

■ УДК 781:780.616.432.071](430)"18/19"

О. Ю. Степанова, аспірант кафедри теорії музики і фортепіано, Харківська державна академія культури, м. Харків

alesya\_bobrik1992@mail.ru

<https://orcid.org/0000-0002-6995-6559>

### **«ТЕОРЕТИЧНИЙ ПІАНИЗМ»: У ПОШУКАХ ДОСКОНАЛОГО ПРИЙОМУ**

Проаналізовано наукову літературу (праці Л. Дeppe, Ф. А. Штейнгаузена; Р. М. Брейтгаупта), де прийом тлумачиться як форма руху і являє собою найелементарнішу, базову й водночас універсальну (технічну, художню) «опору» піанізму. Протягом історичного розвитку фортепіанного виконавства і науки про нього утвердився тісний зв'язок піанізму та прийому(-ів) як способу його реалізації. Одним з типів піанізму, що оснований на специфічному трактуванні піаністичних прийомів, є так званий теоретичний піанізм (межа ХІХ—ХХ ст.), концепція якого зумовлена безпосереднім зв'язком з виконавською практикою. Історичне значення теоретичного піанізму, згідно з концепцією засновника школи Л. Дeppe, полягає у ствердженні як «досконалого прийому» обертально-дуго- й колоподібної форми руху.

**Ключові слова:** *теоретичний піанізм, прийом, вагова гра, розмахово-обертальна форма руху, система.*

О. Ю. Степанова, аспирант кафедры теории музыки и фортепиано, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### **«ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ПИАНИЗМ»: В ПОИСКАХ СОВЕРШЕННОГО ПРИЕМА**

Осуществлен анализ научной литературы (труды Л. Дeppe, Ф. А. Штейнгаузена; Р. М. Брейтгаупта), где прием толкуется как форма движения и представляет собой наиболее элементарную, базовую, и, вместе с тем, универсальную (техническую, художественную) «опору» пианизма. В течение исторического развития фортепианного исполнительства и науки о нем утвердилась прочная связь пианизма и системы приемов как способа его реализации. Одним из типов пианизма, основанным на специфической трактовке пианистических приемов, является так называемый теоретический пианизм (рубеж ХІХ—ХХ в.), концепция которого обусловлена непосредственной связью с исполнительской практикой. Историческое значение теоретического пианизма, согласно концепции родоначальника школы Л. Дeppe, заключается в утверждении в качестве «совершенного приема» вращательно-дуго- и кругообразной формы движения.

**Ключевые слова:** *теоретический пианизм, прием, весовая игра, размахово-вращательная формы движения, система.*

O. Yu. Stepanova, postgraduate student, Department of Theory of Music and Piano, Kharkiv State Academy Of Culture, Kharkiv

## «THEORETICAL PIANISM»: IN SEARCH OF THE PERFECT MUSICAL TECHNIQUE

**The aim of the paper** is to study and differentiate more theoretical concept of pianism.

**Research methodology.** The principle of historicism, the use of which is contingent on the implementation of the chronological arrangement tasks of the test material; a method of organizing, which aims to identify the characteristic features of interpretation of piano musical technique and the associated piano; the method of description, involving the scientific analysis of the content of the above definitions.

**Results.** After analyzing the scientific treatises of the German medical musicians it should be concluded that the works by R. M. Breithaupt and F. A. Steinhausen have the ideological origins dated back to the 19 — 20th centuries by L. Deppe, the head of the German school. It is also noteworthy that F. A. Steinhausen in his attempt to create a single universal acceptance drew attention to the «swing-rotational» movement in his work, which refers to the first type of movements by L. Deppe. R. M. Breithaupt considered the concept of «free hand» and «the weighting game» in his writings. Thus, the idea of «the weighting game» developed in the «principles of piano technique» initially, as a natural musical technique performance, coming from the second concept of the forms of movement by L. Deppe.

**Novelty.** The analysis of scientific literature (based on the works of the authors L. Deppe, F. A. Steinhausen, R. M. Breithaupt) made it possible to interpret the musical technique as a form of movement, which represents the most elementary, basic, and at the same time, the universal (technical, artistic) «backstop» of pianism.

