

УДК 78.03(4):786.2+78.071.1(450)

**МИХАЙЛОВА Е. Ю.**

**Михайлова Елла Юріївна** – аспірант кафедри образотворчого мистецтва, теорії, історії музики та художньої культури Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка, викладач Сумського вищого училища мистецтв і культури імені Д. С. Бортнянського.

ORCID iD <https://orcid.org/0000-0002-2674-9998>

## **ЄВРОПЕЙСЬКІ ФОРТЕПІАННІ ШКОЛИ ПОЧАТКУ ХІХ СТОЛІТТЯ: СТАНОВЛЕННЯ ПІАНІСТИЧНИХ ТРАДИЦІЙ (ДО 200-РІЧЧЯ ВИДАННЯ «GRADUS AD PARNASSUM» МУЦІО КЛЕМЕНТІ)**

Висвітлено процес формування і розвитку національних фортепіанних шкіл, розкрито їх роль у європейському піаністичному мистецтві ХІХ століття, виявлено особливості їх становлення у зв'язку еволюцією інструмента. Розглянуто взаємовплив провідних європейських фортепіанних шкіл – віденської, лондонської та паризької – шляхом порівняння часу їх розквіту. Яскравим зразком утілення «англійського» характеру піанізму стала творчість і досягнення в галузі піаністичної техніки М. Клементі. Як засновник лондонської фортепіанної школи, відомий віртуоз, композитор, педагог, фабрикант, М. Клементі відкриває нові обрії в розвитку фортепіанного мистецтва. Навіть стислий огляд його «Вибраних етюдів із “Gradus ad Parnassum”» дає змогу виявити прогресивні для свого часу ознаки віртуозності М. Клементі, зокрема: тяжіння до винахідливості, оригінальності, емоційної наповненості, динамічності, образної яскравості, природної зручності. Наголошено на провідній ролі лондонської фортепіанної школи у формуванні виконавської майстерності, що зумовлено специфікою фортепіано англійської механіки. Проаналізовано збірку «Вибрані етюди з “Gradus ad Parnassum”» М. Клементі як зразок утілення «англійського» типу піанізму, охарактеризовано митця як засновника лондонської фортепіанної школи, винахідника нової механіки фортепіано і автора інтонаційно-технічних «формул» піаністичного мистецтва романтизму.

**Ключові слова:** європейські фортепіанні школи, віртуозність, процес розвитку піаністичної майстерності, класичний та романтичний стилі.

**Постановка проблеми та її зв'язок з науковими завданнями.** У професійній європейській фортепіанній музиці першої половини ХІХ століття формуються традиції концертного виконання і культури виконавця-віртуоза, створюються визначні опуси, призначені для виконання і слухання в концертних залах. Це стало можливим у результаті колосальної роботи над збагаченням можливостей інструмента, набуттям нових навичок виконавської майстерності. Водночас, для цього періоду характерні й суперечності: з одного боку, – тяжіння до віртуозності, технічної потужності, яскравості, з іншого, – визнання необхідності підпорядковувати техніку змісту музики, відмова від віртуозності заради віртуозності. Отже, перша половина ХІХ століття – це період розвитку фортепіанних шкіл і виконавства, формування естетичного вибору суспільства між показною віртуозністю і художнім змістом.

---

© Михайлова Е. Ю., 2018

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Дослідження зазначених процесів здійснено у працях з історії й теорії фортепіанного мистецтва (О. Алексєєва, І. Белзи, Є. Зінгера, А. Кандинського-Рибникова, Н. Кашкадамової, О. Кулової, Я. Мільштейна, О. Ніколаєва, А. Рубінштейна, М. Степаненко, М. Чернявської та ін.), з методики фортепіанного виконавства (Є. та П. Бадюра-Скоди, Л. Баренбойма, Й. Гата, Й. Гофмана, Г. Когана, Н. Любомудрової, О. Передей, Д. Рабиновича, В. Сирятського, М. Фейгіна, С. Фейнберга, Е. Фішера та ін.), з історії музики (Т. Ліванової, В. Конен, Л. Мазеля) тощо. У них розкрито досвід і досягнення видатних музикантів, процеси формування європейського піаністичного мистецтва ХІХ століття, становлення фортепіанних шкіл, їх роль у музичному розвитку досліджуваного періоду тощо.

**Постановка завдання.** Мета статті – розкрити особливості становлення європейських фортепіанних шкіл як результату діяльності видатних піаністів початку ХІХ ст., а також динаміку розвитку виконавської майстерності у зв'язку з удосконаленням інструмента.

**Методологія дослідження.** У статті застосовано історико-порівняльний метод, для визначення піаністичного стилю М. Клементі – метод музично-виконавського аналізу етюдів із його збірки «Gradus ad Parnassum», аналітичний метод та методи історико-логічної інтерпретації й теоретичного узагальнення.

**Виклад основного матеріалу.** У формуванні європейського фортепіанного мистецтва кінця ХVІІІ – першої половини ХІХ століть провідну роль відігравали віденська, лондонська та паризька школи. Історично склалась традиція вважати видатних діячів різних часів представниками певних шкіл, зокрема: віденської школи – Й. Гайдн (1732–1809), В. А. Моцарт (1756–1791), Л. ван Бетховен (1770–1827), Й. Н. Гуммель (1778–1837), К. Черні (1791–1857), С. Тальберг (1812–1871), Ф. Ріс (1784–1838), І. Мошелес (1794–1870); лондонської – М. Клементі (1752–1832), Я. Дусік (1760–1812), Дж. Фільд (1782–1837), Й. Крамер (1771–1858); паризької – Ж. Л. Адан (1758–1848), Д. Штейбельт (1765–1823), Ф. Калькбреннер (1784–1849), А. Лемуан (1786–1864), А. Герц (1803–1888).

