

Калашник М. П.  
Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди  
Генкін А. О.  
Дніпропетровська академія музики імені М. Глінки (м. Дніпро)

## ЕСТЕТИЧНИЙ ІДЕАЛ «ЕПОХИ ВІРТУОЗІВ»

УДК 780.616.432.087.5.071  
ID ORCID 0000-0002-6432-2776  
ID ORCID 0000-0002-7338-3626  
DOI 10.33625/2409-2347-2019-2-69-73

**Калашник М. П., Генкін А. О. Естетичний ідеал «епохи віртуозів».** У статті розглядаються особливості європейського піанізму кінця XVIII — першої половини XIX ст., які історично збігаються з тривалим періодом народження та становлення піанізму як гри на новому інструменті та відокремлення фортепіанно-виконавської практики як самодостатнього засобу музичного висловлювання. Зазначений процес обумовив актуалізацію необхідності специфікації піанізму через вироблення його власної «мови», а також комплексу відповідних прийомів моторики і звукоутворення. На порядку денному виникло питання про володіння інструментом — **під володінням розуміється** насамперед високий естетичний рівень фортепіанної гри. Пропонується періодизація розвитку піанізму кінця XVIII — першої половини XIX століття. Перший період — від, умовно, творчої практики «батька піанізму» Муціо Клементі, тобто з 1780-х до 1800-х років, коли закладалися основні категорії та явища піанізму. Другий період — 1810–1820-ті роки, тобто ранньоромантичний. Третій період — 1830–1840-ві роки — доведення піанізму до «твердої структури». У сукупності названі періоди утворили «епоху віртуозів».

**Ключові слова:** піанізм, «епоха віртуозів», фортепіанна гра, піаніст-віртуоз, фортепіано, естетика фортепіанної гри.

**Калашник М. П., Генкин А. А. Эстетический идеал «эпохи виртуозов».** В статье рассматриваются особенности европейского пианизма конца XVIII — первой половины XIX в., которые исторически совпадают с длительным периодом рождения и становления пианизма как игры на новом инструменте и отделения фортепианно-исполнительской практики в качестве самостоятельного средства музыкального высказывания. Отмеченный процесс обусловил актуализацию необходимости спецификации пианизма через выработку его собственного «языка», а также комплекса соответствующих приемов моторики и звукообразования. На повестке дня оказался вопрос о владении инструментом — под владением понимался в первую очередь высокий эстетичный уровень фортепианной игры. Предлагается периодизация развития пианизма конца XVIII — первой половины XIX века. Первый период от, условно, творческой практики «отца пианизма» Муцио Клементи, то есть с 1780-х до 1800-х годов, когда закладывались основные категории и явления пианизма. Второй период — 1810–1820-е годы, то есть **ранне-романтический**. Третий период — 1830–1840-е годы — доведение пианизма до «твердой структуры». В совокупности названные периоды образовали «эпоху виртуозов».

**Ключевые слова:** пианизм, «эпоха виртуозов», фортепианная игра, пианист-виртуоз, фортепиано, эстетика фортепианной игры.

**Kalashnik M., Genkin A. Aesthetic Ideal of the “Era of Virtuosos”.** **Background.** The peculiarities of European pianism at the end of the 18<sup>th</sup> — the first half of the 19<sup>th</sup> century are discussed in the article, which historically coincide with the long-term period of the birth and formation of pianism as playing a new instrument and the separation of piano-performing practice as a self-sufficient means of musical expression.

**Objectives.** The above process determined the actualization for the necessity of specifying pianism through the development of its own “language”, as well as a set of the appropriate techniques of motor skills and sound formation. On the agenda was the question of skills of playing the instrument, which was first of all understood as the high aesthetic level of playing piano. The division into periods for the pianism development in the late 18<sup>th</sup> — the first half of the 19<sup>th</sup> century is suggested. The first period starts roughly from the creative practice of the “father of pianism” Muzio Clementi, that is, from the 1780s to the 1800s, when the main categories and

phenomena of pianism were laid. The second period falls between the years 1810 — 1820, that is, the early-romantic. The third period is from 1830 to 1840, bringing pianism to a “solid structure”. Taken together, these periods formed the “era of virtuosos”.