**The practical significance.** *The paper may be of a particular interest to the specialists in the field of piano art to recreate a musical work, to apply the most comfortable and correct anatomical and physiological musical techniques.*

**Keywords:** *musical technique, theoretical pianism, weighting game, swing-rotational mode of motion, system.*

**Постановка проблеми.** Завдання сучасного етапу розвитку виконавського музикознавства — чітка наукова класифікація та систематизація відомих визначень піанізму з метою віднайдення найоптимальніших підходів щодо трактування досліджуваного поняття. На нашу думку, плідний напрям у вирішенні цього завдання є визначення зумовленості змісту поняття піанізму, значення прийомів, які використовуються у фортепіанному виконавстві. Оскільки практична роль так званого «теоретичного піанізму», що набув розвитку в працях німецьких музикантів-медиків на межі XIX–XX ст., полягає в пошуку й розробленні «досконалих прийомів» фортепіанного виконавства, необхідно вивчити сутність, властивості й історичне значення цього вчення.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Учення «теоретичного піанізму» нині не набуло належного висвітлення в музичній науці. Науковий опис багатьох аспектів «теоретичного піанізму» здійснено в розділі 3 «Шляхи розвитку теорії піанізму як науки про фортепіанну гру» праці А. Ніколаєва (1980). Сформульоване цим дослідником визначення теорії піанізму як науки про фортепіанну гру актуальне в контексті сучасного виконавського музикознавства. Thomas Jay Novara (Southern Illinois University Carbondale, 2015) у магістерській роботі «A comparative analysis of the writings and technical approach of Ludwig Deppe and his contemporaries in piano pedagogy» сфокусував увагу на порівняльному аналізові пошуків родоначальника школи «теоретичного піанізму» Людвіга Деппе і можливостей їх застосування у фортепіанній педагогіці.

**Мета статті** – вивчити, диференціювати, надати науково обґрунтовану оцінку авторським концепціям теоретичного піанізму.

Завдання дослідження:

- систематизувати і класифікувати авторські концепції «теоретичного піанізму»;
- виявити співвідношення між теорією та практикою в концепціях представників теоретичного піанізму;
- визначити історичне і практичне значення вчення «теоретичного піанізму», можливість застосування його положень у галузі сучасного фортепіанного виконавства.

Об'єкт дослідження – теоретичний піанізм як учення про прийоми фортепіанної гри.

Предмет дослідження – «досконалий прийом» та його трактування в працях представників «теоретичного піанізму».

Методи дослідження: принцип історизму, застосування якого зумовлене хронологічними межами; метод систематизації, спрямований на виявлення характерних особливостей трактування фортепіанного прийому і пов'язаного з ним піанізму; метод опису, що передбачає науковий аналіз змісту наведених визначень.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Протягом усього періоду історичного розвитку фортепіанного виконавства й науки про нього встановився тісний зв'язок піанізму і прийому(-ів) як способу його реалізації. Прийом, будучи історично першим, науково осмисленим виконавським рухом у мистецтві гри на фортепіано, є найважливішою складовою піаністичної техніки і виконавської майстерності на всіх етапах її розвитку.

Однак означений прийом спочатку супроводжував народження й подальше затвердження піанізму, еволюціонуючи згідно з розвитком

фортепіано і його виконавськими можливостями. Із цього приводу А. Ніколаєв підкреслював, що М. Клементі, з котрим історично й логічно пов'язана функція одного із засновників мистецтва гри на фортепіано, у своїх працях уперше «продемонстрував нові прийоми фактурного викладу (октави, акорди, подвійні ноти, широкі пасажи та різноманітні форми фігурацій)» (Николаев, 1980, с. 22). Протягом понад 250-річної історії фортепіано, вивченню та опису піаністичних прийомів присвячували свої праці багато виконавців та музикознавців.

Нерідко піаністи, котрі досліджували історію та теорію фортепіанного виконавства, у своїх наукових розвідках, фіксуючи особистий досвід, майже не використовували таку термінологічну форму як «прийом», асоціюючи його з тими визначеннями, що виражають його сутність. Отже, ставлення до прийому, яке відбулося і в його поняттєвому визначенні, набуло відображення у формуванні піанізму певного типу.