У цей час набуває поширення «блискучий стиль», який суттєво вплинув на формування всіх фортепіанних шкіл, він панував майже протягом століття. Муціо Клементі і Ян Дусік (Jan Ladislav Dusík) упровадили цей стиль, він повною мірою виявився у творчості Йоганна Непомука Гуммеля, Ігнаца Мошелеса, Фрідріха-Вільгельма Калькбреннера, Анрі Герца, а також відчутно вплинув на Карла Марії Вебера, Фелікса Мендельсона, Фрідерика Шопена і Ференца Ліста. «Блискучому стилю» як способу фортепіанного викладу сучасники надавали перевагу, апелюючи до цього поняття як у назвах творів, так і в дискусіях із питань виконання. Однак це був не зовсім самостійний історичний стиль. Щодо музичної мови, він значною мірою спирався на засади класицизму: ясність і добірність фактури й виконання, карбовану ритміку, вивіреність кожної деталі, а пізніше містив окремі ознаки романтизму.

Своєрідність блискучого стилю виявилась у бравурних або сентиментальних настроях, в орнаментуванні чи варіюванні музичного матеріалу, а головне, – у нових, ефектних фактурних прийомах. Головним у розумінні блискучого стилю був не музичний твір, а віртуозне виконавство<sup>1</sup>. «Діамантові» п'єси, «бісерні» пасажі, «перлинна» гра (*jeu perle*) вимагали від піаністів особливих прийомів: надзвичайно чіткого, підкресленого й міцного удару пальцями-молоточками; вільного володіння

<sup>1</sup> Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ сторіччя. Тернопіль : АСТОН, 2006. С. 47.

гранично швидкими темпами; сміливості й абсолютної чистоти відтворення тексту в найскладніших місцях. Тому виконавець повинен був мати майже бійцівські якості: сильні, еластичні мускули; швидкість і спритність; витримку й абсолютну впевненість у собі. Виховання цих якостей вимагало тренувань, аналогічних спортивним, та багатогодинної муштри інструктивного матеріалу (етюдів, вправ). Це стало основою для формування в педагогіці механістичного напрямку, характерними ознаками якого були: гра «ізолюваними» пальцями; сила, чіткість, швидкість, спритність у виконанні, а це шкодило красі, витонченості, змістовності; техніка як самоціль; а основними прийомами роботи були «вистукуючий» удар округленими пальцями-«молоточками» та виснажливе тренування без роздумів, почуттів і уваги. Ортодокси цього напрямку (Ф. Калькбреннер, А. Герц) пропонували повну ізоляцію рухів пальців, використання механічних пристроїв (рукостав, «хіропласт», «дактіліон», «хірогімнаст», «guide main» – водій руки), гру на «німій» клавіатурі, колективні заняття, читання під час занять. Однак у межах цього напрямку визрівали й прогресивні педагогічні ідеї, які сприяли розквіту фортепіанного виконавства.

Блискучий стиль початку XIX століття не однозначний за своєю сутністю. З одного боку, у його надрах розквітла естетика легкого беззмістовного мистецтва, яка назавжди стала символом поверховості, а з іншого, – піаністи, представники блискучого стилю, здійснювали велику й необхідну роботу з напрацювання фактурних формул і технології гри на інструменті. У цьому полягає їх історична заслуга, значення якої для фортепіанних композиторів майбутнього не варто недооцінювати<sup>1</sup>.

Віртуозність як критерій оцінювання музичної творчості, ставлення суспільства до музики і музикантів періодично зазнає змін. Розвиток клавірного й фортепіанного виконавства, стихія музичної діяльності у громадських формах нерівномірні за своєю інтенсивністю: періоди шанування «трюкових» артистів-віртуозів змінюються періодами звернення до глибоко змістовних музичних творів, серйозної музичної думки та високої духовності музичного спілкування. Отже, культ віртуозної гри, утвердившись на початку романтичної епохи, визнається результатом здобутків попередньої, класичної. Він постав на хвилі прагнень суспільства до нових горизонтів, руху до оновлення. У цій справі були потрібні сміливці, творці, новатори, здатні втілити прагнення до нового завдяки віртуозності.

Щодо історії фортепіанного мистецтва, у сучасному музикознавстві діє принцип чіткого визначення епох, періодів, стилів. Однак звертається увага й на вивчення та аналіз процесів зародження й розвитку певних явищ, що дає змогу повно й глибоко сприймати й усвідомлювати їх. Цікава ідентифікація стилів століття, актуальна для цієї статті. Якщо часові межі класицизму і романтизму зіставити як роки життя видатних композиторів-піаністів, представників і «носіїв» цих стилів, виявляється, що певний час, у певних обставинах вони співіснували. Так, умовний загальний період життя цих представників класичних віденської, лондонської, паризької фортепіанних шкіл приблизно між 1732 (рік народження Й. Гайдна) та 1870 (рік смерті І. Мошелеса). Період творчості видатних композиторів-романтиків Ф. Шопена (1810–1849), Ф. Ліста (1811–1886), К. Вебера (1786–1826), Ф. Шуберта (1797–1828), Р. Шумана (1810–1856), Ф. Мендельсона (1809–1847) охоплює час протягом 1786 (рік народження К. М. Вебера) – 1886 років (рік смерті Ф. Ліста).

---

<sup>1</sup> Див.: Кашкадамова Н. Історія фортеп'яного мистецтва XIX сторіччя. Тернопіль : АСТОН, 2006. С. 51.

