

НЕПОЗНАТОТО МЕТОДИЧЕСКО НАСЛЕДСТВО НА ПАНКА ПЕЛИШЕК (1899 – 1992)

ПОЛИНА АНТОНОВА¹

THE UNKNOWN METHODOLOGICAL HERITAGE OF PANKA PELISHEK (1899 – 1992)

POLINA ANTONOVA²

Резюме: Докладът въвежда и анализира за първи път в българското музикознание съдържанието на непознати до този момент методически текстове от пианистката Панка Пелишек (1899 – 1992). Тя е една от значителните фигури в българската клавирна култура от миналия век, с фундаментален принос за развитието и утвърждаването на професионалната ни пианистична школа у нас и в чужбина. Разглежданите текстове са неделима част от педагогическата дейност, чрез която Пелишек активно се включва в дебата за естетическата платформа и водещите принципи в националната ни школа. Текстът разкрива малко познатата дейност на Панка Пелишек в областта на клавирно-теоретичната мисъл.

Ключови думи: Панка Пелишек, пиано, клавирна методика, теория.

¹ Д-р **Полина Антонова** е главен асистент в сектор „Музика”, изследователска група „Култура и информация” в ИИИЗк при БАН (e-mail: pooli@abv.bg)

² Senior Assist. **Polina Antonova**, Ph.D., Department of Music, Musical Culture and information research group, Institute of Art Studies, BAS, Sofia (e-mail: pooli@abv.bg)

Abstract: The report introduces and analyzes for the first time in Bulgarian musicology the content of unknown methodological texts by the pianist Panka Pelishek (1899 – 1992). She is one of the significant figures in the Bulgarian piano culture of the last century, with a fundamental contribution to the development and establishment of the professional piano school in Bulgaria and abroad. The analyzed texts are an integral part of the pedagogical activity, through which Pelishek is actively involved in the debate on the aesthetic platform and guiding principles in our national school. The text reveals the a little-known activity of Panka Pelishek in the field of piano-theoretical thought.

Keywords: Panka Pelishek, piano, piano methodology, theory.

Панка Пелишек има ярко артистично присъствие в професионалната ни пианистична школа, тя е една от най-значителните фигури в българската клавирна култура от миналия век. Музикалнокултурната ѝ изява има фундаментално-приносен характер и намира най-успешната си реализация в педагогическата практика, както и в утвърждаването на професионалната ни пианистична школа у нас и в чужбина. **Професионалната ѝ дълголетност я поставя в немалък исторически период на развитие, изграждане, утвърждаване и завоюване на европейско и световно признание на българската клавирна школа.** Интензивната педагогическата дейност активно включва Пелишек в дебата за концептуално единство на естетическата платформа и методическа парадигма в професионалната ни пианистична школа³.

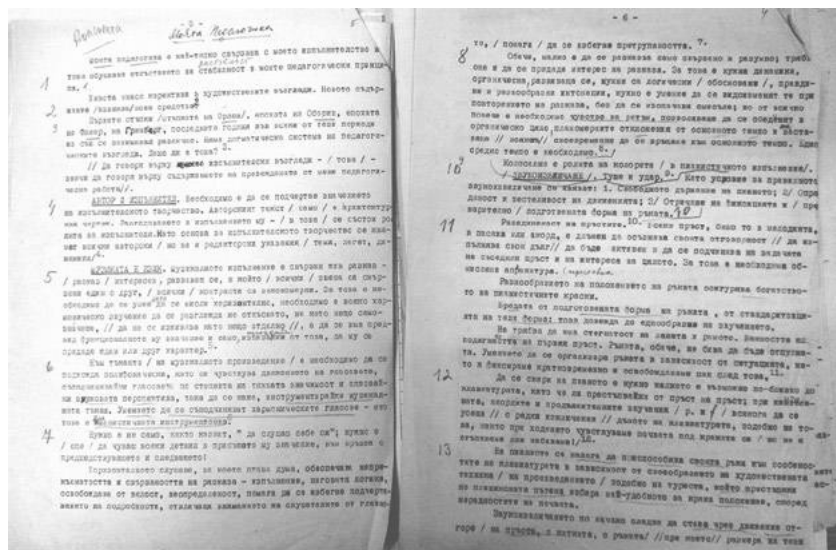
В контекста на активно търсене, осмисляне и утвърждаване

³ Пианистката започва преподавателската си дейност през 1924 и като редовен професор в БДК практикува до 1975. След пенсионирането си продължава като лектор до 1977 – повече от 50 години педагогическа активност. Писма, програми за концерти, критики, спомени и бележки в личните ѝ архиви ДА ФПП 964К, оп. 1 и ФПП в Къща-музей „Панчо Владигеров“ документират, че и след пълното си оттегляне от Клавирна катедра в НМА, проф. Панка Пелишек продължава практиката си и не прекъсва връзката с учениците си.

