

Shaul Mirensky / Шаул Миренский

pianist, composer, PhD in Musicology (Aix-Marseille University) / пианист, композитор,
доктор искусствоведения (университет Экс-ан-Прованс, Франция)

**THE DEPPE AND JAËLL METHODS IN THE CONTEXT OF THE
DEVELOPMENT OF THE PIANISM THEORY IN GERMANY AT THE
TURN OF THE 19th–20th CENTURIES: SPACE AND WILL**

**МЕТОДЫ Л. ДЕППЕ И М. ЖАЭЛЬ
В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ТЕОРИИ ПИАНИЗМА В ГЕРМАНИИ
НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ: ПРОСТРАНСТВО И ВОЛЯ**

The emergence and development of a new branch of musicology — *the pianism theory* in the late 19th – early 20th Century coincided with a unprecedented rise of scientific, philosophic and artistic thought. This article compares two pianistic schools of this period: the german pianist and pedagogue Ludwig Deppe also the French theorist of pianism Marie Jaëll. They allow discovering the significant changes in the world view which paved the way to the modern understanding and perception of art.

Возникновение и развитие новой отрасли музыковедения — *теории пианизма* в конце XIX – начале XX века совпало с небывалым взлетом научной, философской и творческой мысли. В данной статье проводится сравнение двух крупных школ той эпохи: немецкого пианиста и педагога Л. Дeppe и французской пианистки, педагога и теоретика пианизма М. Жаэль. Их методы позволяют обнаружить те значительные изменения в мировоззрении, которые проложили путь к современному пониманию и восприятию искусства.

**1. Пианистические школы первой половины и середины XIX века:
«Художники шагнули вперёд, школа остановилась на месте» [14, с. 9]**

Взлёту романтической виртуозности первой половины XIX века сопутствовало появление концертных произведений для всё большего числа солирующих инструментов — и прежде всего для фортепиано. Интенсивные преобразования и усовершенствования конца XVIII – начала XIX веков содействовали его новой роли: металлическая рама, способная выдержать большую длину струн, три струны вместо двух, изобретение двойной репетиции и, наконец, правая педаль. Уже у Бетховена мы наблюдаем, особенно в поздних сочинениях, явную тенденцию к иной манере игры, нежели у Гайдна или Моцарта. Жест приобретает монументальность, пальцевая техника сменяется игрой с участием кисти, предплечья и даже плеча. Фортепианная оркестровость, перемещения отдельных фрагментов в различные октавы, броски позиционных комплексов, многозвучные аккорды, аккордовое письмо (вспомним его поздние сонаты!) — всё это принадлежит уже к миру образов и технического арсеналу XIX века.

Меняется мироощущение, меняется звуковой, а также и пространственно-временной облик музыкального произведения. Бетховенская объёмность, звучащий диапазон во всем своем охвате, новое восприятие полифонии; листовская красочность, фресковость, регистровые сопоставления, блеск;

шопеновская гибкость, насыщенность обертонами, полифоничность; пианизм Шумана, также полифонически насыщенный, подчас оркестровый — композиторское письмо, а стало быть, и фортепианная техника, диктуют новую пластику, новую хореографию, новый жест.

Однако, как это часто происходит, идеи и средства их воплощения не сразу приходят к общему знаменателю. Так, при всех вышеописанных новшествах, старая школа игры с её пальцевой, ещё клавишной техникой продолжала быть ведущей в педагогической практике — и не только в первой половине XIX века, но и позже: «<...> вера в механическую тренировку (от многочасовых «выстукиваний» до хиропластов и тому подобных средств) как в единственное и универсальное средство выработки техники; вера в пальцевую игру, соединённую с той или иной степенью фиксации, как в основной техникий приём» [8, с.7]. Кстати, и молодой Лист (в отличие от Шопена) настаивал на чисто механической тренировке¹ и на пальцевой и кистевой игре². Правда, позднее, в веймарский период, он придерживался уже иных взглядов³ ...