Одним з таких типів піанізму, що оснований на обґрунтованих особливостях трактування піаністичних прийомів, є так званий теоретичний піанізм, розроблений у працях німецьких музикантів-медиків на межі ХІХ–ХХ ст. Цей тип піанізму набув визначення («теоретичний») через десятиліття (наприклад, у розвідці А. Ніколаєва 1980 р. «Нариси з історії фортепіанної педагогіки та теорії піанізму»). Назва «теоретичний піанізм» зумовлена тим, що представники німецької фортепіанної школи 1900 рр. здійснили значний внесок у розроблення вчення «природного піанізму».

З метою більшої відповідності сутності фортепіанної фактури, що сформувалася в піаністичній культурі початку ХІХ ст., німецькі музиканти-медики розробили спеціальні підходи до осмислення й освоєння відповідних форм прийомів. У цей історичний період німецькі вчені, котрі здійснювали наукову та об'єктивну розробку, присвятили свої праці побудові «правильної» (тобто такої, що відповідає фізіологічній концепції піанізму) системи рухів (Николаев, 1980, с. 38–39). Узагальнюючи надбання у сфері як піаністичного мистецтва аж до початку ХХ ст., так і новітніх досягнень медицини та анатомії, представники німецької фортепіанної школи прагнули протиставити романтичним традиціям, де була поширена «вільна гра», що базується на критеріях «натхнення» і самовираження, об'єктивність наукового підходу до фортепіанного виконавства. Відповідно до індивідуальних фізичних (фізіологічних) особливостей будови кисті різних виконавців, німецькі музиканти-медики намагалися дібрати належні виконавські прийоми. Такими видатними діячами фортепіанного мистецтва, авторами різних оригінальних «технік гри на фортепіано», що належать до єдиної школи, є Л. Дешпе, Ф. А. Штейнгаузен, Р. М. Брейтгаупт. Незважаючи на єдність загальної

концептуальної «медико-анатомічної» об'єктивної платформи, праці означених авторів відрізняються ступенем глобальності поставлених цілей і конкретних способів їх досягнення.

Джерела концепції «теоретичного піанізму» зумовлені його безпосереднім зв'язком з виконавською практикою. Тобто генезис «теоретичного піанізму» пов'язаний безпосередньо з проблемами практичного піанізму. Отже, результатами пошуків у сфері рішення практичних завдань є теоретичний піанізм. Своєрідним девізом теоретичного піанізму могла б бути така сентенція: «від практики — до теорії, від теорії — до практики». Це означає, що основою «природного піанізму» є глибокий причинно-наслідковий зв'язок між теорією і практикою, практикою і теорією.

Історично першим з-поміж німецьких музикантів, котрі звернулися до питання природної гри, став німецький піаніст, композитор і музичний педагог Людвіг Деппе (1828-1890). Згідно з А. Ніколаєвим, Л. Деппе, «навчаючи учнів, дійшов до висновку, що гра одними пальцями, без участі всієї руки, актуалізує перед виконавцями складні і не виправдані будовою нашого тіла завдання», що, водночас призводило до професійних захворювань рук піаністів (Николаев, 1980, с. 39). Зважаючи на енергетичні витрати виконавців під час виконання ними творів, Л. Деппе дійшов висновків, «що суперечили усталеним поглядам» епохи (Николаев, 1980, с. 39). По суті, Л. Деппе науково обґрунтував принципово нові підходи безпосередньо до техніки гри на фортепіано, які полягали в тому, що засновник школи «природного піанізму» «розробив свою систему піаністичних навичок, основаних на відчутті свободи рухів і гри всією рукою за участі плечового пояса, передпліччя і кисті» (Николаев, 1980, с. 39).