**Methods.** As follows from the scientific sources of O. Bilobrova, N. Usenko, G. Muradian, O. Alekseyev, I. Boreiko, there were four interrelated processes: the improvement of the instrument, the self-determination of piano performance, the search for piano means of play actions — from adaptation to specific sound, the formation of a subject of a new kind of instrumental-performing activity — a pianist, endowed with a special type of talent, the virtuoso artist. Thus, the piano set of techniques for motor skills, “fundamental formulas”, a special kind of texture were “formed”, and a phenomenon of peculiarly piano sounding was interpreted, which in aggregate ensured the creation of the “language” of this creativity, its rhetoric and poetics, which formed a solid structure — the pianism.

**Results.** The transition from a clavier to piano dates back to the 1760–1780s, partly coinciding with the “Century of Enlightenment” and such artistic phenomena as sentimentalism and Viennese classical school. The homophonic-harmonious thinking and clear delineation of textural planes prevail; the subject of the performance is not entirely separate; in pedagogy, universalism is preserved; the piano design is not stabilized; harmonious figures are arranged in the close positioning; the right pedal is used as an additional means of expressiveness. Developing for about sixty years, the “pure” pianism retained its positions, taking various shapes during its formation and evolution. In the most general terms, there is an intra-piano (immanent) shape that carries the semantic “radiation” of piano-performing art, and extra-piano (universal and non-musical). In the first of these, the dominant is aiming for perfection and harmony marking the image of beauty, and the clarity and evenness of playing in motor skills (mostly manual) coexists with the “illusory” sound that is achieved with the help of textural and pedal means. In the future, there is a fascination with octave technique, while preserving the main condition — the purity and clear articulation of the performance “language”. The second form of manifestation of the pianism aesthetic ideal in the “era of virtuosos”, while preserving its “purity”, aims to attract pianist means into a wider range of spiritual-meaningful and stylistic phenomena. Piano motor skills and cantilena (“singing”) are interpreted as a significant expression of two main figurative-semantic spheres of romantic world perception: playing and lyricism, which serve as different facets of personal expression. In this way, the “piano” manner, which is the basis of the aesthetic ideal of the “pure” pianism, on the one hand, is a sound emblem of Romanticism, and on the other hand, the conductor of the general (specific) music ideas of a certain historical time. The second period of this era falls on the 1810–1820s, that is, the time of early Romanticism, the emergence of romantic composers, who take up the achievements of the “pure” pianism and adapt them to their own creative tasks. Carl von Weber, never losing taste to virtuosity as such, reveals in it such emotional-figurative opportunities as admiration with movement, immersion in the flow of events, swinging life, carnival excitement. Franz Schubert becomes closer to the image of the “singing” piano, also created by John Field. It is revealing that the miniatures of the “Londoner” were called “romances” in Russia; and the Austrian romantic linked the piano “singing” with the song nature of the intonational-instrumental language. Bringing the pianism to a “solid structure”, “ready” quality, determines its development in the 1830–1840s. The coexistence of the performers who cultivate the “pearl” and “octave” playing leads to their synthesis in a single space of the performance and composition

text – a trend that is clearly seen in the creative practice of the young Franz Liszt. This is a path to the future, before the crystallization of Liszt's reformist undertakings outside the "era of virtuosos".

**Conclusions.** The aesthetic ideal of the "era of virtuosos" is the "piano" manner of performance, realized with the help of pianism; the main bearer of this ideal is a pianist, capable of acting within the boundaries of the "piano" manner with a higher degree of skills, creating a peculiar, aesthetically perfect world of motion-motor and sound plastics. However, as it was mentioned, along with this ideal and its bearer, the virtuoso pianist, another ideal, was gradually sprouting, related to the interpretive tasks and, more broadly, understanding of piano performance in the aspect of its cognitive abilities, capable of delivering the most extensive, even all-embracing content. The coexistence of diverse artistic preferences in a single historical plane allows us to comprehend the "era of virtuosos" under the sign of "polyphony" at asynchronous actualization of its different tendencies. The virtuoso pianist was still a "hero" of this era, if viewed from the inside, giving way to the interpreter pianist only in the second half of the 19<sup>th</sup> century.