Осмысление происходящего, необходимость подведения базы, обобщения, теоретизации приходит позже, в середине и во второй половине XIX века. Среди прочего, и проблема профессионального заболевания рук пианистов, вследствие этого несовпадения нового композиторского письма и старой техники явилась одной из причин возникновения новой отрасли музыковедения: теории пианизма. Наибольшее количество серьёзных работ, посвящённых фортепианной игре, появляется прежде всего в Германии: Т. Куллак (*Эстетика фортепианной игры*, 1860); Л. Кёлер (*Систематическое руководство обучения фортепианной игре и музыке*, 1857–1858); Г. Гермер (*Как надо играть на фортепиано*, 1881); Г. Риман (*Катехизис фортепианной игры*, 1888).

2. Деппе и Жаэль: новые тенденции

Людвиг Деппе (1828 – 1890), немецкий педагог и пианист, явился ключевой фигурой в развитии теории пианизма, дав сильный толчок новому движению в этой области в Германии и став импульсом для последующего вскоре появления ряда серьёзных работ.

Деятельность Деппе совпала с развитием физиологии (а также и психологии, философии и новых течений в искусстве), что привело к кардинальному критическому пересмотру принципов старой пианистической школы. Примечательно, что его взгляды обнаруживают немало общего с воззрениями французской пианистки Мари Жаэль, другой значительной личности этого периода в области теории пианизма и педагогики. Поэтому нам представляется целесообразным кратко изложить и сопоставить эти два учения. Начнём с Деппе, взгляды которого весьма подробно представлены в книге Элизабет Каланд *«Учение Деппе»*, выдержавшей несколько изданий в начале XX века⁴.

1. Будучи противником старой школы игры с её «угловатыми прямыми ударами» [7, Пред. к 2-му изд.], Деппе обращает особое внимание на

устранение всех двойных или совместных движений, напрасно расходующих энергию и мешающих единству образа и его реализации. Упражнения на звукоизвлечение, рекомендуемые им, имеют целью, с одной стороны, свободное, быстрое и естественное падение пальцев на клавиши, а с другой — независимость работы пальцев: «<...> *остальные пальцы и вся кисть остаются безусловно спокойными <...>*» [7, с.14].

2. При игре расходуется много сил. Поскольку кисть руки (которая являлась главным рабочим фактором при «кистевой» и «пальцевой» игре) содержит в себе мало мышечной силы, то большей и более продолжительной силы можно достигнуть с помощью других мышц. Сама кисть должна быть *«легка как перышко»* [7, с. 7], её должно «нести» при помощи спинных и плечевых мышц: при этом затрачивается меньше сил, достигается лёгкость кисти, присущая детям и утерянная во взрослом возрасте. Кисть, несомая рукой, держится над клавиатурой так, что *«пальцам только остаётся нажать лежащие под ними клавиши»* [7, с. 30].

3. Кисть переносится по клавиатуре так называемыми «простыми круговыми движениями». Это один из ключевых моментов метода Деппе, в котором технический и духовный аспекты приходят к общему знаменателю: все красивые движения в природе округлены и более экономичны, чем двойные ломанные движения, наблюдаемые при обыкновенной фортепианной игре⁵. *«В движении не существует пауз, поэтому приподнятая с клавиш кисть безостановочно переносится по маленькой или большой дуге <...> к следующим звукам, которые нужно взять»* [7, с.17].

Таковы в самых общих чертах основные положения метода Деппе, описанные Э. Каланд. Что до Мари Жаэль (1846 – 1925), то она оставила ряд опубликованных работ с развернутым изложением своих эстетических позиций и взглядов на фортепианное искусство и на методы его преподавания: *Туше* (1895), *Музыка и психофизиология* (1896), *Механизм туше* (1897), *Ритм взгляда и диссоциация пальцев* (1906), *Новое состояние сознания* (1910) и др. Выдающаяся пианистка своей эпохи, игра которой была весьма высоко оценена Листом, композитор, педагог и исследователь — единственный в своей области во Франции, — она присоединялась в своих поисках к «немецкой» тенденции подведения теоретического фундамента пианизма и необычайно продвинулась в попытках художественного и одновременно научного объяснения тончайших, практически неуловимых моментов пианистической интерпретации — как, например, *туше*.

