ГОСУДАРСТВЕННОЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ТУЛЬСКОЙ ОБЛАСТИ «ТУЛЬСКИЙ КОЛЛЕДЖ ИСКУССТВ им. А.С. ДАРГОМЫЖСКОГО»
ОБОСОБЛЕННОЕ СТРУКТУРНОЕ ПОДРАЗДЕЛЕНИЕ -
ТУЛЬСКАЯ ОБЛАСТНАЯ ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА им. Г.З.РАЙХЕЛЯ

Преподаватель отделения специального фортепиано
ТОДМШ им. Г.З. Райхеля
Алексеенко Юлия Юрьевна

«Влияние Ф.О. Лешетицкого на формирование педагогических традиций фортепианной школы»

Методическая разработка по учебному предмету
ПО.01.УП.01.Специальность и чтение с листа

Дополнительная предпрофессиональная общеобразовательная
программа в области музыкального искусства «Фортепиано»

Тула, 2024 год

В основе статьи лежат материалы книги
С. М. Майкапара «Годы учения», гл. 5
«Профессор Теодор Лешетицкий
и время моих занятий у него»

Подлинный художник лишен тщеславия,
он слишком хорошо понимает, что искусство неисчерпаемо...

Теодор Лешетицкий (1830-1915)

Теодор Лешетицкий (в России известен как Федор Осипович) - польский пианист-виртуоз, композитор, педагог. Профессор (1862). Первый руководитель отдела специального фортепиано Санкт-Петербургской консерватории (1862–1878).

Родился в 1830 году в родовом поместье князей Потоцких, у которых его отец был преподавателем музыки. Первым учителем Лешетицкого был его отец, ученик К. Черни. Впервые в 9 лет выступил в Лемберге (ныне Львов, 1839), исполнив Концертино для фортепиано с оркестром Черни (дирижировал Франц Ксавер Моцарт, сын В. А. Моцарта) и поразил публику техническим мастерством и музыкальностью.

С 11 лет учился у К. Черни в Вене (1841–1848). Одновременно брал уроки теории композиции и контрапункта у австрийского теоретика С. Зехтера (учителя А. Брукнера, С. Тальберга, Г. Вьётана, Ф. Зуппе и др.), пел в церковном хоре. Одновременно изучал юриспруденцию в Венском университете (1842–1848) и совершал гастрольные поездки как пианист.

В 1844 впервые выступил в Вене с сольным концертом. Основу его репертуара составляли произведения Л. Бетховена, Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Листа, Ф. Шуберта. После серьезной травмы правой руки (1848) вынужден был ограничивать концертную деятельность.

Приехал на гастроли в Санкт-Петербург (1852) и остался в России на 26 лет. Приобрел известность как исполнитель-виртуоз, импровизатор и преподаватель. Основоположник одной из ведущих российских и мировых школ пианизма XIX–XX вв. Среди учеников Лешетицкого были члены Императорской семьи. Работал в Смольном институте благородных девиц в должности музыкального инспектора.

Был постоянным участником музыкальных вечеров в доме А. Г. Рубинштейна, в отсутствие которого исполнял обязанности придворного музикдиректора при дворе Вел. кн. Елены Павловны Романовой. Впервые исполнил в России фортепианный концерт И. Брамса (1860). Вместе с Рубинштейном принимал активное участие в организации Русского музыкального общества (1859), Музыкальных классов в Михайловском дворце (1860), а затем — Санкт-Петербургской консерватории (1862).

В 1862 начал дирижерскую деятельность. Выступал вместе с А. Н. Есиповой и А. Г. Рубинштейном. Как композитор создал 49 опусов (около 90 соч.), среди которых — комическая опера «Первая морщина» (премьера в Праге, 1867), Концерт для фортепиано с оркестром, виртуозно-салонные фортепианные миниатюры, романсы, транскрипции. Полное собрание фортепианных сочинений Лешетицкого вышло в Висбадене (2000).

Основные начала «Школы Лешетицкого» — большая свобода индивидуальных технических приемов, с целью приобретения возможно большего богатства звуковых красок. Художественная отделка производилась больше обдумыванием без инструмента, чем многократным повторением одними пальцами.