**Keywords:** pianism, the "era of virtuosos", playing piano, virtuoso pianist, piano, aesthetics of playing piano.

**Постановка проблеми.** З кінця XVIII — першої половини XIX століття у Європі народився ідеал «чистого» піанізму, тобто досконалості, професійної, фахової майстерності. Це сприяло розвитку віртуозності, її абсолютизації та появі її носія — піаніста-віртуоза, що дає можливість охарактеризувати період становлення піанізму за допомогою виразу «епоха віртуозів».

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Поняття «віртуоз» та «віртуозність» широко висвітлюються в сучасній науці. Дослідники сходяться на думці, згідно з якою ці поняття міцно зберігаються в соціокультурному вжитку осяжного історичного часопростору, а означені ними явища — у творчій практиці та споживчому середовищі. Оскільки віртуозність завжди асоціюється з майстерністю та — в аксіологічному аспекті — з цінністю в якості «незацікавленої» діяльності, О. Белоброва фактично отожднює її з категорією естетичного, вбачаючи в ній «еталон досконалості» [2]. Музикознавець також не обмежує сферу функціонування віртуозності виконавством, поширюючи її, по суті, на всі види мистецтва як його невід'ємну частину. Оскільки, таким чином, віртуозність постає однією з властивостей художньої творчості, вона набуває значення універсалії, виявляючи свою присутність у різноманітних музичних — індивідуальних і національних — стилях і виступаючи, урешті-решт, кристалічним відбитком естетики «інтрамузичного звукопоглядання епохи» [2, с. 45–46].

Незмінно стабільне положення віртуозність і її носій віртуоз займають у виконавському мистецтві. Н. Усенко веде їхнє історичне буття від першої половини XVIII століття, пов'язуючи з формуванням музичного мистецтва Нового часу та його найважливішим «провідником» — інструменталізмом. У цей період, зазначає музикознавець, склався тип концертуючого віртуоза, представлений різноманітними інструменталістами. Демонструючи свої вміння перед публікою, віртуози винаходили усілякі ігрові прийоми, що сприяли формуванню зовнішнього боку музичного мистецтва, його «тіла». Кульмінацією цього процесу, на думку Н. Усенко, стає злам XVIII–XIX століть [7]. Виокремлений автором період

співпадає з появою перших віртуозів-піаністів, музикантів, котрі опанували новий інструмент як з боку механіки та моторики, так і в плані звукоутворення, ширше — новий інструментальний звукообраз. Н. Усенко звертає увагу на ієрархічну невірнізненість піаністів з-поміж загальної маси концертуючих інструменталістів та їхню кількісну нечисленність. Та вже за три десятиліття «розстановка сил» серед гастролерів докорінно змінилася: визначення «віртуоз» пов'язувалося тепер саме з піаністами, «конкурентами яких могли бути тільки скрипалі» [7].

Отже, виходячи з отриманої наукової інформації, і у XVIII, і в XIX століттях віртуоз — це концертуючий музикант-інструменталіст, який демонструє публіці «власну персону», а не автора музики [7]. Міцно облаштувавшись у зайнятій ним соціокультурній ніші, віртуоз незмінно користувався великим попитом в аудиторії. Н. Усенко вказує на те, що в романтичну епоху найвидатніші піаністи, починаючи з Л. Бетховена, зокрема Г. фон Бюлов, визнавали право віртуозів підпорядковувати авторський нотний текст власним завданням. Такий стан речей дає змогу дослідниці вважати все XIX століття «століттям віртуозів» [7]. Уточнимо, що поняття «віртуоз» у цей історичний період означає, як видно з наведених вище відомостей, «віртуоз-піаніст», на відміну від використання цього терміна стосовно всіх спеціальностей музикантів-інструменталістів в епоху бароко.