Розробивши теорію на основі практики, Л. Деппе прагнув спрямувати її на користь виконавської діяльності піаніста. Результатом теоретичних пошуків стали невеликі статті в музичних журналах, одна з яких — «Хвороби рук у піаністів». Її завдання полягало в зацікавленні музикантів, котрі грають усією рукою, а не виключно пальцями. Л. Деппе мав намір видати друком ґрунтовну працю, у якій відобразив би свій багаторічний досвід, однак цьому не судилося статися. У 1897 р. після смерті вчителя його дослідження продовжила й опублікувала Елізабет Каланд — одна з його відданих учениць (Novara, 2015). Праця під назвою «Die Deppe'sche Lehre des Klavierspiels» («Навчання фортепіанній грі за Деппе») в подальшому неодноразово перевидавалася різними мовами. Учення Л. Деппе розвинули і описали його учні (Х. Клозе, Е. Зехтинг, Е. Каланд, К. Штейнігер та ін.), які мали докладні конспекти уроків та майстер-класів учителя. Таким чином, Л. Деппе фактично став

засновником школи, розробивши теорію, положення якої були зумовлені практикою занять з учнями. Сенс учення Л. Дешпе має бути розкритий у триаді практика-теорія-практика.

Як стверджує А. Ніколаєв, сутність праці Л. Дешпе полягала у зведенні всіх рухів до дії одноплечевого важеля (плече → лікоть → зап'ястя → п'ясткові суглоби) (Николаєв, 1980, с. 40). Згідно з концепцією Л. Дешпе, піаністичний рух має починатися зверху вниз, усувати навантаження на м'язи, сприяти збільшенню можливості диференціації: «для f або акордів рух йде від плеча, дрібні пальцеві пасажі тільки кистьові рухи» (Николаєв, 1980, с. 40). Слід зазначити, що Л. Дешпе розглядає руку як певний організм, позначений як одноплечевий. Основними автор вважає три найприродніші (ідеальніші) типи, а саме: обертальний, дугоподібний, колоподібний; підйом і опускання; бічний рух. Безліч пояснень у вченні теоретичного піанізму передано за допомогою метафор, наприклад: «Рука повинна бути вільною і легкою, як пір'їнка, — говорив Л. Дешпе, — але в момент контакту з клавішею на кінчикові пальця потрібно відчутти деяку вагу, що допомагає натиснути її до кінця» (Николаєв, 1980, с. 40). Наведене висловлювання Л. Дешпе характеризує така ознака метафоричного мислення, як наявність невимовного словами сенсу. По-перше, у цій метафорі передбачається двоетапність у процесі утворення звука, а, крім того, уможливорюється процес трансформації (перетворення) легкості руки — на важкість під час контакту з клавішею. Л. Дешпе вважає неприйнятним дискомфорт піаністичного апарату, перевантаження в процесі виконання, а так само роль внутрішнього слуху, випереджаючого реальне звукодобування.

Учення Л. Дешпе як засновника «теоретичного піанізму» виявилось настільки продуктивним і актуальним, що об'єднало як музикантів, так і медиків, викликавши тривалий інтерес до анатоμο-фізіологічного трактування виконавства. Уся система піаністичних навичок, розроблених ученим, свідчить про необхідність узгодження між фізичним тілом піаніста й дотиком до клавіш. Так було започатковано концепцію вагової гри, яка набула подальшого розвитку в працях Р. М. Брейтгаупта.

Протягом 1905 р. видано друком дві праці представників «теоретичного піанізму» — Ф. А. Штейнгаузену «Über die Physiologischen fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik» («Фізіологічні помилки в техніці гри на фортепіано і перетворення цієї техніки») і Р. М. Брейтгаупта «Die natürliche Klaviertechnik» («Природна фортепіанна техніка»).

Праця «Фізіологічні помилки в техніці гри на фортепіано і перетворення цієї техніки» 1905 р. Фрідріха Адольфа Штейнгаузену (1859–1910) видана друком російською мовою в 1909 р., а після перевидання в 1925 р. дістала назву «Техніка гри на фортепіано». Сутність концепції

науковця полягала в триєдності завдань: виявлення й усунення фізіологічних помилок у техніці гри на фортепіано, утвердження «фізіологічно доцільних форм руху» (Штейнхаузен, 1909) під час гри на фортепіано й, у результаті, технічного перетворення основ фортепіанної гри. Автор праці намагався створити певний «досконалий прийом» фортепіанного виконання, максимально фізіологічно комфортний з медичної точки зору для виконавця, відповідно до анатомічних особливостей людини. Згідно з контекстом праці Ф. А. Штейнгаузена, можна висновувати про те, що його автор трактував прийом фортепіанного виконавства як визначену форму руху. Учений представив і описав кілька різноманітних прийомів, зокрема – «еластичність» руху, «вільне падіння», обертальний і розмаховий рух. Серед розглянутих Ф. А. Штейнгаузенем «форм руху» особливої популярності набув так званий «розмахово-обертальний», який, на думку автора, є тим «досконалим прийомом», за допомогою якого можна подолати наслідки колишніх помилок і реформувати техніку гри на інструменті.