Исследуя проблемы интерпретации, Жаэль заостряет внимание на взаимодействии ощущений тактильных (*туше*), физических (движения) и слуховых (звуковые волны). Вопрос *туше* для неё основной: по её мнению, оно различается по множеству факторов, таких как быстрота или сила атаки, изменения объёма контакта подушечки пальца с клавишей, сгиб или растяжение фаланг — все они влияют на тембр звука. Значит, столь сложный процесс звукоизвлечения может стать *управляемым, продуктивным и контролируемым на каждом этапе*.

Одним из важных моментов её метода является состояние, предшествующее извлечению звука, которое она определяет как «статичное напряжение» (*«tension statique»*) пальцев, рук и, по необходимости, всего тела с целью сознательного накопления энергии. Как и Деппе, она считает необходимым устранение всех лишних движений, настаивая на работе над максимальной независимостью функционирования каждого пальца.

В своих исследованиях природы туше Жаэль много работала с отпечатками пальцев, выявляя таким образом его (туше) особенности по направлению папиллярных линий и соответственно индивидуальность каждого пальца, а в более широком плане – индивидуальность каждого пианиста. Преследуя эти же цели, она разработала метод, ведущий прямо к идеям XX века, присвоения определённого цвета каждому пальцу, раскрывая ещё более их различие в ощущении тембра: «<...> *каждый палец обладает чувствительностью столь индивидуальной, что она в некотором роде представляет собой особую музыкальную систему <...>⁶*» [6, с. 80].

3. Образность, пространство и полифония. Рациональное и духовное

Несмотря на различия в методах этих двух выдающихся педагогов, нельзя не отметить ряд точек соприкосновения, тем более интересных, что они поднимают целый пласт воззрений той эпохи, отмеченной взлетом творческой и научной мысли. Это ярко выраженная **образность восприятия**, характерная для них обоих. Так, хореография пальцев, кисти, рук является пластическим воплощением музыкального представления, непосредственно влияя на него. Вот, например, о «круговых движениях»: «*если играют вышеописанным образом, то звуки кажутся словно парящими в воздухе*» [7, с. 26]. Или при игре non legato, portamento: «<...> *они звучат при правильном исполнении, полны силы и блеска, льются как жемчуг и пенятся как игристое вино*» [7, с.11, 2^е изд]. Туше, в свою очередь, также модифицирует мысленные представления, которые «*меняют своё измерение* [выделено мною – Ш. М.] *сообразно прикосновению одной стороны пульпы (подушечки пальца) или другой*» [6, с. 81]. Тактильные ощущения сами по себе способны вызывать слуховые, а, следовательно, и мысленные представления: «*под влиянием слабых нажатий, скажем, первого, третьего и пятого пальца на любой поверхности, я слышу в ночной тишине долгий аккорд <...>*» [6, с.10]. Стало быть, движения (и тактильные ощущения) «*неразрывно связаны с внутренним музыкальным содержанием*» [6, с. 38] — даже без задействия аудитивного фактора.

Итак, налицо связь пластики, мысленных представлений и музыкального образа; значит, речь идет о **пространственном восприятии музыки**. «*Шестилетний дебютант уже извлекает всей подушечкой пальца красивый звук и переносит его в пространстве к другому звуку*» [4, с.170]. «*Ощущения арки [между пальцами] могут приобретать необыкновенную интенсивность, поскольку они содействуют напряжению межпальцевых пространств* [выделено мною – Ш. М.]» [6, с. 95]. Пространство между

звуками, напряжённое пространство свода руки, о котором говорит Жаэль, перекликается с архитектурностью непрерывных круговых движений Деппе,ворящих цельный музыкальный образ⁷. Следовательно, музыка для Деппе и Жаэль — уже не чисто временное искусство, часто воспринимаемое таковым в XIX веке, а пространственно-временное⁸.

Связанная с пространственным аспектом **полифоничность** систем Деппе и Жаэль также объединяет эти два учения. Жаэль отмечает: *«Диссоциация пальцев соответствует расширению шкалы тактильных ощущений и, следовательно, несомненную полифонию ощущений»* [6, с. 79]. Полифония, возникающая в области тактильных ощущений, переходит на уровень взаимодействия этих последних со слуховыми — так же как и полифония дуг в «круговых движениях» Деппе создаёт дополнительный, «хореографический» пласт, полифонизирующий с музыкальным.