«Многие малоопытные в работе ученики, не делая никаких перерывов, долгое время играют на рояле, думая таким образом добиться наибольших результатов, — говорил Лешетицкий. — Между тем, ни один художник-живописец так не работает. Разве вы видели, чтобы художник, рисуя

картину, без перерыва мазал кистью? Сделавши мазок, он отходит от картины и издали смотрит, что у него получилось. Только после такого перерыва в работе, во время которого он критикует получившийся результат, он продолжает работу дальше. Так и вы должны работать.

Не играйте безостановочно. Проиграв данный отрывок, и внимательно вслушиваясь в свое исполнение, делайте небольшую паузу, во время которой вспомните, как вы его сыграли и покритикуйте полученный результат. Только дав себе ясный отчет в том, что было в вашем исполнении хорошо и что плохо, работайте дальше над закреплением хороших сторон и устранением недостатков.

Всегда работайте с помощью слуха и работайте критически».

Теодор Лешетицкий как пианист был крупнейшим художником-виртоузом. Как и Лист, он был учеником знаменитого Черни, автора общеизвестных, до сих пор широко распространенных технических этюдов. Чрезмерная нервность, к сожалению, заставила его рано прекратить концертную деятельность и всецело отдаться педагогике.

Как педагог он без всякого преувеличения может быть назван гениальным. Уроки его представляли собой лучшие образцы настоящего педагогического творчества. Чем талантливее был ученик, тем выше поднималось это творчество. Недаром кто-то о нем сказал, что как педагог Лешетицкий растет вместе с учеником.

Этим объясняется то, что о его преподавании у его учеников складывались самые различные мнения. Вполне оценить его уроки могли только наиболее одаренные и подвинутые ученики. На уроках же с малоспособными и малоразвитыми учениками Лешетицкий превращался в настоящего педанта — школьного учителя. Взявши у него несколько уроков, такие ученики жаловались и высказывали свое разочарование: они ожидали от него высших художественных указаний, а он только и делал, что исправлял элементарные их ритмические ошибки, делал технические замечания, словом занимался одной только элементарной стороной

исполнения. Впрочем, такие ученики долго не удерживались у Лешетицкого: либо сами они переставали заниматься у него, либо, дав им несколько уроков, Лешетицкий отказывался от дальнейших занятий с ними.

При преподавании Лешетицкий обращал особое внимание на качество звука, певучесть мелодии, экспрессивность исполнения, а виртуозные пассажи требовал рассматривать только в контексте общей структуры произведения. Несмотря на то, что ряд музыкальных историков и критиков называют это «Методом Лешетицкого», сам он утверждал, что этот метод преподавания он унаследовал от Черни, ничего к нему не добавляя и не изменяя. В работе над произведением он не требовал многочасовых упражнений за инструментом, но развивал у учеников умение мысленно предслышать будущее его звучание.

Основная идея преподавания Лешетицкого состояла в следующем. Концертное исполнение требует совершенно другого подхода к исполнению музыкальных произведений, чем исполнение домашнее. Всегда должна иметься в виду концертная эстрада и аудитория. Оратор, выступающий перед массой, говорит иначе, чем у себя дома за чаем. Готовясь к выступлению на публичном собрании, он все время должен иметь в виду слушателей. Его заботу составляет: непрерывно в течение своей речи сосредоточить внимание слушателей на своих словах, говорить убедительно и ясно, так, чтобы смысл его слов действительно доходил до слушателей.

Когда Лешетицкий видел, что исполнение ученика неинтересно и не дойдет до аудитории, он часто применял любимое свое выражение: «Das ist für die Katz'» («Это для кошки», т. е. это никому не нужно»).

Одним из приемов его школы был прием работы над быстрыми пассажами.

«Вы слыхали, — говорил профессор,— как поют в опере итальянские певцы? Они поют совершенно свободно в ритме. Если какая-нибудь нота им особенно хорошо удается — они тянут ее, сколько им захочется (делают на ней большую фермату), чрезмерно затягивают концы фраз, чтобы получить

красивое diminuendo, делают большие crescendo, то ускоряют, то замедляют темп, тоже, сколько им в данном месте вздумается. Все вместе часто производит впечатление преувеличенное, утрированное в своей выразительности. Я называю это способом широкой, даже преувеличенной итальянской фразировки. Работайте над пассажами таким именно образом. Берите в основу очень медленный темп и постарайтесь каждый мельчайший отрывок пассажа прочувствовать до конца, как если бы вы исполняли широкую медленную мелодию».