на водещите принципи на клавирната ни педагогия от средата на миналия век, по време на проучванията ми в архивните фондове на Пелишек в Къща-музей „Панчо Владигеров“ и ДА ФПП 964К, оп. 1 се откриха една чернова, писана от пианистката и превод на известния конспективен доклад с пояснения „Моите изпълнителски и педагогически принципи“ от прочутия руски пианист Константин Игумнов (1873 – 1948), изнесен за първи път през ноември 1946 в Москва [ДА ФПП 964К, оп. 1, а.е. 12].

Наличието на документите дава основание да се направят някои тълкувания и същностни връзки в професионалната изява на Панка Пелишек.

Пример № 1. Превод на доклад



В същностно и темпорално отношение докладът е свързан с времето, когато текат интензивни процеси по избистряне на основните художествени, професионални и методически принципи на българската пианистична школа. В този процес доминиращо влияние има съветската клавирна традиция (изпълнителство, методика и теория). Опознаването и асимилацията на руските и съветските

пианистични принципи катализира формиращите процеси в българската клавирна школа⁴.

Константин Игумнов (1873 – 1948) е знаково име в клавирната култура от миналия век. Той е част от групата на водещите руски пианисти Александър Голденвейзер (1875 – 1961), Леонид Николаев (1878 – 1942), Хенрих Нейгауз (1888 – 1964), Самуил Фейнберг (1890 – 1062), които създават руската клавирна школа, наследявайки идеите на братята Рубинщайн, Василий Сафонов (1852 – 1918) и Сергей Рахманинов (1873 – 1943) [Николаев, Мильштейн, Алексеев 1961, с. 11].

Водещ принцип в изпълнителската и педагогическата практика за руснака е отричането на каквато и да било система, догма или непроменящ се сбор от правила: „...Моята педагогика е изцяло свързана с изпълнителската практика, а последната естествено непрекъснато се изменя, защото се променят вкусовете, обкръжаващата обстановка, средата...” [Николаев, Мильштейн, Алексеев 1961, с. 46]. В доклада правят впечатление основните положения при звукоизвличането, при които обединяващ фактор е свободата пред пианото, пестеливостта на движенията и отричането на всякаква предварително подготвена форма на ръката, т.е. отричането на общовалидна постановка.

Тези принципни положения във възгледите на Константин Игумнов правят директна препратка към артистичния и творческия подход на Панка Пелишек към преподавателския процес. Тя от своя страна също се противопоставя на еднаквостта и калъпирането. За нея е напълно неприемливо (дори нетърпимо) да се слушат и гледат ученици на продукции с наложените им от педагога

⁴ Конюнктурните проблеми и противоречия от този исторически период няма да бъдат коментирани в настоящия текст. Влиянието на руската традиция в педагогическата практика на П. Пелишек е с ясно очертан положителен профил. Това не е единственото влияние и не е наложено, а търсено. Пианистката споделя, че за първи път се запознава с школата на Игумнов през пролетта на 1932, когато чува неговия ученик Николай Орлов да изпълнява на концерт в София пиеси от Скрябин, Рахманинов и Шопен. С него за първи път дискутира принципите на школата на Игумнов. Това насочва търсенията ѝ в посока на хубав *Anschlag* (нем. удар) и пеенето на пианото. [Стателова 1977, с. 102].

определени движения, еднакво звучаща фраза и едно и също извличане на тона [Пелишек 1957, с. 45-48].