Якщо зіставити обидва періоди – роки життя «класиків» (1732–1870) і «романтиків» (1786–1886), – то виявляється, що початок XIX століття для багатьох із названих композиторів був «спільним» часом. Тобто багато з цих митців, представників різних стилів були сучасниками, навіть спілкувались один з одним. Зважаючи на загальні принципи тогочасної музичної практики, вони впливали один на одного. Твердження, що один стиль (у нашому випадку – романтизм) підготовляється, зароджується і виростає з попереднього (зокрема класицизму), які висловлюються у багатьох дослідженнях, неправомірні, а то й просто хибні. І це зрозуміло: для ідентифікації, виявлення певної специфіки, відмінностей між стилями потрібне їх чітке розмежування. Виникає ілюзія значного розведення їх у часі. Порівняння умовних хронологічних меж зазначених стилів надає змогу долати такі уявлення. Одночасне співіснування протягом певного періоду класицизму й романтизму в музиці – реальний факт.

Зважаючи на ці обставини, творчість деяких видатних композиторів, представників певних стилів, постає зовсім в іншому світлі. Цікава передусім особистість **Муціо Клементі**, засновника лондонської фортепіанної школи. Якщо порівняти дати життя композитора (1752–1832) з датами життя, наприклад, віденських класиків Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, то виявляється, що за віком лише Й. Гайдн старший за М. Клементі на двадцять років. В. А. Моцарт був молодшим за М. Клементі на чотири роки, а Л. ван Бетховен – на вісімнадцять років. М. Клементі за віком другий після Й. Гайдна серед представників віденської, лондонської, паризької фортепіанних шкіл класичної доби. Досить довгий життєвий шлях композитора охоплює великий період, коли інші представники цих шкіл прожили коротше життя (Я. Дусік, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен, Дж. Фільд, Д. Штейбельт). Отже, М. Клементі був свідком і учасником багатьох визначних подій на зламі XVIII–XIX століть. Один із найвидатніших віртуозів свого часу, він став засновником лондонської фортепіанної школи, «батьком фортепіано», блискучим виконавцем, композитором, педагогом, відомим виробником фортепіано і нотним видавцем. «Його техніка, – відзначав французький піаніст XIX століття А. Мармонтель, – відзначалась дивною точністю; рука була нерухомою; лише пальці – гнучкі, рухливі, незалежні, незрівнянно вирівняні – вилучали з клавіш звуки гармонічні, сповнені невимовної краси. Ніхто не виконував так ідеально досконало твори Баха, Генделя, Мартіні, Марчелло, Скарлатті; ясність його гри і притаманна їй різноманітність відтінків тонко виявляли всі деталі цих прекрасних фугованих п'єс»<sup>1</sup>. Абсолютно всі сучасники відзначали незвичайну віртуозність піаніста, особливо блискуче виконання ним терцієвих пасажів.

Значну роль у музичному становленні М. Клементі відіграла поява фортепіано замість клавесина і клавикорда. Фортепіано поступово стає потужним концертним інструментом. Його використовують і в домашньому музикуванні, і для навчання музиці, і у великих концертних залах для значних музично-просвітницьких заходів. Історично склалося так, що одним із перших музикантів Європи, який досконало опанував техніку фортепіанної гри, був М. Клементі. Музикознавці відзначають, що не на всіх музикантів того часу новий інструмент справив позитивне враження. Чому при такому тріумфі фортепіано не всі сприйняли його?

Соціально-політичні тенденції початку XIX століття пробуджували еволюційні процеси в музичній культурі того часу. Французька революція 1789–1794 років відкрила епоху капіталізму з її суперечностями, що не могло не вплинути на мистецтво, до якого долучалося все більше людей. Наприкінці XVIII століття концерти В. А. Моцарта,

<sup>1</sup> Алексеев А. Д. История фортепианного искусства : учебник : в 3 ч. Ч. 3. Москва : Музыка, 1989. С. 116.

синів Й. С. Баха мали форму світських подій для обраної публіки. Вони відбувались у спеціальних залах, музиканти грали виключно для компетентної публіки переважно свої твори, імпровізації, демонстрували вміння транспонувати, створювати експромти, диригувати тощо. Це були традиційні програми, адресовані знавцям, досвідченим любителям або колегам. Але на початку XIX століття, з утвердженням середнього класу, концерти стають масовими комерційними акціями, своєрідними видовищами, призначеними розважити чи вразити публіку. Порівняно з клавіром для таких концертів більше підходило фортепіано з його динамічними контрастами (від міцного *fortissimo* до найлегшого *pianissimo*), наспівним наповненим звучанням, палітрою красивих тембрів.

В Англії поряд із Просвітництвом XVIII століття ознаки романтизму з'явилися раніше, ніж в континентальних країнах. Паралельно співіснували галантний стиль, сентименталізм – у літературі; бароко, класицизм, неоготика – в архітектурі. Зазначеною стильовою багатогранністю підкреслювалася англійська «ідея величчя», «великий стиль», панівний у мистецтві. Такий «величний» пафос став естетичним критерієм фортепіанної культури. Це виражалося у піднесеному емоційному тонусі, монументальності образного змісту, у тяжінні до великих форм, у масивності звучань, масштабності фактурного викладу, у динамічній контрастності та яскравості.