Взаимодействие **духовного аспекта** и **интеллекта** — еще один объединяющий фактор. Так, Е. Каланд замечает, что круговое движение *«служит духовной нитью* [выделено мною — Ш. М.], *связывающей мысли всего произведения»* [7, с. 17]. *«Он [Деппе] никогда не говорил в своем учении только о методе или технике; для него техническая передача была так тесно связана с музыкальным содержанием, как тело с душой, так, чтобы содержание обуславливало технику, так как оно даёт ей форму движения»* [7, с. 49]. Духовная подоплёка пронизывает и работы Жаэль: *«Искусство должно быть не только высшим смыслом, но и высшей моралью <...>»* [5, с. 108].

С другой стороны, Жаэль прямо говорит о том, что *«изучение искусства приобретет своё настоящее значение только, когда приоритет развития чувств сменится приоритетом развития интеллекта»* [5, с. 85].

Деппе, как известно, рекомендовал своим ученикам выписывать главные нити, связывающие мелодии из бетховенских квартетов, или транспонировать голоса из фуг Баха. Полифония дуг его «круговых движений» в сложных музыкальных ситуациях, естественно, связана с работой творческой мысли. И, наконец, состояние предельной концентрации, отмеченное в обеих системах, когда максимально задействован духовный, умственный и физический потенциал, есть несомненное проявление интеллектуального подхода к фортепианной интерпретации: *«путь от мозга до конца пальца»*, цитируя Деппе-Каланд [7, с. 13]. Сознание и интеллект в фортепианной игре объединяют школы Деппе и Жаэль со школой Т. Лешетицкого, крупнейшего педагога второй половины XIX — начала XX века.

4. Научная база: к анатомо физиологической школе

Научный подход к процессу фортепианной игры, характерный для обоих музыкантов, явился новшеством в теории пианизма — благодаря развитию физиологии и при её несомненном влиянии, иногда взаимном. Так, М. Жаэль сотрудничала с врачом физиологом Шарлем Фере, а Деппе, возможно, был знаком с исследованиями Э. Г. Дюбуа-Реймона, немецкого физиолога XIX века. Последний оказал сильнейшее влияние и на

крупнейших представителей так называемой анатомио-физиологической школы. Это направление (будучи отдельной темой для изучения, которому мы можем уделить здесь только несколько строк) не могло возникнуть вне пути, проложенного Деппе, чего не отрицают его теоретики. Опубликованные в 1905 году *Естественная фортепианная техника* Р. Брейтхаупта и *Физиологические ошибки в фортепианной технике и её преобразование* Ф. А. Штейнхаузена, вызвав бурную реакцию, явились во многом продолжением и развитием тех же взглядов. Яркий противник фиксаций и сторонник специального изучения физиологии движений, Штейнхаузен исходит из схожего с Деппе убеждения, что естественные движения при устранении всех побочных являются наиболее экономными. В качестве таковых он берёт за основу так называемое округленное «лётно-размаховое» ударное движение (вспомним «круговые движения» Деппе), основная форма которого есть *«лётное движение всей массы руки вниз от плеча в соединении с лётным вращением предплечья и при соучастии также лётно-двигающихся кисти и пальцевых фаланг»* [14, с. 73].

Что касается Брейтхаупта, то он своей основной задачей считал не столько нахождение каких либо «единственно правильных» движений, сколько создание некоей «двигательной» энциклопедии, проводя с этой целью наблюдения над выдающимися пианистами своего времени.

5. Мотив Воли: наука, искусство, философия

Возвращаясь к системам Деппе и Жаэль, обратимся напоследок к некоему моменту, появляющемуся столь часто здесь и там, что его нельзя обойти молчанием. Речь идет о мотиве *воли*. Вот, например, из книги Деппе-Каланд:

«Извлечение звука, которое производится ударом отдельно действующего пальца, заставляет волевой акт [выделено мною – Ш. М.] и играющего проявиться наружу и обнаружить намерение» [7, с. 39];

«Свободное грациозное движение не есть невольное, оно производится нашей волей» [выделено мною – Ш. М.] [7, с. 47].