Друга отличителна черта на преподаването на Игумнов е коректното отношение на изпълнителя към нотния текст или т.нар. „архитектурен строеж“ на пиесите. Определението коректно по Игумнов означава: „...че не трябва да правиш нищо повече от това, което е казал авторът, защото по-умен от автора все пак няма да бъдеш...“ [Николаев, Мильштейн, Алексеев 1961, с. 49]. Игумнов възприема интерпретацията като творчески процес. Изпълнителят е длъжен не само да вникне в същността на „архитектурния строеж“, но и да го предаде истинно. Това е водещ принцип за художествено вярна интерпретация, която според Игумнов е „...процес на безконечно вслушване...“ [Пелишек 1957, с. 46]. Именно този процес на безконечно вслушване е пряко свързан с втория компонент на педагогическата практика на Пелишек: точно четене на нотния текст и всичко, което е около него [Антонова 2020, с. 111-112].

Естетическият корен на отношението към архитектурния строеж и безконечното вслушване е стремежът към реалистична клавирна интерпретация. Това е водещ принцип в руската клавирна школа, който се утвърждава и у нас. Принципно идеята за реалистична интерпретация е залегнала още в ранните години на професионалното изграждане на българското клавирно изкуство – целта е съдържателна и пълнокръвна пианистична изява, в която техническото майсторство е средство за постигане на художествено правдива интерпретация⁵.

В контекста на безконечното вслушване (по Игумнов) се поставя и постигането на богат и разнообразно нюансиран тон – центърът на художествената работа на Пелишек с учениците ѝ. За нея тонът е основното средство на музикалната изразителност. Намирането на най-правилното звучене за всяко конкретно произведение става чрез подробното изучаване на съдържанието, формата, стила, характера и тяхното подреждане и осмисляне в цялото.

⁵ Текстът се дистанцира от конюнктурната дефиниция на понятието „реалистично изкуство“, навлязла в употреба след 09.09.1944.

Хубавият тон, или по-точно казано подходящият тон е следствие на осмислено звучене [Пелишек 1957, с. 47]. И в този ред на мисли една от основните задачи на пианиста е умението да пее на пианото (по Игумнов). С тази метафора изследователката на историята на клавирното изкуство в България Правда Горанова определя педагогическата школа на Панка Пелишек [Горанова 1991, с. 230].

Музикантската нагласа и търсения на Пелишек в посока на хубав, пеещ тон намират методическа и художествена близост в принципните постановки на руския пианист за звукоизвличането. Това, което най-силно я привлича в идеите на руснака, е неговото категорично отричане на чукането и удрянето по пианото [Пелишек 1957, с. 47]. Целта ѝ е да култивира в учениците музикантското умение да пеят на пианото, което я сближава професионално предимно с принципите на Игумнов и руската школа.

Изложените дотук творческо-методически пресечни точки между Панка Пелишек и Константин Игумнов намират отражение и в друг документ от архива на пианистката – една оригинална чернова.

В структурното изложение на съдържанието черновата прави косвена, а на места и пряка връзка с Игумновия конспективен доклад. Смесовата препратка между доклада на руснака и черновата на Панка Пелишек не се използва само като повърхностно сравнение. Извън факта, че идеите на Константин Игумнов силно повлияват Панка Пелишек в дълбочина, на втори план черновата разкрива разбирането ѝ за преподавателския процес като изначално творчески процес, насочен предимно към художествена интерпретация, чиито принципи са темпорално нестабилни и трудно могат да бъдат константно сложени в теоретична рамка. Разкрива се практичната ѝ насоченост. За Пелишек са важни конкретните формулировки, които функционират в практиката успешно, разбираемо и чрез тях се постига високохудожествен резултат. Теоретизирането ѝ е чуждо и точността на формулировките е дълго търсена в преподавателската ѝ практика.

Черновата е непубликувана, трудно може да се датира точно, съдържанието ѝ насочва към 60-те години на миналия век.

Пример № 2. Чернова

Принципите на педагогиката.

1. Литературата - важен текст, изразителна (безцензурна) способност, не е само текст
2. Литературна изгода
2. Методиката на старите и днешните

Педагогическа изгода - това са задължителни отговори по отношение на поставените - трябва да се изясняват и изясняват, като се насърча педагогическото (изпр.)