**Формулювання цілей статті.** Як впливає з наукових джерел, відбувалися чотири взаємопов'язані процеси: удосконалення інструмента, самовизначення фортепіанного виконавства, пошуки піаністичних засобів ігрових дій — від адаптаційних до специфічно звукових, становлення суб'єкта нового різновиду інструментально-виконавської діяльності — піаніста, наділеного особливим типом таланту: артиста-віртуоза. Тим самим відбувалося «складання» фортепіанного комплексу прийомів моторики, «фундаментальних формул», особливого роду фактури, осмислювався феномен специфічно фортепіанного звучання, що в сукупності забезпечило створення «мови» цієї творчості, її риторики та поетики, котрі утворили міцну структуру, під якою в даній роботі розуміється піанізм.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Розглянемо порушені нами питання докладніше. Перше з них стосується періодизації «епохи віртуозів» та її хронологічних меж. А. Мофа відносить до неї час історичного буття першої — лондонської — піаністичної школи, що діяльність її представників охоплює 1777 рік та перші два десятиліття XIX століття. Встановлювані дослідницею межі діяльності лондонської школи мотивуються, з одного боку, публікацією в Лондоні 1779 року сонати *op. 2 № 2* М. Клементі, що стала декларацією і водночас точкою відліку формування школи, з другого — кристалізацією в 1820-ті роки єдиного звукового ідеалу фортепіано, внаслідок чого «інструмент англійського зразка втратив свою актуальність» [6]. Отже, естетичний

ідеал самого піанізму так чи інакше пов'язаний з технічними й акустичними властивостями фортепіано певної конструкції.

Інший принцип періодизації фортепіанно-виконавського мистецтва пропонує І. Борейко. Дослідниця виходить із загальномузичного й епохальностильового критеріїв і розглядає на цій основі алгоритм історичного руху піанізму. Хронологічні межі даної періодизації співпадають з XVIII — зломом XIX–XX століть, охоплюючи, таким чином, майже всю музичну культуру класико-романтичної доби. Перший, клавірний період співпадає з епохою бароко, але його включення в процес формування фортепіанно-виконавського мистецтва, нехай і на правах його передісторії, є виправданий, на думку І. Борейко, репертуарністю творів Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Ф. Куперена, Ж.-Ф. Рамо, Д. Скарлатті в сучасній концертній та академічній практиці. Сильові риси барочної клавірної музики — поліфонічний склад, «єдність афекту», «терасоподібна» динаміка; її суб'єкт — універсальний музикант. Але найголовніше те, що у клавірний період «переважає тенденція до інструментальної нейтральності» [3, с. 12]. І. Борейко виставляє межі третього періоду: 1782–1812 роки. Утім, дослідниця схиляється до більш узагальненої хронології: злам XVIII–XIX століть. Найтиповіша — «фігура виконавця-композитора, у творчості якого переважає виконавська складова» (автор називає М. Клементі і Я. Л. Дусика) [3, с. 12]. У педагогіці цього періоду помітна спрямованість на формування технічних навичок, у зв'язку з чим розвивається жанр інструктивного етюд, переважають мануальна техніка, фактура набуває рис концертності [3, с. 12–13].

Період романтичного фортепіано, за І. Борейко, охоплює «практично все XIX століття і характеризується потужним розквітом фортепіанного виконавства» [3, с. 13]. **Оскільки вона не виділяє внутрішні віхи фортепіанно-виконавського процесу в епоху романтизму, виникає сумарна картина стану піанізму, в результаті чого вказуються такі характерні риси романтичного виконавства, як «наскрізний» його суб'єкт — постать гастролюючого віртуоза — поряд із піаністом-інтерпретатором, тобто з тією фігурою, яку О. Алексєєв, нагадаємо, знаходить лише у 1830–1840-ві роки.** Завершує періодизацію І. Борейко злам XIX–XX століть, ключовим розпізнавальним знаком якої дослідниця вважає плюралізм художньо-естетичних тенденцій, фортепіанно-виконавських стилів, трактувань інструмента. Не менш суттєвою, за її спостереженням, є поява звукозаписних пристроїв [3, с. 13]. Таким чином, критеріями відмінностей історичних періодів І. Борейко обирає загальностильову спрямованість великої музичної епохи, тип інструмента і його сприйняття, суб'єкта музично-виконавської діяльності. При всій пізнавальності такого підходу він не дає відповіді на два запитання: чи співпадають хронологічні межі стабілізації новоєвропейської звукової системи та фортепіанного виконавства, а також чи синхронізований процес розвитку цього різновиду мистецтва зсередини. Одночасністю