А вот из работ М. Жаэль:

«Это усовершенствование [введение цветowych ассоциаций] усилит статичное напряжение и сознательную волевою подвижность пальцев [выделено мною – Ш. М.] <...>» [6, с.28];

«<...>Продлить состояние волевой неподвижности [выделено мною – Ш. М.] возможно только «при хороших мышцах, хорошо иннервированных и крепких» [5, с. 27]⁹.

«Незнание исполнителем сложности техники движения приводит к неумению его механической реализации. Эти два фактора аннулируют реакцию мозга и приводят к безволию («не-желанию») музыкальной мысли. Таким образом, знание, умение, воля [savoir, pouvoir, vouloir] формируют неразрывное единство движения и художественной мысли» [выделено автором – Ш. М.] [5, с. 24].

Тема воли проскальзывает и у Штейнхаузена:

«Это единство лётного движения превращает его в средство истинной техники и непосредственного выявления воли» [14, с. 68].

Ни музыканты-классики, ни даже романтики не акцентировали волевой момент музыкального процесса. Почему же эта тема сделалась столь существенной в конце XIX – начале XX века (кстати, заглянув вперед, в 1930^е годы, мы увидим, что тема «звукотворческой воли» станет чуть ли не основополагающей у К. А. Мартинсена, немецкого теоретика пианизма)? Трудно дать однозначный ответ — необходимо рассмотреть его, с одной стороны, в ретроспективном ракурсе, с другой — в современном этим учениям контексте.

Волевое начало, несомненно, идёт еще от Бетховена к образу романтического героя типа Листа, Паганини, Рубинштейна или Бузони, безраздельно властвовавшего над публикой, подчиняя её по своему желанию изменениям своего музыкального настроения. «Я» главного героя с его мыслями и желаниями — его *волей!* — выходит на первый план (вспомним, кстати, и Вагнера). Акт исполнения произведения как целое, или акт звукоизвлечения как частность, может быть, еще и не определялись как «волевые акты», но уже мыслились таковыми.

Достижения физиологии второй половины XIX века вносят, как уже говорилось, свой вклад в эту проблему. Ш. Фере, с которым сотрудничала Жазль, ссылаясь, как мы видели выше, на его работы, исследовал физиологию сознательных волевых движений. Поль Сурио (философ, цитируемый Каланд) в своей *Эстетике движения* затрагивает и область физиологии: *«<...> даже те движения, которые стали естественными в силу привычки сделались таковыми не без участия воли. <...> Воля наша держит наше тело в готовности выполнять во всякое время самые маленькие приказания»* [7, с. 35]¹⁰.

И, наконец, философы XIX века, реагируя на новое мироощущение, на новое распределение ролей в ментальном пространстве, вновь обращаются к проблеме воли. Это, конечно, Шопенгауэр, утверждающий, что человек сознает своё собственное «Я» *«непреренно как нечто волящее»* [13, с. 52]¹¹. Именно у него мы, кстати, встречаем «музыкальное» (и вполне в его духе) определение: *«<...> воля — это струна, препятствия и столкновения — её вибрация, познание — это резонансовая доска, а боль или страдание — звук»* [12, с. 51]. Это и Ницше, объединявший понятия *воли* и *хотения*, в которых присутствует, помимо прочего, и *«сопутствующее мускульное чувство»* [11, с. 576]¹². Это последнее вновь приводит нас к теоретикам пианизма: *«"мышечное чувство", с помощью которого центральная нервная система непрерывно осведомляется о сокращении мышечных волокон»* [14, с.33], *«туго натянутые пальцы»* [7, с. 4: «Подготовит. упр.»] при извлечении звука, волевое состояние статики при напряжённых мускулах, физическая и умственная готовность совершить акт звукоизвлечения с предельной точностью, *«от мозга до конца пальцев»* [7, с. 13], с осознанием

всего процесса и с необходимостью. А осознанная необходимость – есть одно из определений свободы. «*But can you, if you would? — Look, what I will not, that I cannot do*» [13, с.112]¹³. «Я не могу того, что я не хочу», и, напротив, перефразируя Жаэль, «хочу — значит, могу, и, притом хочу и могу именно так, а никак иначе». «Свободная воля» предстает здесь не в шопенгауэровском, а скорее в ницшеанском варианте, т. е. вне религиозной дилеммы «свободной» и «несвободной»: «<...> в действительной жизни дело идёт только о сильной и слабой воле» [11, с. 580] ...