Зрозуміло, що фортепіано, а не клавесин більше відповідало новим потребам «великого стилю». Цікаво, що інструмент лондонської школи був теж особливим. Як відомо, на той час найкращими у Європі були два типи фортепіано: віденської механіки (фабрики Штейна і Штрейхера в Австрії) та англійської механіки (фабрики Бродвуда в Англії). Чітку характеристику віденського й англійського типів фортепіано у «Повний теоретичний і практичний курс навчання мистецтву гри на фортепіано»<sup>1</sup> (1828) надав Й. Гуммель:

«Неможливо заперечувати, що кожна з цих механік має свої переваги. На віденській можуть грати дуже ніжні руки. Вона дає змогу виконавцю відтворювати різні нюанси, звучить ясно і без затримок, має округлий флейтоподібний звук, який добре виділяється на тлі акомпанементу оркестру, особливо у великих приміщеннях. Вона не потребує дуже сильного напруження при виконанні у швидкому темпі. Ці інструменти також міцні і коштують чи не вдвічі дешевше англійських. Але їх потрібно використовувати відповідно до їх властивостей. Вони не дають можливості ані різких ударів і стуку по клавішах всією вагою руки, ані повільного туше. Сила звуку має виявлятися тільки завдяки пружності пальців. Наприклад, повні акорди в більшості випадків швидко розкладаються і створюють ефект значно сильніший, ніж коли звуки брались одночасно та ще й із силою.

Англійській механіці теж треба віддати належне за її міцність і повноту звука. Однак на цих інструментах не можна відтворити тієї техніки, як на віденських, тому що їх клавіші значно важчі на дотик і опускаються набагато глибше, і тому молоточки при репетиції не можуть так швидко функціонувати. Хто не звик до таких інструментів, того нехай не шокує глибина клавіш і важке туше; лише б не прискорити темп і зіграти всі швидкі фрагменти і пасажі зі звичною легкістю. Навіть потужні і швидкі місця треба грати, як на німецьких інструментах, за допомогою сили пальців, а не ваги руки. Тому що сильним ударом не досягнеш більш міцного звуку, який можна вилучити природною пружністю пальців, тому що ця механіка не дуже підходить для такої численності звукових градацій, ніж наша. Щоправда, на перший погляд, відчуваєш себе дещо незручно, оскільки ми, особливо в пасажах *forte*, натискаємо клавіші до самого

---

<sup>1</sup> Hummel J. N. A Complete Theoretical and Practical Course of Instruction on the Art of Playing the Piano Forte. London : T. Boosey & Co, 1829. 110 s.

дна, що тут треба робити більш поверхово, тому що в іншому випадку граєш з великими зусиллями і вдвічі ускладнюєш техніку. Навпаки, наспівна музика набуває на цих інструментах, завдяки повноті звуку, своєрідної краси і гармонічної милозвучності»<sup>1</sup>.

За всього бажання Й. Гуммеля об'єктивно оцінити обидва типи інструментів, відчутна його схильність до віденського фортепіано. І це зрозуміло, адже «<...> не треба забувати, що Гуммель вчився у Моцарта і сприйняв його враження про клавірне виконавство. Моцарт з історичних причин не міг грати на англійському фортепіано: коли він ще хлопчиком був у Лондоні 1764 року, Шуді, засновник англійської фірми “Шуді і Бродвуд”, яка пізніше стала виробляти фортепіано, ще будував клавесини. А наприкінці XVIII століття бродвудівські фортепіано були на континенті великою рідкістю. У Відні їх, судячи з усього, не було <...> З рекламною метою фортепіанні фабриканти іноді дарували або безкоштовно позичали свої досить дорогі інструменти видатним музикантам, щоб ті їх пропагували <...> У Відні 1820-х років таке (англійське) фортепіано було лише у Бетховена, яке йому 1818 року надіслав у подарунок Т. Бродвуд. Цей інструмент відрізнявся і від віденських, і від ерарівських аналогів розширеним об'ємом клавіатури і більшою силою звучання, зумовленою і більш тугою клавіатурою, і використанням сталевих елементів у конструкції. Бродвудівське фортепіано вже нічим не нагадувало клавесин, воно було предтечою сучасних концертних роялів»<sup>2</sup>. Закономірно, що англійське фортепіано свого часу за всієї конкурентоспроможності все ж було специфічним інструментом для багатьох видатних музикантів. Звичайно, кращі можливості оцінити його повною мірою мали лондонські музиканти.

Враження сучасників від англійської механіки, порівняно з віденською, часто, як бачимо, концентруються на відчутті більш тугої і важкої клавіатури. Вірогідно, що досягти досконалості фортепіанної техніки на англійському фортепіано було фізично складніше, ніж на віденському, і цей процес потребував винахідливості, роздумів, тривалих занять. Можливо, серед багатьох інших причин цим і зумовлено надто повільне поширення англійського фортепіано на континенті. Зрозуміло, що навіть видатні музиканти, які вже майстерно володіли грою на легкому віденському інструменті, не поспішали переходити на складне й невідоме англійське фортепіано. Пропагування англійських фортепіано було нагальною необхідністю.

М. Клементі, як видатний піаніст, педагог, композитор, був ще й засновником і співвласником музичних видавництв і фабрик із виготовлення музичних інструментів. Він вивчав будову фортепіано, пристосовувався до нього і пристосовував його до себе. М. Клементі розумів специфіку британського фортепіано, яка, крім більш важкої клавіатури, виявлялась і в об'ємності звучання, в «<...> ефекті “додаткових” – тихих та дещо розмитих – призвуків, або “остаточних тонів”, які виникають під час згасання основного тону і продовжують фортепіанну звучність. Увага Клементі до “приємної вібрації між звуками”, побажання Дусіка “дотримувати вібрацію” свідчать про їх зацікавлення новим художньо-звуковим потенціалом. Це становило істотну відмінність від більш рафінованих і швидко згасаючих звуків “віденських” фортепіано. Можна було б не зважати на цей момент, якби в ньому не крилися важливі критерії, які культивували піаністи лондонської школи. Якісні відмінності звукових характеристик лон-

<sup>1</sup> Цит. за: Максимов Е. И. Фортепианное творчество Л. Бетховена в контексте музыкальной критики и исполнительских тенденций конца XVIII – первой трети XIX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2003. С. 3.