композиторських і виконавських намірів були позначені численні варіації молодого К. М. Вебера, створювані ним для власних концертних виступів як артиста-віртуоза. Н. Кашкадамова однозначно зараховує Вебера-піаніста до типу віртуоза, зазначаючи в цьому зв'язку його дуже велику, спритну, добре пристосовану до клавіатури руку, блискучу техніку — як мануальну, так і акордову, бездоганність у виконанні подвійних нот, незвичайну легкість у виконанні стрибків [5, с. 100]. У жанрі варіацій К. М. Вебер рухався, подібно до Л. Бетховена, від захоплення віртуозним трактуванням жанру, «де спосіб варіювання був підказаний спритним рухом руки на клавіатурі», до розуміння варіаційності як «змістовних та образних перетворень тем». Також у паралель зі своїм старшим сучасником німецький ранній романтик звертався до жанрового варіювання, перетворюючи цикл варіацій на сюїтний, а кожну з них — на мініатюру [5, с. 101]. **Однак К. М. Вебер ніколи не відмовлявся від можливості блиснути майстерністю, ефектності подачі музичного матеріалу, артистичної манери висловлювання на інструменті. Навіть у високому жанрі сонати К. М. Вебер не відмовляється від можливості продемонструвати свої віртуозні якості.**

Десятиліття творчої зрілості Ф. Мендельсона, коли створювалися його найбільш інноваційні твори для фортепіано, збіглися з діяльністю продовжувачів лондонської та віденської шкіл, а також паризької, що заявила про себе дещо пізніше. Концертна практика Ф. Калькбренера й А. Герца, С. Тальберга й І. Мошелеса закріпила авторитет віртуозів-композиторів і актуальність соціального замовлення на їх виступи, що переконує в цінності й самодостатності піанізму як особливого способу саморозкриття особистості в порівнянні з композицією, а це, у свою чергу, свідчить про глибоке укорінення в музичній культурі нового, народженого «епохою віртуозів» різновиду мистецтва.

Багатовекторність процесу становлення піанізму як «іменної», специфізуючої основи фортепіанного виконавства проковує виникнення запитання про існування єдиного естетичного ідеалу цього явища в розглядуваний історичний час. Відповідаючи, слід мати на увазі багатоврівневість естетичного ідеалу, подібно до того, як у науковому знанні представлений художній стиль. Необхідно розрізняти естетичний ідеал персонально-авторський, певної піаністичної школи й епохальний. **Відповідно до філософських категорій, їх можна визначити поняттями одиничного, особливого і загального.** Тим самим складається ієрархічна система підпорядкування, за якою кожний більш високий ступінь «знімає» найбільш часто повторювані риси попередніх, абстрагуючись від очевидних відмінностей. Так, лондонська школа славилася різнометровим звуковим образом фортепіано, причому М. Клементі хотів бачити в ньому гідного суперника поліхромного оркестру [5, с. 13], а Дж. Філд (учень М. Клементі) домагався тієї його якості, котру зазвичай метафорично визначають поняттям «ілюзорного». Й. Н. Гуммель славився різною

прозорою «перловістю» пасажів [1, с. 17], а віртуози паризької школи уславилися як «королі октав» [1, с. 92]. Естетичний ідеал піанізму К. М. Вебера вбачається в додаванні «чистому» піанізму властивостей характеристичності; естетичний ідеал піанізму Ф. Мендельсона — в його перетворенні на один із композиторських (загальномузичних) виражальних засобів. Але над усім панував пошук характерно фортепіанного у всьому — технологіях, моториці, лексиці, пристосувальних діях, налагодженні виконавського апарату, туше, піаністичних формул, звукової палітри тощо. Без перебільшення можна стверджувати, що то була розвідка способів спілкування з інструментом, його унікального акустичного і технічного потенціалу та визначення меж «фортепіанності». Тим самим естетичний ідеал «епохи віртуозів» полягає в абсолютизації «фортепіанності» й піанізму як такого в якості її досягнення і демонстрації, отриманні духовної насолоди від усвідомлення безмежних можливостей людини-творця.