Неизяснени въпроси за естеството на книгата, нейното качество -

Книжковедението в служба на изпр. на рецензия

- въпроси за форма и съдържание
- " " " музикален образ

Много имена - има публикации в списание от Директора до Leschetizky, Bredthaupt, Müller, Игуменов, Barenboim, Угранов

В същностно-конструктивен план текстът се разделя в 2 дяла. Първият конспектира принципите на съвременната клавирна педагогия, а вторият – конкретно на българската школа. Документът се свързва пряко и с развитието на клавирно-теоретичната мисъл в България с две водещи студии в тази посока. Едната е „Принципи на съвременната клавирна педагогия” [Стоянов 1957, с. 159 – 193], а другата е „Ръководни принципи на българската клавирна педагогика” [Янкова 1975, с. 175 – 184].

На въпроса как, по какви пътища и с какви средства дадена композиция може да бъде овладяна с всичките ѝ особености от техническо и музикално естество, конспектът на Пелишек отговаря в определен ред.

Реалистичното интерпретиране на художествената идея е принцип номер едно. За постигането му не се допуска субективизъм и неоправдана свобода, промяна на текст, стил, характер и темпа. Това е косвена препратка към Игумнов и коректното отношение към „архитектурния строеж” на творбата.

За правилната постановка, според Пелишек, е водеща индивидуалността на изпълнителя; целият двигателен апарат и отделните му части са споени и освободени, всички мускули съдействат и се подпомагат взаимно. Движенията са икономични и ръката се нагажда към клавиатурата, според изискванията на фразата. Стремжът е „да се пее“ на пианото и всички усилия са насочени към естетиката. Свързващата нишка в целия текст е художествената интерпретация и всички необходими условия за постигането ѝ. Тук отново се наблюдава влиянието на руснака.

Вторият дял на черновата проследява основните принципи в българската школа. Тук също изложението е конспективно и няма окончателен вид. Открояват се жалоните в практиката на Панка Пелишек:

Първи принцип: Съзнателното отношение към работата. Отхвърляне на механиката. Ориентиране с представи: зрителни, слухови, с движения. Същността е в това, че педагогът насочва директно ученика към най-същественото в произведението, като разкрива изпълнителския замисъл и неговите особености. Целта е да се провокира фантазията на ученика в посока на богати музикални

представи. Без тази съзнателно-фантазна опора упражнението е механично и повърхностно [Пелишек 1957, с. 45]

Втори принцип: Развитието на музикалността е основна задача, която включва всички компоненти – слух, ритъм, психична, физиологична и емоционалната отзивчивост. Тук се открива и влиянието на идеите на Йозеф Хофман – един от апологетите на аналитичния метод и учител на П. Пелишек във Виена, който изисква всеки пасаж преди да бъде изпълнен, да е готов вътрешно, т.е. в съзнанието на пианиста [Шушулова 2007, с. 34].

Трети принцип: Техниката не обособена, не изолирана, а средство за израз, като психична функция. Съзнателно упражнение с живи представи и всичко ясно в съзнанието.

Пелишек интерпретира техниката като отражение на изпълнителската музикална мисъл, на способността за ясни, точни и бързо протичащи тонови представи, контрол и координация между мисълта и ръцете. Техниката е представена като сложен комплекс от изразни средства за художествена интерпретация, а не като конкретно и изолирано придобити технически умения.

Четвърти и пети принцип: Съдържателност и интерпретаторски проблеми.

Първоначално за овладяване на дадено произведение Пелишек поставя на първо място аналитичното разглеждане на стиловите особености на творбата, характера и съдържанието жанр, епоха, форма и пр. Образът постепенно се прояснява в процеса на работата и се получава характерна представа за фактура, форма и стил на произведението. След това се установяват техническите задачи – пръстовка, похвати в пасажи и скокове, полифонични трудности, винаги насочени към художествените проблеми. Техническото развитие е свързано непрекъснато с музикалното, със стиловите особености, с идейното съдържание и творческите задачи в изпълнителството. Подходът е от цялото към малките части, от естетиката към техниката.