<sup>2</sup> Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века : в 3 ч. Ч. 3. Москва : Композитор, 2007. С. 322.

донських фортепіано пробуджують історичну зацікавленість тембровою стороною інструментальної сонорності»<sup>1</sup>.

Показовим є висловлювання американського музикознавця, критика «*New York Times*» Гарольда Чарльза Шонберга (Harold Charles Schonberg): «Зараз стало ясно – якщо Моцарт був першим видатним піаністом, то Клементі був першим видатним віртуозом»<sup>2</sup>. Відомо, що віденський імператор влаштував змагання між В. А. Моцартом і М. Клементі. Ім'я переможця не було назване, але були думки, що Клементі перевершив Моцарта за технікою виконання. До речі, змагання відбувалось на віденському фортепіано. Швидкість виконання М. Клементі терцій, секст, октав, громіздкої акордової фактури була незвичайною для сучасників. «Це не означає, що Клементі був віртуозом-«рекордсменом»; сьогодні немає засобів, які дають змогу зрозуміти, наскільки він перевершував сучасників у спритності і швидкості. Із багатьох джерел відомо, що він видобував із міцних англійських фортепіано якісний наспівний звук <...> Клементі був справжнім виконавцем-кумиром, який вражав публіку не тільки швидкістю пасажів, а й емоційністю, натхненним виглядом»<sup>3</sup>.

Принципи віртуозності М. Клементі частково відкриває для нас його школа технічної досконалості «*Gradus ad Parnassum*». Це збірка інструктивних етюдів, яка містить також фуґи, канони, скерцо, капричіо, «драматичну сценку». Першу частину збірки видано 1817 року, вона швидко набула поширення в педагогічній практиці. У наш час для широкого кола учнів доступними є «Вибрані етюди з “*Gradus ad Parnassum*”» – збірка із 29 етюдів, яку уклав і відредагував К. Таузіґ. Побіжний її огляд свідчить про відтворення М. Клементі широкої палітри яскравих за характером образів і настроїв шляхом застосування різноманітних і оригінальних фортепіанних формул. Своєрідну фактуру композитор подає в дуже зручному піаністичному викладенні, завдяки якому насиченість музичної тканини не створює відчуття перевантаженості, надуманості, вона легко, природно засвоюється. Автор захоплює вмінням розвивати музичний матеріал, вибудовувати драматургію кожного етюдів. Він постійно «відходить» від банальних, притаманних етюдним творам одноманітних повторювань технічних «ключів», а замість цього широко вдається до ладотональних відхилень, хроматичних секвенцій, перерваних зворотів, які спрямовують рух етюдів у віддалені тональності, ущільнюючи фактуру, насичуючи віртуозні завдання особливою емоційністю.

В етюдах М. Клементі найчастіше використовуються двочастинні форми, часто з розгорнутими кодами-доповненнями, або тричастинні репризні форми з варіюваними репризами. Деякі етюди можна визначити як рондо (№ 5 – АВА<sub>1</sub>СА<sub>2</sub>; № 21 АВА<sub>1</sub>В<sub>1</sub>А<sub>2</sub>). Завдяки тональному плану створюється навіть характерний драматичний розвиток (етюд № 12: до мажор → до мінор, фа мінор, соль мінор, ля мінор, ре мінор, соль мажор; етюд № 1: до мажор → ре мінор, мі мінор, фа-дієз мінор, соль-дієз мінор, сі-бемоль мінор, до мінор, фа мінор, ля мінор, сі мінор, до-дієз мінор, мі-бемоль мінор, фа мінор). Перетворення, збагачення піаністичних формул шляхом секвенціювання у віддалені багатознакові тональності надає змогу розкрити внутрішній

---

<sup>1</sup> Мофа А. В. Лондонская фортепианная школа конца XVIII – начала XIX веков : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского Москва, 2013. С. 11.

<sup>2</sup> Мурадян Г. В. Виртуозность как феномен в истории фортепианной культуры : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство. Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2014. С. 64.

<sup>3</sup> Там само.

потенціал традиційних елементів фактури. М. Клементі захоплює піаніста опануванням певної фортепіанної формули винахідливо й оригінально, долаючи виснажливі багаторазові повторювання завдяки емоційному художньому стимулу: якщо повтори, то вони здійснюються в несподіваних тональних рельєфах, при чому змінюється характер, виявляючи нові грані. А власне повторювання – це ніби кепкування, жарт чи протистояння, накопичення напруження, наростання тривожного хвилювання.

Відпрацювання віртуозної пасажної техніки Клементі будує на традиційних п'ятипальцевих позиційних технічних формулах (етюди №№ 1, 2, 25). П'ятипальцева формула забарвлюється ладотональними відхиленнями у складні віддалені тональності: *фа-дієз мінор*, *соль-дієз мінор*, *до-дієз мінор*, *мі-бемоль мінор*. Регулярна ритміка (рух шістнадцятих) ускладнюється затактовими мотивами-репліками, фактура розростається до чотириголосся, прикрашається терцієвими пасажами, хроматизацією. В етюді № 25 використовується формула оспівування, мета якої – розвиток «слабких» пальців (п'ятий, четвертий, третій) за допомогою багаторазових повторень початкового мотиву. Але до цього завдання одразу долучаються додаткові голоси (вісімки *staccato* й затримання) і постійні стрибки в акомпанементі.