Сутність «розмахово-обертальної» форми руху як досконалого прийому, що сприяє зміні техніки гри на фортепіано, згідно з Ф. А. Штейнгаузенем, полягає в розвантаженні м'язового напруження, усунення фіксацій, звільнення м'язової втоми й економії сил. Зважаючи на сучасний розвиток піаністичного мистецтва, слід припустити, що автор визначної праці досягнув мети лише частково, оскільки, відповідно до різноманітності фортепіанного репертуару, цей прийом не завжди може бути затребуваним. Радше за все, його слід трактувати лише як один із можливих прийомів фортепіанного виконавства, що сприяє його досконалості. Однак зазначена відносність не зменшує історичного значення розглянутої праці, оскільки описаний «розмахово-обертальний» прийом актуальний у виконавському мистецтві й нині.

Праця піаніста Рудольф Марія Брейтгаупта (1873–1945) «Die natürliche Klaviertechnik» («Природна фортепіанна техніка») 1905 р. ґрунтується на пошукові природних форм піаністичних рухів, відповідних до анатомічно-фізіологічної будови людської кисті й руки загалом. Показово, що автор праці про природну фортепіанну техніку усвідомлено трактував її в теоретичному контексті, прагнучи надати в ній учення про основи гри на інструменті. У розділі «Вчення про рух», що є своєрідною «енциклопедією рухових форм, застосовуваних під час гри на фортепіано», зазначено: «Єдине, на що спрямована наша свідомість, – це дотик до клавіші, бажання відтворити той чи інший звук» (Брейтхаупт, 1927, с. 23). Автор наводить немало ігрових рухів (поштовхоподібні, падіння й кидок, активне ударне, колоподібні, обертальні, ковзні, пальцеві, переносний рух під час підкладання та перекладання)

на фортепіано, сутність яких відповідає змісту терміна «прийом». Отже, Р. М. Брейтгаупт головним уважав у тлумаченні «природної» фортепіанної техніки не тільки й не стільки фізичний (фізіологічний) аспект, а, насамперед, ментально-психологічний. Це означає, що в основі «природної» техніки гри на фортепіано, а, отже, і теоретичного піанізму, у розробленні закладено єдність психо-соматичного й фізіологічного трактувань «рухових форм». Згідно з дослідником, «рухові форми», докладно описані автором, можна тлумачити як «прийоми». Отже, концепції Ф. А. Штейнгаузена та Р. М. Брейтгаупта об'єднує також розуміння прийомів як «рухових форм» («форм руху»), що, зокрема, свідчить про належність праць до єдиної «школи». Як і Ф. А. Штейнгаузен, автор розвідки про «природну» (з фізіологічної точки зору) техніку гри на фортепіано звертає увагу на взаємозалежність прийомів («рухових форм») і «індивідуальних даних учня, анатомічної будови його руки і м'язів» (Брейтхаупт, 1927, с. 6). Це означає, що притаманна представникам школи єдність об'єктивного та індивідуального підходів — загальна основа «теоретичного піанізму».

Учення «природного піанізму» набуло розвитку в наступній праці (1906 р.) Р. М. Брейтгаупта «Die Grundlagen der Klaviertechnik» («Основи фортепіанної техніки»), у якій розглянуто концепції «вільної руки» та «вагової гри», проаналізовано «види гри». Це означає, що Р. М. Брейтгаупт, виклавши загальні засади «природного піанізму» в попередній праці, описав технічні засоби його досягнення. Так само автор підкреслює, що «кожен рух тіла — це вольовий акт; свідомо чи несвідомо — він є результатом діяльності центральної нервової системи людини» (Брейтхаупт, 1927, с. 41), чим підкреслюється зв'язок руху і волі (прийому і волі). Таким чином, можна висновувати, що вольовий акт є прийомом, з психологічною основою.