6. Заключение. В контексте новшеств начала XX века — перспективы развития. Синкретизм

Период конца XIX – начала XX века ознаменовался рядом открытий (значительная часть которых были совершена, опять же, в Германии): квантовая теория (1900), генетика (1901), теория относительности (1905). Если мы прибавим сюда еще и работы Фрейда, возникновение додекафонии в музыке и новых течений в изобразительном искусстве, то сможем представить, хотя бы частично, этот беспрецедентный взлёт научной и творческой мысли. Работы Жаэль, Дeppe-Каланд, Штейнхаузена, Брейтхаупта вливаются в этот мощный поток, ведущий в современность. Новые идеи обычно появляются одновременно в разных областях, обнаруживая неожиданное сходство. Поэтому не столь важно, были или не были знакомы теоретики пианизма с работами упомянутых здесь мыслителей¹⁴, психологов, учёных или деятелей искусства (с частью их них, несомненно, да) — интересным является как раз общность тенденций в параллельно происходящих процессах, даже без видимой связи между ними. Одним из важнейших новшеств Дeppe и Жаэль явился, в частности, синтетический или *синкретический* (в его современном понимании) подход к музыкальному искусству, где в процесс исполнения вовлекаются, как мы видим, пространство (хореография движений), тактильные ощущения (туше), апперцепция (мысленные представления вне звукового воплощения), мир образов со всевозможными ассоциациями, сознание, интеллект и, наконец, собственно временной аспект¹⁵. Это было принципиальное и сознательное преодоление разделений, типичных для XVIII – XIX веков на искусства чисто временные и пространственные, на разум и чувство — подобно параллельно происходившему отрицанию деления мира на «истинный» и «эмпирический» в философии.

Тема воли, в свою очередь, явилась одной из идей, занимавших умы той эпохи, одновременно суммируя исподволь накапливавшееся еще с начала XIX века переосмысление классического ментального пространства при усилении волевого жеста (волевого акта) в определенном пространственном контексте. Волевой акт — это творческий акт. «Я» — созидатель, творящий по своему желанию (в интересующий нас период идея воли носила преимущественно творческий, креативный характер, способствуя взлёту в науке и искусстве — дальнейшее развитие этой идеи в XX веке выходит за рамки данной статьи). Закончим наши рассуждения цитатой из Ницше:

«Так и высота разума, быть может, предназначена отдельной эпохе человечества: она выступала — и выступает, поскольку ещё живём в этой эпохе, — когда чрезвычайная, долго накапливавшаяся энергия воли в виде исключения наследственно переносилась на духовные цели» [11, с.159]¹⁶.