З цього приводу цікавою є парабола, що поєднує ранній період «епохи віртуозів» з, умовно, пізньою її стадією. У творчій практиці М. Клементі, головної фігури лондонської школи, «батька-засновника» піаністичної культурної традиції, «фортепіанність» іще тісно пов'язана зі спадщиною клавіристів, з одного боку, і класицистичним слуховим сприйняттям клавійного інструмента у фарбах симфонічного оркестру — з іншого. Від М. Клементі променями розходяться вектори, що ведуть до розробки власне фортепіанної звукової палітри, зокрема, у Дж. Філда і камерності (салонності), елегантності, витонченості, також співзвучної клавірним творам Й. Гайдна та В. А. Моцарта. Ще один вектор, навпаки, спрямований на переосмислення класицистичної оркестральності до звукової щільності, могутності, симфонічної масштабності у Л. Бетховена. Усі вони стягуються в єдиний вузол у Ф. Ліста, який, таким чином, розмикає «епоху віртуозів» і опиняється після 1847 року по той бік від неї. Це дозволяє запропонувати умовну періодизацію «епохи віртуозів» починаючи з її передісторії і завершуючи вичерпанням — при збереженні віртуозності як стабільного компонента фортепіанно-виконавського мистецтва і його носія, піанізму. Його народженню передував тривалий етап осмислення тих перспектив, які відкриваються перед інструменталізмом у зв'язку з появою молоточкового фортепіано. Як впливає з трактатів середини і другої половини XVIII століття К. Ф. Е. Баха, Й. К. Ф. Рельштаба, Д. Г. Тюрка та ін., проаналізованих П. Заславською, теоретики і педагоги-клавіристи приділяли значну увагу відмінностям у механіці та звучанні старих і нового клавійних інструментів, а також контакту з останнім. Їх хвилювали питання посадки за фортепіано, положення руки й пальців щодо топіки клавіатури, співвідношення ліктя й кисті, руху пальців, аплікатури — тобто налагодження піаністичного апарату для досягнення милозвучної фортепіанної фоніки, бо, нагадає названий автор, естетичний ідеал того часу полягав у розумінні музики як

джерела «задоволення для слуху». Відповідно, від виконавця на фортепіано — втім, як і на його клавійних попередниках і сучасниках — були потрібні чіткість гри, тобто повнота і виразність кожного звуку; продумана розстановка акцентів, у чому виявлявся характерний для епохи бароко-класицизму зв'язок музики і риторики; почуття музичної форми, що полягало у співвідношеннях фрази, періоду, більших композиційних одиниць і цілого. Вироблявся також реєстр виразних засобів: особливості та можливості динаміки, своєрідність штрихів, фортепіанність туше [4].

**Висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок.** Як бачимо, ще на світанку народження практики гри на фортепіано і думки про неї поволі виникали ті компоненти спілкування з інструментом, які згодом складуть багаторівневу систему піанізму. Не менш знаменно, що деклароване чи таке, що малося на увазі клавіристами середини і другої половини XVIII століття, цільове завдання виконавця — забезпечити естетичне задоволення засобами майстерності й милозвучності, тобто через слухові рецептори, — кореспондує з осмисленням у наступні десятиліття піанізму як естетичного явища, покликаного нести аудиторії імпульс споглядання прекрасного. Другий період даної епохи, на наш погляд, припадає на 1810–1820-ті роки, тобто час раннього романтизму, появи композиторів-романтиків, які підхоплюють досягнення «чистого» піанізму й адаптують їх до власних творчих завдань. Доведення піанізму до стану «твердої структури», «готової» якості зумовлює його розвиток у 1830–1840-ві роки. Співіснування виконавців, котрі культивують «перлину» й «октавну» гру, веде до їхнього синтезу в єдиному просторі виконавського і композиторського тексту — тенденція, що ясно простежується у творчій практиці молодого Ф. Ліста. Це — шлях у майбутнє, до кристалізації лістівських реформаторських починань уже поза «епоху віртуозів».