Крім віртуозно-пасажної, М. Клементі дає зразки позиційно-арпеджованої техніки, притаманної етюдам №№ 20, 23, 12. Зокрема, фактура етюдів № 23 будується на арпеджіо, каскадах ламаних інтервалів, паралельних рухів. Використовуються стрибки, перекидання рук, насичення фактури завдяки витриманим голосам, тональним відхиленням. В етюдах №№ 26 і 28 представлена октавна техніка, у № 26 октави використовуються в тріольній хвилеподібній мелодичній з елементами хроматизмів лінії у прямому та протилежних рухах, в етюді № 28 – ламані октави подано почергово в партіях правої та лівої рук, а також у паралельному русі з елементами оспівування та хроматизацією.

Окремі види техніки М. Клементі застосовує в таких етюдах: ламані інтервали – №№ 13, 18, 8; трелі – №№ 4, 11, 19 (частково № 17); терції – № 16; репетиційна техніка – № 22. Останній етюд призначений для розвитку самостійності удару кожного пальця. У ньому визначено найбільш швидкий темп серед усіх етюдів *Allegro con fuoco* (при розмірі 2/2). Синтетичні види техніки запропоновано в етюдах № 7 – арпеджована техніка, гами, складна координація, протилежний рух, охоплення широкого регістру; № 21 – арпеджована техніка, октави, трелі подвійними нотами (квартами), пасажі ламаними інтервалами, самостійність партій кожної руки в темпі *Allegro* в розмірі 6/8; № 29 – трелі зі стрибками в партії лівої руки, двоголосся в ламаних інтервалах у партії правої руки.

Значну увагу М. Клементі приділяє в етюдах відпрацюванню різноманітних штрихів, застосування яких не спирається на загальне *legato*, як у К. Черні. У штрихах М. Клементі надає перевагу *non legato*, часто використовує *staccato*, клинкове *staccato*, *martellato*; використання *legato* спрямовується на виявлення мотивної структури (етюд № 6 *legato* в партії лівої руки). Відходить від класичних обмежень і аплікатура М. Клементі, у якій трапляються незвичайні лістівські варіанти, наприклад: послідовність другого, першого, другого, третього, п'ятого пальців в етюді № 5; використання першого і п'ятого пальців у довгому арпеджованому пасажі заради швидкої зміни позиції в етюді № 7; комбінація другого, першого і п'ятого пальців для подолання великого мелодичного стрибка в етюді № 10.

Значної ролі М. Клементі надавав визначенню темпу, що також буде важливим для романтиків. Зазначення темпів в етюдах дуже докладні, відчувається прагнення автора підкреслити індивідуальний характер руху кожного з акцентом на емоційному сприйнятті. Зокрема, *Veloce* (етюди №№ 1, 2, 4, 28), *Allegro* (етюди №№ 3, 7,



21, 27), *Molto Allegro* (етюд № 16), *Allegretto con espressione* (етюд № 10), *Allegrissimo* (етюди №№ 13, 15), *Allegro con molto brio* (етюд № 12), *Allegro con fuoco* (етюд № 22 при розмірі 2/2), *Allegro con spirito* (етюд № 29), *Allegro molto vivace* (етюд № 6), *Allegro vigoroso* (етюд № 26), *Vivace* (етюд № 14), *Vivacissimo* (етюди №№ 8, 17), *Bizzaria vivace* (етюд № 5), *Vivace, ma non troppo* (етюд № 7), *Presto* (етюди №№ 19, 20, 24), *Presto non troppo* (етюд № 18) тощо.

**Висновки.** Таким чином, у становленні європейських піаністичних традицій початку XIX століття провідну роль відігравав розвиток техніки виконання, що багато в чому зумовлювалось становленням інструмента. Віртуозність фортепіанного виконання, «блискучий стиль» – одна з головних традицій усіх значних фортепіанних шкіл XIX століття – віденської, лондонської паризької. Однак особлива, унікальна роль належить лондонській школі завдяки історичним обставинам: рух Просвітництва, «ідея величі» в мистецтві, перехід від клавесинного виконавства до фортепіанного, масовість, публічність концертної практики. З іншого боку, – своєрідність піанізму цієї школи прямо залежала від конструкції «англійського» (бродвудівського) фортепіано. Соціальні умови сприяли виникненню нового типу музиканта-виконавця, концертного віртуоза, демократичного артиста-просвітника, а специфіка звучання і звуковидобування на інструменті – утворенню певних піаністичних «формул» і фактури романтичного зразка.

Яскравим зразком утілення «англійського» характеру піанізму стала творчість і досягнення в галузі піаністичної техніки М. Клементі. Як засновник лондонської фортепіанної школи, відомий віртуоз, композитор, педагог, фабрикант, М. Клементі відкриває нові обрії в розвитку фортепіанного мистецтва. Навіть стислий огляд його «Вибраних етюдів із “Gradus ad Parnassum”» дає змогу виявити прогресивні для свого часу ознаки віртуозності М. Клементі, зокрема: тяжіння до винахідливості, оригінальності, емоційної наповненості, динамічності, образної яскравості, природної зручності.

М. Клементі раніше за своїх послідовників відчув і доніс до широкого загалу новий стиль, заклавши основи романтизму у фортепіанному мистецтві. Фактурні і технічні новації надають етюдам у його збірці певного романтичного відтінку, сприяючи розвитку інтонаційно-технічних «формул» романтичного часу.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики. Руководство по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века) : хрестоматия. Киев : Муз. Україна, 1974. 165 с.
2. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства : учебник : в 3 ч. Ч. 3. Москва : Музыка, 1989. 286 с.
3. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя. Тернопіль : АС-ТОН, 2006. 608 с., нот.
4. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века : в 3 ч. Ч. 3. Москва : Композитор, 2007. 376 с.
5. Клементи М. Избранные этюды из «Gradus ad Parnassum» для фортепиано. Москва : Музыка, 1979. 104 с., нот.
6. Максимов Е. И. Фортепианное творчество Л. Бетховена в контексте музыкальной критики и исполнительских тенденций конца XVIII – первой трети XIX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство. Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Москва, 2003. 22 с.

