме като базисни, основни. Повечето от тях са внимателно селктирани, описани и публикувани от асистентите на Лешетицки, като например техническото помагало на Малуин Бри, озаглавено „Основи на метода на Лешетицки“[[22]](#footnote-22) и издадено в Германия през 1902г.[[23]](#footnote-23) Лешетицки приема със смях, разговорите за своя „метод“ или „система“, той не се чувства „приятел“ на теоретичните клавирни методи, но е истина, че лично одобрява издаването на този труд. Особено поласкан е от факта, че Бри използва за илюстрация снимки на собствените му ръце. Подобни издания имат своите достойнства, но в никакъв случай не изграждат системата на Лешетицки. Те просто предлагат онези разумни, рационални упражнения, с които асистентите подготвят учениците за среща с учителя. Нека си спомним, че своя професионален опит Лешетицки отдава предимно на надарени пианисти, вещи и опитни в изкуството на пианизма. Може би именно тях визира, когато отрича употребата на всякакъв метод в работата си. В писмо от 1915 г. той пише: „*аз лично съм срещу всеки фиксиран принцип в обучението. Моето мото е, че без добър учител нито един метод няма да е ефективен. Добрият учител е този, който може на практика да демонстрира всяка възможност пред ученика*.“[[24]](#footnote-24) Това Лешетицки може да прави прекрасно. Шонберг споменава, че в студиото си учителят разполага с два работни инструмента Бехщайн и Бьозендорфер и един Стенуей за лична употреба и непрестанно илюстрира пред учениците си[[25]](#footnote-25). „*Практическата илюстрация върху пианото, личният показ - „как да се направи нещо“, разказването на уместни истории, които да осветлят проблема, бяха сред средствата, които той постоянно използваше, за да изтръгне най-доброто от ученика си“* – твърди Ф. Блумфийлд[[26]](#footnote-26) и предупреждава „не прикрепвайте вярата си към методи“[[27]](#footnote-27). Във всеки метод има и добро, и лошо. Успехът в артистичната кариера никога не преминава през система или метод, с изключение на този метод, който работи до край за оформяне на зрял и оригинален артист.

Вевангелските разкази Учителят е носител на висша мъдрост, а учениците са верни апостоли на учението. **Примерът** има важна легитимираща функция, а връзката учител-ученик внушава идеята за приемственост. Именно тя очертава и затваря огромен времеви и познавателен хоризонт. Музикант с определени ценностни възгледи и убеждения, които днес наричаме „метода на Лешетицки“, Теодор Лешетицки е огромна сила за своите възпитаници, заради добродетелите на изключителната си личност и силните си качества на артист и творец. Дейността му, неговият богат педагогически опит, съхранен трайно и дълбоко в спомените на всички, които са били в обкръжението му, в техните професионални умения, които предават на следващите поколенията, са актуални, живи и ценни и днес.

Използвана литература

1. Алексеев, A. Д., История фортепианного искусства, Москва, Музыка 1988, част 1 и 2
2. Стефанов, В., Българска литература XX век, изд. Анубис, 2003
3. Cooke, James-Francis, Great pianists on piano playing, Dover publications, 1999
4. Schonberg, Harold C., The great pianists, Simon & Schuster, New York, 1987
5. Newcomb, Ethel, Leschetizky az I knew him 1879,

https://archive.org/details/leschetizky00newciala/page/14/mode/2up

1. <http://www.bohnenstengel.net/leschetizky.html>
2. www.gutenberg.org/files/43915/43915-h/43915-h.htm, Annette Hullah

Theodor Leschetizky

1. Schonberg, Harold C., The great pianists, Simon & Schuster, New York, 1987, с.292 [↑](#footnote-ref-1)
2. Пак там, с.292 [↑](#footnote-ref-2)
3. Пак там, с.293 [↑](#footnote-ref-3)
4. Cooke, James-Francis, Great pianists on piano playing, Dover publications, 1999, с.128 [↑](#footnote-ref-4)
5. Schonberg, Harold C., The great pianists, Simon & Schuster, New York, 1987, с.294 [↑](#footnote-ref-5)
6. Пак там, с.294 [↑](#footnote-ref-6)
7. Cooke, James-Francis, Great pianists on piano playing, Dover publications, 1999, с.83 [↑](#footnote-ref-7)
8. Пак там, с.227 [↑](#footnote-ref-8)
9. Schonberg, Harold C., The great pianists, Simon & Schuster, New York, 1987, с.295 [↑](#footnote-ref-9)
10. Cooke, James-Francis, Great pianists on piano playing, Dover publications, 1999, Интервю с Фани Цайслер [↑](#footnote-ref-10)
11. Schonberg, Harold C., The great pianists, Simon & Schuster, New York, 1987, с.294 [↑](#footnote-ref-11)
12. Cooke, James-Francis, Great pianists on piano playing, Dover publications, 1999, с.84 [↑](#footnote-ref-12)
13. Schonberg, Harold C., The great pianists, Simon & Schuster, New York, 1987, с.299 [↑](#footnote-ref-13)
14. Cooke, James-Francis, Great pianists on piano playing, Dover publications, 1999, с.124, интервю с О.Габрилович [↑](#footnote-ref-14)
15. Schonberg, Harold C., The great pianists, Simon & Schuster, New York, 1987, с.296 [↑](#footnote-ref-15)
16. Пак там, с.296 [↑](#footnote-ref-16)
17. Пак там, с.296 [↑](#footnote-ref-17)
18. Пак там, мнение изказано от неговия ученик О.Габрилович, с 296 [↑](#footnote-ref-18)
19. <http://www.bohnenstengel.net/leschetizky.html>; an interview with the well-known Leschetizky expert Prof. Dr. Max Rudolph von Holzhausen [↑](#footnote-ref-19)
20. Cooke, James-Francis, Great pianists on piano playing, Dover publications, 1999, интервю с М. Хамбург [↑](#footnote-ref-20)
21. Schonberg, Harold C., The great pianists, Simon & Schuster, New York, 1987, с.296 [↑](#footnote-ref-21)
22. Bree, Malwine The Groundwork of the Leschetizky Method; [↑](#footnote-ref-22)
23. Спомени за творческите си контакти с Т. Лешетицки публикуват неговите ученички Етел Нюком и Анет Хула. [↑](#footnote-ref-23)
24. Schonberg, Harold C., The great pianists, Simon & Schuster, New York, 1987, с.297 [↑](#footnote-ref-24)
25. Пак там [↑](#footnote-ref-25)
26. Cooke, James-Francis, Great pianists on piano playing, Dover publications, 1999, с.84 [↑](#footnote-ref-26)
27. Cooke, James-Francis, Great pianists on piano playing, Dover publications, 1999, с.85 [↑](#footnote-ref-27)