Литература

1. Буасье А. Уроки Листа. — С.-П.: Композитор, 2002. — 74 с.
2. Villela-Petit M. «La phénoménalité spatio-temporelle de la musique» in : L'espace : musique/philosophie : textes réunis et présentés par Jean-Marc Chauvel et Makis Solomos. — Paris : Harmattan, 1998. — С. 29–39.
3. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей (сокращ. репр. воспр. изд. 1914 г.). — М.: Логос, 2011. — 105 с.
4. Guichard C. «L'art de toucher le piano : introduction à l'œuvre de Marie Jaëll » in : Marie Jaëll : «un cerveau de philosophe et des doigts d'artiste», (Laurent Hurpeau, coordination). — Lyon : Symétrie, 2004. — с. 165–183.
5. Jaëll M. La Musique et la Psychophysiologie. — Paris: Association Marie Jaëll, 1983. —171 с.
6. Jaëll M. Un nouvel état de conscience. — Paris: Association Marie Jaëll, 1980. — 111 с.
7. Каланд Е. Учение Демпе какъ основа современной игры на фортепиано и техническіе советы пианистамъ (перев. с 3го нем. изд. Л. Сушковой). — Рига: [-], 1911. 50, 26 с.)
8. Коган Г. Вопросы пианизма. — М.: Советский Композитор, 1968. — 460 с.
9. Cooke J. F. Great pianists on piano playing. — Philadelphia : Theo. Presser, 1917. — 418 с.
10. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Изд. третье. — М.: Музыка, 1967. — 309 с.
11. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла . «Антология Мысли». — М.: Эксмо, 2015. — 846 с.
12. Шопенгауэр А. Мысли. — С.-П.: Азбука, 2014. — 186 с.
13. Шопенгауэр А. Свобода воли и нравственность. — М.: Республика, 1992. — 447 с.
14. Штейнхаузен Ф. А. Техника игры на фортепиано (предисл., дополнения и ред. Гр. Прокофьева). — М.: Музыкальный Сектор, 1926. — 90 с.

Примечания

1. «<...> он предписывает упражнять каждый палец ежедневно, по четверть часа кряду, очень высоко поднимая его <...>. Прodelывая это упражнение, следует читать, чтобы не соскучиться» [1, с. 36].
2. «Он требует играть единственно и исключительно кистью, так называемой «мёртвой рукой», так, чтобы остальная часть руки в игре не участвовала <...> » [1, с. 32].
3. Стиль преподавания Листа в веймарский период значительно отличается от его же

методов 1830х годов, в частности, в противостоянии этим последним: «<...> он ненавидел методы в современном понимании. Его работа была эклектичной в высоком смысле этого слова» [9, с. 227]. С другой стороны, аналитико-композиторский момент был весьма существенным фактором его преподавания, свидетельствует А. Рейзенауэр, который, воспроизводя манеры Листа, проводит любопытный разбор начала *Вальса ля бемоль мажор, ор. 69, № 1* Шопена с точки зрения эволюции композиторской мысли. [9, с. 229].

4. Следует принять во внимание, что Э. Каланд, ученица Дeppe, привнесла и часть своих собственных положений. Так как сам Дeppe не опубликовал своего учения, эта книга является для нас основой — при учёте, однако, вышесказанного.

5. Г. Нейгауз, весьма критически относящийся к методам Дeppe, Жаэль, Штейнгаузена и др., однако подтверждает: «<...> наша первая аксиома гласит, вопреки Эвклиду: кратчайшее расстояние между двумя точками есть кривая» [10, с.127].

6. Здесь и далее переводы автора статьи.

7. Идея непрерывных круговых движений, в свою очередь, может найти отклик в сходных идеях, развитых А. Гильдебрандом, скульптором и теоретиком изобразительного искусства того же периода, говорящим о непрерывности движения (двигательного представления), возбуждаемого предметами в картине, при котором «мы могли бы пережить весь объём или общее **пространство** и воспринять его как нечто цельное и **непрерывное** [выделено мною – Ш. М.]» [3, с. 27].

8. Отражение этого нового восприятия искусства высказано в этот же период и Паулем Кле: «*Лессинг настаивает на различении временных и пространственных искусств. Но при близком рассмотрении это лишь иллюзия и бесплодное умствование. Поскольку пространство – также временное понятие*» [2, с.29].

9. Цит. Ш. Фере : *La pathologie des émotions*.

10. Цит. П. Сурио : *L'esthétique du mouvement*.

11. «О свободе воли».

12. «По ту сторону добра и зла».

13. Цит. Шексп.: «Мера за меру», д. 2, сц. 2 («О свободе воли»).

14. В частности, тема Воли развивалась русскими философами, такими как В. Бехтерев или Н. Бердяев.

15. Быть может, вследствие этой сложности подхода к преподаванию эти учения не получили непосредственного продолжения. Отметим, однако, что среди учеников Дeppe был такой выдающийся пианист как Э. фон Зауэр, а А. Швейцер брал уроки у М. Жаэль.

16. «Человеческое, слишком человеческое».