7. Мофа А. В. Лондонская фортепианная школа конца XVIII – начала XIX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство. Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Москва, 2013. 27 с.
8. Мурадян Г. В. Virtuoznost' kak fenomen v istorii fortepiannoi kul'tury : дис. канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство. Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2014. 196 с.
9. Николаев А. А. Очерки по истории фортепианной педагогики и истории пианизма : учеб. пособие. Москва : Музыка, 1980. 112 с., нот.

#### REFERENCES

1. Alekseev, A. D. (1974). *From the history of piano pedagogy. Guide to playing key-string instruments (from the Renaissance to the mid-19<sup>th</sup> century) [Iz istorii fortepiannoi pedagogiki. Rukovodstvo po igre na klavishno-strunnykh instrumentah (ot epokhi Vozrozhdeniya do serediny XIX veka)]*, Kiev: Muzychna Ukraina, 165 p. [in Russian].
2. Alekseev, A. D. (1989). *The history of piano art: textbook [Istoriya fortepiannogo iskusstva]*, in 3 vol., vol. 3. Moscow: Muzyka, p. 116 [in Russian].
3. Clementi, M. (1979). *Selected Etudes from Gradus ad Parnassum for piano [Izbrannye etiudy iz Gradus ad Parnassum dlia fortepiano]*. Moscow: Muzyka, 104 p. [in Russian].
4. Kashkadamova, N. (2006). *History of piano art of the 19 century [Istoriya fortepiannogo mystetstva XIX storichchya]*. Ternopil: ASTON, 608 p. [in Ukrainian].
5. Kirillina, L. (2007). *Classic style in music of XVIII – beginning of 19 century. [Klassicheskiy stil v muzyke XVIII – nachala XIX veka]*, in 3 vol., vol. 3. Moscow: Kompozitor, 376 p. [in Russian].
6. Maksimov, E. I. (2003). *Piano performance of L. Beethoven in the context of musical criticism and performing tendencies of the end of the 18 – the first third of the 19 century [Fortepiannoe tvorchestvo L. Betkhovena v kontekste muzykalnoi kritiki i ispolnitel'skikh tendentsiy kontsa XVIII – pervoi treti XIX veka]*. The dissertation author's abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Moscow, 22 p. [in Russian].
7. Mofa, A. V. (2013). *London piano school of the late 18 – early 19 centuries [London-skaia fortepiannaia shkola kontsa XVIII – nachala XIX vekov]*. The dissertation author's abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Moscow, 27 p. [in Russian].
8. Muradian, G. V. (2014). *Virtuosity as a phenomenon in the history of piano culture [Virtuoznost' kak fenomen v istorii fortepiannoi kul'tury]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. Rostov State Conservatory named after S. V. Rachmaninov. Rostov-na-Donu, 196 p. [in Russian].
9. Nikolaev, A. A. (1980). *Essays on the history of piano pedagogy and the history of pianism [Ocherki po istorii fortepiannoi pedagogiki i istorii pianizma]*. Moscow: Muzyka, 112 p. [in Russian].

**Михайлова Э. Ю. Европейские фортепианные школы начала XIX века: становление пианистических традиций (к 200-летию издания «Gradus ad Parnassum» Муцио Клементи).** Освещён процесс формирования и развития национальных фортепианных школ, раскрыта их роль в европейском пианистическом искусстве XIX века, особенности их становления в связи с эволюцией инструмента. Рассмотрено взаимовлияние ведущих европейских фортепианных школ – венской, лондонской и парижской – путём сравнения времени их расцвета. Ярким образцом воплощения «английского» характера пианизма стало творчество и достижения в области пианистической техники М. Клементи. Как основатель лондонской фортепианной школы, известный виртуоз, композитор, педагог, фабрикант, М. Клементи открывает новые горизонты в развитии фортепианного искусства. Даже краткий обзор его «Избранных этюдов из “Gradus ad Parnassum”» позволяет выявить прогрессивные для своего

времени признаки виртуозности, в частности: изобретательность, оригинальность, эмоциональную наполненность, динамичность, яркую образность, естественность. Отмечено ведущую роль лондонской фортепианной школы в формировании исполнительского мастерства, что обусловлено спецификой фортепиано английской механики. Проанализирован сборник «Избранные этюды из “Gradus ad Parnassum”» М. Клементи как образец воплощения «английского» типа пианизма, охарактеризована его деятельность как основателя лондонской фортепианной школы и как изобретателя новой механики фортепиано, автора интонационно-технических «формул» пианистического искусства романтизма.

**Ключевые слова:** европейские фортепианные школы, виртуозность, процесс развития пианистического мастерства, классический и романтический стили.

### **МУКХАЙЛОВА Е.**

**Mykhailova Ella** – postgraduate student at the Department of Fine Arts, Theory, History of Music and Art Culture at the A. S. Makarenko Sumy State Pedagogical University, lecturer at the D. S. Bortnyansky Sumy High School of Arts and Culture.

ORCID iD <https://orcid.org/0000-0002-2674-9998>

### **EUROPEAN PIANO SCHOOLS OF THE EARLY 19<sup>TH</sup> CENTURY: THE FORMATION OF PIANO TRADITIONS (TO THE 200<sup>TH</sup> ANNIVERSARY OF THE PUBLICATION “GRADUS AD PARNASSUM” BY MUZIO CLEMENTI)**

**Relevance of the study:** professional European piano music of the first half of the nineteenth century is characterized by the formation and approval of the traditions, preserved to our time. This is the time of the birth of a culture of concert performance with the cult of the performer-virtuoso, the creation of appropriate concert works. Such exemplary repertoire, exemplary figures of prominent virtuoso musicians, shows the result of tremendous work on discovering the possibilities of the instrument, gaining new skills in performing skills and sound. At the same time, these aspirations reflect some contradictions of cultural processes and listening preferences: on the one hand – gravity toward virtuoso brilliance, technical power, brightness, on the other hand – recognition of the subordination of the technique of music content, the avoidance of virtuosity for the sake of virtuosity.