Сутність концепцій «вільної руки» і «вагової гри», як зазначає автор, полягає в тому, що, «якщо вага, яка вільно падає — є мета природної техніки, то підтримана вага — мета художньої техніки. Вага надає звучанню повноти і ємності... Лише оволодіння обома знаними можливостями — свободою і фіксацією — сприяє повному вирівнюванню сил і завершеній стрункості технічного та музичного втілення» (Брейтхаупт, 1929, с. 83). Отже, поряд з трактуванням природного піанізму з технічного аспекту, виникає його інтерпретація як шляху досягнення художньої мети. У межах «теоретичного» піанізму набуло розвитку трактування виконавського процесу як єдності двох видів техніки — природної й художньої та, відповідно, двох типів піанізму — природного та художнього.



**Висновки.** Проаналізувавши наукові трактати німецьких медиків-музикантів, можна сформулювати висновок про те, що праці Р. М. Брейтгаупта й Ф. А. Штейнгаузена своїми ідейними засадами закладають засновникові німецької теоретичної школи межі ХІХ—ХХ ст. Л. Демпе. Показовим є те, що Ф. А. Штейнгаузен у спробі створення єдиного універсального прийому звернув увагу на «розмахово-обертальний рух, який належить до першого типу рухів, згідно з Л. Демпе. Р. М. Брейтгаупт розглядав концепції «вільної руки» і «вагової гри», вказуючи на те, «що шлях розвитку піаніста-художника спрямований на подолання тяжкості» (Брейтгаупт, 1929, с. 4). Таким чином, ідея «вагової гри», розвинена в «Основах фортепіанної техніки» спершу, будучи природним прийомом виконавства, ґрунтується на другій концепції форм руху Л. Демпе. Зі своїми учнями і в подальшій незавершеній праці Л. Демпе продемонстрував зручність й актуальність розробленої ним концепції техніки фортепіанного виконавства на основі природних рухів одноплечевого апарату, які мали три основні форми (1. Обертальний, дугоподібний, колоподібний 2. Підйом — опускання і 3. Бічний рух). Так виникає система, у якій прийоми (види рухів), обґрунтовано відповідно до фізіологічних особливостей руки. Надалі вчені, розробляючи певні ідеї, використовували лише деякі з принципів «теоретичного піанізму», таким чином відбувалося дроблення, а отже, втрата системної цілісності навчання Л. Демпе.

Розглянуті праці німецьких музикантів-медиків межі ХІХ—ХХ ст. мають важливе історичне значення. Відповідно до розвитку фортепіанної виконавської техніки на сучасному етапі, навчання «теоретичного піанізму», зумовлене його безпосереднім зв'язком з виконавською практикою, що потребує подальшого дослідження.

#### Список посилань

- Брейтгаупт, Р. М. (1927). *Естественная фортепианная техника*. М. Мейчик (Ред.). Москва: Музторг.
- Брейтгаупт, Р. М. (1929). *Основы фортепианной техники. Гр. Прокофьева* (Ред.). Москва.
- Николаев, А. (1980). *Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма: учебное пособие*. Москва: Музыка.
- Штейнгаузен, Ф. А. (1909). *Физиологические ошибки в технике фортепианной игры*. Санкт-Петербург: Печатный труд.
- Novara, T. J. (2015). *A comparative analysis of the writings and technical approach of Ludwig Deppe and his contemporaries in piano pedagogy (A Research Paper Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Music)*. Southern Illinois University Carbondale.

---

**References**

- Breithaupt, R. M. (1927). *Natural piano technique*. M. Mejchik (Ed.). Moscow: Muztorg. [In Russian].
- Breithaupt, R. M. (1929). *Fundamentals of piano technique*. Gr. Prokofiev (Ed.). Moscow. [In Russian].
- Nikolaev, A. (1980). *Essays on the history of piano pedagogy and the theory of pianism*, Textbook. Moscow: Muzyka. [In Russian].
- Steinhausen, F. A. (1909). *Physiological errors in the technique of piano playing*. St. Petersburg: Pechatnyj trud. [In Russian].
- Novara, T. J. (2015). *A comparative analysis of the writings and technical approach of Ludwig Deppe and his contemporaries in piano pedagogy (A Research Paper Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Music)*. Southern Illinois University Carbondale. [In English].

Надійшла до редколегії 07.12.2017 р.