В този дял влиза и проблемът за стиловата интерпретация – акцентът тук е в разбиране и овладяване на конкретни различия в стил, автор, жанр, форма и пр. особености, чрез които пианистът прави стилово диференциране при интерпретациите на Скарла-

ти, Брамс, Бетовен, Шопен, Бах, Чайковски и т.н., като диференцирането не е само на тази обща музикално-историческа база. Значение има и характерът на произведението, който може да бъде различен не само в отделни творби от един и същ стил, но и в една и съща композиция от един автор. Например в сонатния цикъл на Моцарт, Бетовен, Прокофиев и пр., всяка тема се явява като различен образ, със свой характер и специфична звучност. Тук умението на пианиста се състои в това да долови най-важното в характера на всяка част или отделен период и без да излиза извън стила, да го интерпретира със съответния израз и звук.

Източниците показват, че в този дял на педагогическия процес Пелишек е насочена към практиката – какво и как да се направи, за да прозвучи дадено произведение според стила. Дефинитивно това е евристичен метод – без пространни теоретични обяснения се дават конкретни и точни указания за звук, педал, щрихи, динамично оцветяване и пр., които в процеса на овладяване на произведенията насочват пианистите към самостоятелни (емоционални и рационални) открития за конкретните стилове.

Всеки един от принципите, които са определящи за практиката на пианистката, е засегнат в документа. Свързващата нишка в целия текст е художествената интерпретация и всички необходими условия за постигането ѝ. Опирайки се на това, че педагогическите усилия на Панка Пелишек са насочени към постигане на художествена интерпретация, преподавателският ѝ метод може да бъде определен като художествен. Урокът по пиано е неговият акцент, който се реализира като творчески процес с точни принципи и конкретни указания.

ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ (REFERENCES):

- АНТОНОВА, Полина, 2020. Особеният случай в практиката на проф. Панка Пелишек (1899 – 1992). Разговор с проф. Милена Моллова. *Българско музикознание*. (4), с. 107 – 119. ISSN-0204-823X. [ANTONOVA, Polina, 2020. Osobenyat sluchay v praktikata na prof. Panka Pelishek (1899 – 1992). Razgovor s prof. Milena Mollova. *Balgarsko muzikoznanie*. (4), s. 107-119. ISSN-0204-823X.]
- ГОРАНОВА, Правда, 1991. Панка Пелишек – изкуството да се „пее“ на пианото. В: *Клавирното изкуство в България*. София: Вулкан-4, с. 230 – 235. ISBN 954-488-023-2. [GORANOVA, Pravda, 1991. Panka Pelishek – izkustvoto da se „pee“ na pianoto. V: *Klavirnoto izkustvo v Bulgariya*. Sofia: Vulkan-4, s. 230 – 235. ISBN 954-488-023-2.]
- ДА ФПП 964К, оп.1, а.е.12. [DA FPP 964K, op.1, a.e.12.]
- НИКОЛАЕВ, Александр, МИЛЪШТЕЙН, Яков, АЛЕКСЕЕВ, Александр, 1961. *Мастера советской педагогической школы. Очерки*. Москва: Государственное музыкальное издательство. [NIKOLAEV, Aleksandr, MILASHTEYN, Yakov, ALEKSEEV, Aleksandr, 1961. *Mastera sovetskoj pedagogicheskoy shkoli. Ocherki*. Moskva: Gosudarstvennoe muzikalnoe izdatelstvo.]
- ПЕЛИШЕК, Панка, 1957. Из практиката на клавирния педагог. *Българска музика*. (5-6), с. 45 – 48. [PELESHEK, Panka, 1957. Iz praktikata na klavirniya pedagog. *Balgarska muzika*. (5-6), s. 45 – 48.]
- СТАТЕЛОВА, Розмари, 1971. *Панка Пелишек*. София: Наука и изкуство. [STATELOVA, Rozmari, 1971. *Panka Pelishek*. Sofia: Nauka i izkustvo.]
- СТОЯНОВ, Андрей, 1957. Принципи на съвременната клавирна педагогия. *Известия на Института за музика*. София: БАН, (IV), с. 159-193. [STOYANOV, Andrey, 1957. Printsipi na savremennata klavirna pedagogiya. *Izvestiya na instituta za muzika*. (IV), s. 159 193.]
- ЯНКОВА, Тамара, 1975. Ръководни принципи на българската клавирна педагогика. *Годишник на БДК*. (V), с. 175-184. [YANKOVA, Tamara, 1975. Rakovodni printsipi na balgarskata klavirna pedagogika. *Godishnik na BDK*. (V), s. 175-184.]