#### Література:

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства [Текст] : учеб. для музык. вузов : [в 2 ч.] / А. Д. Алексеев. — М. : Музыка, 1967. — Ч. 1. — 286 с.
2. Белоброва О. Принцип виртуозности как фактор музыкального стилеобразования [Текст] / О. Белоброва // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. держ. вище муз. уч.-ще ім. Р. М. Глієра. — К., 2003. — Вип. 9. — С. 38–47.
3. Борейко И. М. Методика преподавания дисциплины «История фортепианного исполнительства» у студентов-пианистов средних специальных учебных заведений [Текст] : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Борейко Ирина Михайловна ; [место защиты : Ур. гос. пед. ун-т]. — Екатеринбург, 2010. — 23 с.
4. Заславская П. И. Немецкая клавирная педагогика и теория исполнительства середины и второй половины XVIII века [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Заславская Полина Игоревна ; Дальневосточная государственная академия искусств. — Владивосток, 2009. — 27 с.
5. Кашкадамова Н. Б. Історія фортеп'янного мистецтва. XIX сторіччя [Текст] : підручник / Н. Б. Кашкадамова. — Тернопіль : Астон, 2006. — 608 с. : нот.

6. Мофа А. В. Английские фортепиано и некоторые стилевые черты лондонской фортепианной школы [Текст] / А. В. Мофа // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация : сб. статей / отв. ред. С. В. Грохотов. — М., 2010. — Вып. 2. — С. 149–156. — (Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского ; сб. 65).
7. Усенко Н. М. **Фортепианное виртуозное исполнительство XIX столетия** [Текст] / Н. М. Усенко // Международный научно-исследовательский журнал. — 2014. — Вып. 11, ч. 3. — С. 92–94.

#### References:

1. Alekseev, A. D. (1967). *Istoriya fortepiannogo iskusstva* [The history of piano art]. (Part 1). Moscow : Muzyka. (In Russian)
2. Belobrova, O. (2003). Printsip virtuoznosti kak faktor muzykal'nogo stileobrazovaniya [The principle of virtuosity as a factor in musical style formation]. *Kyivske muzykoznavstvo*, 9, 38–47. (In Ukrainian)
3. Boreiko, I. M. (2010). Metodika prepodavaniya distsipliny "Istoriya fortepiannogo ispolnitel'stva" u studentov-pianistov srednikh spetsial'nykh uchebnykh zavedenii [Methods of teaching the discipline "The History of Piano Performing" for students-pianists of secondary special educational institutions]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Ekaterinburg. (In Russian)
4. Zaslavskaya, P. I. (2009). Nemetskaya klavirnaya pedagogika i teoriya ispolnitel'stva serediny i vtoroi poloviny XVIII veka [German clavier pedagogy and the theory of performance of the middle and second half of the XVIII century]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Vladivostok. (In Russian)
5. Kashkadamova, N. B. (2006). *Istoriia fortepiannoho mystetstva. XIX storichchia* [The history of piano art. XIX century]. Ternopil : Aston. (In Ukrainian)
6. Mofa, A. V. (2010). Angliiskie fortepiano i nekotorye stilevye cherty londonskoi fortepiannoi shkoly [English pianos and some stylistic features of the London piano school]. In S. V. Grokhotov, ed. *Ot barokko k romantizmu. Muzykal'nye epokhi i stili: estetika, poetika, ispolnitel'skaya interpretatsiya*. (Issue 2), (pp. 149–156). Moscow. (In Russian)
7. Usenko, N. M. (2014). Fortepiannoe virtuoosnoe ispolnitelstvo XIX stoletiya [Piano performace of virtuosos of XIX century]. *Mezhdunarodnyi nauchno-issledovatel'skii zhurnal*, 11(3), 92–94. (In Ukrainian)

Стаття надійшла до редакції 28.01.2019