The research of these processes always raises a certain interest in both musicians and composers, and scientists also. The scientific literature has produced a large number of diverse sources on this subject: as to the history and theory of piano art (O. Alekseev, I. Belza, E. Singer, A. Kandinsky-Rybnikov, N. Kashkadamova, O. Kulova, Y. Milshtein, O. Nikolaev, A. Rubinshtein, M. Stepanenko, M. Chernyavska, etc.), as to the technique of piano performance (E. and P. Badura-Skoda, L. Barenboym, J. Gat, J. Hoffmann, G. Kogan, N. Lyubomudrova, O. Pere dey, D. Rabinovich, V. Syryatsky, M. Feigin, S. Feinberg, E. Fisher, etc.), from the history of music (T. Livanova, V. Konen, L. Mazel, K. Rozenshyld et al.).

**Relevance of the study.** These works highlight the experience and achievements of outstanding musicians, reveal many issues in the formation of European piano art of the nineteenth century, but the problems of formation and development of piano schools, the role of their prominent representatives in the musical space of this period is paid insufficient attention of researchers, so they are relevant in the modern history of piano art.

**Main objective of the study.** The purpose of this article is an attempt to highlight the peculiarities and specific features of formation of European piano schools as a result of outstanding pianists' practice at the beginning of the nineteenth century, as well as the process of tracking the dynamics of the performing skills development in connection with improving the instrument (by analyzing the collection of M. Clementi “Gradus ad Parnassum”).

**The methodology of the research.** The methods applied in the research are historical-comparative, analytical, method of historical-logical interpretation of the facts, the method of theoretical generalization of the processed material. In the formation of the European piano art in the late 18<sup>th</sup> – first half of the 19<sup>th</sup> century, the Viennese, London and Parisian schools played a leading role.

This article deals with the principle of historical analysis of the periods of their existence. The comparison of the time frame of classicism and romanticism, the years of outstanding composers-pianists, “carriers”-representatives of these styles shows that for some time they coexisted in certain circumstances. Considering the general principles of contemporary musical practice, their influence on each other is undoubtedly certain, that’s why the creativity of some outstanding composers, representatives of certain styles appears in a new light. From this point of view the personality of Muzio Clementi is worth interesting. One of the most prominent virtuosos of that time, M. Clementi was the founder of the London Piano School, “the father of the piano”, a brilliant performer, composer, educator, and, at last, a well-known piano manufacturer and music publisher. The long composer’s age covers the period when other members of these schools lived a shorter life (Y. Dusik, V. A. Mozart, L. van Beethoven, J. Field, D. Shteibelt). So, as a long-lived, M. Clementi was a witness and participant in many fateful events at the turn of the 17–19 centuries. Significant role in the musical formation of Clementi was played by the appearance of a piano to replace the harpsichord and the clavichord, which gradually became a powerful concert instrument. Historically, one of the first musicians in Europe, who mastered the technique of the piano game, was Muzio Clementi. Interestingly, the tool itself of the London school was also special, specific for many musicians. As you know, at that time, with all the diversity of piano varieties in Europe, the two best types competed: the Vienna mechanics (the Stein and Streicher factories in Austria) and the English mechanics (the Broadwood factory in England). M. Clementi carefully studied the structure of the piano, adapted to it. He understood the peculiarities of the British piano, which, in addition to the heavier keyboard, was also reflected in the volume of sound, in the “effect” of “additional” – silent and blurred – the overtones or “final tones” that occur during the extinction and continue the basic tone piano sonority. Clementi’s attention to «pleasant vibration between sounds» indicates his interest in new artistic and sound potential. This feature was a significant difference from the more refined and rapidly fading sounds of the “Viennese” piano. In this regard, in the technical respect M. Clementi surpassed many virtuosos, even V. A. Mozart. The speed of M. Clementi thirds, sixths, octaves, cumbersome chord texture was unusual for contemporaries. According to his memoirs, he extracted from the strong English piano a qualitative chilling sound, was a real artist-idol who impressed the public not only with the speed of passages, but also with emotionality, an inspirational look. Principles of virtuosity M. Clementi partially opened in his school of technical excellence “Gradus ad Parnassum”. Currently, “Selected Etudes from Gradus ad Parnassum” – a collection of 29 Etudes, compiled and edited by K. Tausig, are available to a wide range of students.

**Findings and conclusions.** As M. Clementi, as the founder of the London Piano School, as well as his achievements in the field of piano technology, is a vivid example of the embodiment of the “English” nature of pianism. Thanks to the virtuoso’s glory, his activity as a composer, as a teacher and also as a factory-designer, M. Clementi appears to us as a man who seeks and opens new horizons of piano art. Even a brief review of his “Selected Etudes from Gradus ad Parnassum” reveals the progressive features of Clementi’s virtuosity for his time, especially: the attraction of the composer to ingenuity, originality, emotional fullness, dynamism, figurative brightness, natural convenience. M. Clementi, before the followers laid the foundations of romanticism in piano art. The textual and technical findings in M. Clementi’s etudes are seen as the basis for the development of intonational-technical “formulas” of romantic time.

**Keywords:** European piano schools, virtuosity, development of piano mastery, classical and romantic styles.