«Когда же вы после этого начнете играть пассаж в его настоящем быстром темпе, от всех этих преувеличенных оттенков останется только маленький налет, и весь пассаж получит не только художественную, но и техническую законченность».

По отношению к фразировке мелодических контуров вообще Лешетицкий требовал предварительного сознательного обдумывания и обоснования. Нужно было отчетливо знать, какие ноты должны быть по звучности самыми сильными, какие нужно играть слабо и т. д.

Наряду с требованием такого сознательного обдумывания фразировки, Лешетицкий давал еще крайне полезный для пианистов общий совет: «Слушайте возможно больше хорошее пение в опере и в концертах, особенно пение первоклассных певцов. Все это улучшит художественность вашей фразировки на рояле».

Таким образом, Лешетицкий советовал подходить к культуре фразировки двумя путями: сознательным обдумыванием соотношений силы звуков в музыкальных фразах, с одной стороны, с другой же - путем обогащения своего общего художественного багажа впитыванием образцов исполнения первоклассных певцов.

Изумительным художественным богатством отличались ритмические указания Лешетицкого. Школьно-метрономный ритм нередко заменялся им настоящим свободным высокохудожественным ритмом.

Небольшие, едва заметные ускорения и замедления в музыке носят название «агогических» оттенков. Часто музыкальные фразы не выносят математически равного движения. Без агогических оттенков они остаются безжизненными. В известной мере внесенные в них чуть заметные ускорения и замедления сразу придают им художественную жизнь и выразительность.

Лешетицкий и тут также был против немотивированных и преувеличенных агогических оттенков, особенно в местах, требующих неуклонно и точно ровного движения, так как злоупотребление агогикой, по его справедливому мнению, делало исполнение нездоровым и неестественным.

«Испробуйте и проработайте сначала каждое место в строго ровном движении, и только, когда вы убедитесь, что, несмотря ни на какие оттенки силы и внесенную фразировку, место это при таком движении остается безжизненным и неестественным — вносите в него небольшие ускорения или замедления».

Лешетицкий придерживался еще одного принципа в отношении агогических оттенков: всякое агогическое ускорение требует после себя определенного замедления, так чтобы в сумме они занимали столько же времени, сколько заняло бы вполне ровное исполнение.

Кроме того Лешетицкий всегда был против произвольного изменения композиторских указаний без достаточных оснований.

«Вы должны сначала внимательно прорабатывать оттенки, предписанные композитором, и только после этого, имея определенные убедительные доводы, вы можете их изменять».

Лешетицкий знакомил своих учеников и с различными фортепианными красками. Большое их разнообразие зависело от разнообразия технических приемов извлечения звука из инструмента. «Поставьте здесь пятый палец, стоя высоко на нем, и вы получите ту силу и ту окраску звука, которых требует это место». «Мягко положите на черную клавишу вытянутый

четвертый палец, и вы извлечете требуемое, предельно нежное pianissimo»,- советовал он.

«Чем сильнее должен звучать аккорд, тем крепче должна быть мускулатура руки в момент удара. Сила сопротивления должна быть в соответствии с силой удара. Самый плохой и нехудожественный звук аккордов получается на рояле при сильном ударе мягкой, дряблой рукой».

Особенно поразительны, кроме того, были его указания, как преодолеть технически трудные, не удававшиеся ученикам места в этих произведениях. Его изобретательность в этом отношении не знала пределов. Часто на уроках технические трудности, над которыми долгое время безуспешно бился его ученик, под влиянием его указаний с легкостью тут же на месте сразу преодолевались. Не всегда это были технические приемы. Нередко делу помогал теоретический анализ конструкции данного места.

Очень интересен совет, который давал Лешетицкий ученикам в отношении дальнейшего обогащения их техники в будущем: «В концертах больших выдающихся пианистов садитесь в первые ряды с левой стороны от эстрады и, слушая исполнение, следите за движениями их пальцев и рук. Фортепианная техника в лице таких пианистов будет постоянно развиваться и обогащаться. И вот, если вы подметите какой-нибудь новый, вам раньше незнакомый прием, старайтесь его запомнить и, придя домой, испробовать и усвоить».

По этому поводу еще один общий совет давал Лешетицкий: «Как можно больше ходите слушать концерты, и не только хороших, но и плохих пианистов. У первых вы будете учиться, как нужно играть, а у вторых, как не нужно играть». Конечно, такой совет может быть полезен только более зрелым пианистам, которые умеют разбираться в том, что хорошо и что плохо.

Особенно ценным в работе Лешетицкого на уроках считаются не только указания его в отношении формы целого произведения, но и исключительная его требовательность по отношению к тщательной

обработке мельчайших подробностей конструкции каждого отдельного места.

Всем известно, что аккомпанемент должен быть слабее мелодии, и насколько художественность исполнения в некоторых случаях выигрывает от значительно большей слабости звучания аккомпанемента по отношению к мелодии.

Однако, нужно заметить, что при таком требовании возможно большего отодвигания аккомпанемента на задний план, Лешетицкий и тут не отступал от основного своего принципа — художественной выработки ясности и тщательности отделки всех малейших подробностей, в данном случае подробностей аккомпанемента.

Лешетицкий был большим знатоком рациональных методов работы. Рациональными методами работы нужно считать такие способы работы, при которых вы кратчайшим путем, без излишней затраты сил и времени, приходите к требуемому техническому или художественному результату. «Никогда не учите долго того, что с первого же раза само удается», — советовал он.

И еще интересен другой замечательный совет Лешетицкого как общее руководство для педагогической деятельности: «Не торопитесь никогда объявлять ученика бездарностью». Причиной недостатков могло быть плохое руководство предыдущего преподавателя.

Каждый из пианистов - учеников Лешетицкого представляет собою большую художественную величину, и все они при этом отличаются друг от друга по своим индивидуальным качествам. Среди них: А. Н. Есипова (бывшая его второй женой 1880-1892), И. Я. Падеревский, Осип Габрилович, Марк Гамбург, Игнац Фридман, Артур Шнабель, С. М. Майкапар, К. К. Фан-Арк, Н. Б. Панш, И. А. Боровка, М. К. Бенуа-Эфрон, Г. К. Ходоровский (профессор Киевской консерватории), В. И. Сафонов (директор Московской консерватории), Д. Д. Климов, В. В. Пухальский (учитель В. С. Горовица и Л. В. Николаева - Киевская консерватория), И. И. Сливинский (Саратовская

консерватория). Последователями школы Лешетицкого являются А. Н. Скрябин, Н. К. Метнер, А. Б. Гольденвейзер, К. Н. Игумнов, С. Т. Рихтер и др.

Благодаря руководству Лешетицкого каждый из его учеников дальнейшей самостоятельной работой полностью развил свою природную художественную индивидуальность. Между тем все они в период занятий с Лешетицким прошли через строжайшую дисциплину.

По вопросу о значении и влиянии такой дисциплины Лешетицкий давал своим ученикам для их будущей педагогической деятельности следующий совет: «Большие таланты не меньше маленьких дарований нуждаются в дисциплине. Не бойтесь никогда убить природную художественную индивидуальность ученика этой дисциплиной. Чем крупнее оказывался талант ученика, тем больше брал я его в жесткие ежовые рукавицы. Самая лучшая кровная арабская лошадь, оставшись без хорошего, умеющего ее объезжать наездника, перебьет себе ноги. Жесткой дисциплиной вы только дадите таланту культуру, но никогда не убьете его собственной индивидуальности. Природа не дает нам бриллианта в готовом виде. Самый лучший алмаз, чтобы стать бриллиантом, требует тщательной шлифовки».

Таким образом, Лешетицкий оказал чрезвычайное влияние на формирование педагогических традиций фортепианной школы Санкт-Петербургской консерватории. Вошел в историю как педагог-реформатор, создавший рациональные методы пианистического обучения, основанного на воспитании навыков самостоятельной технической и художественной работы. Отказался от изолированной пальцевой игры и ввел понятие «кистевой рессоры». Расширил красочные возможности звукоизвлечения. Требовал певучего легато и гибкой агогики. Несмотря на авторитарность педагогического метода, умел раскрыть особенности индивидуального дарования каждого ученика. Считал, что жесткость дисциплины прививает таланту культуру, но не разрушает его художественную личность.