

УДК 37(091): 786.2
Doi: 10.26456/vtpsyed/2024.1.256

ПРИНЦИПЫ ФОРТЕПИАННОЙ ПЕДАГОГИКИ ДЖОНА ФИЛДА В КОНТЕКСТЕ СТАНОВЛЕНИЯ РУССКОЙ ШКОЛЫ ПИАНИЗМА: ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ

Е.Г. Милюгина, А.Д. Мерзликин

ФГБОУ ВО «Тверской государственный университет», г. Тверь

Теоретическая проблема исследования заключается в определении социокультурных и научно-педагогических условий формирования русской фортепианной школы в первой половине XIX в. Конкретная проблема исследования связана с осмыслением педагогического вклада, внесенного в профессиональное самоопределение русского пианизма Джоном Филдом – ведущим представителем лондонской фортепианной школы в российском музыкальном образовании изучаемого периода. Цель исследования – провести реконструкцию педагогической системы Дж. Филда и определить его вклад в становление и профессиональное самоопределение русской фортепианной педагогики в музыкально-образовательном пространстве Европы первой половины XIX в. В результате исследования реконструирована система педагогических принципов Дж. Филда, описана ее специфика, выявлен ее потенциал для становления и развития русской фортепианной школы в допрофессиональный и профессиональный периоды ее истории.

***Ключевые слова:** фортепианная педагогика, русская фортепианная школа, лондонская фортепианная школа, преемственность, профессиональное развитие пианиста, Джон Филд.*

Вступление. История становления русской школы пианизма в первой половине XIX в., кратко описанная в общих тематических работах XX–XXI вв. (А.Д. Алексеев, В.И. Музалевский, О.И. Передерий [1, 11, 14]), достойна более пристального исследования в аспекте формирования теоретической и методической базы отечественной фортепианной педагогики. В контексте профессионального самоопределения русского пианизма наиболее глубокого и системного изучения требует педагогическая деятельность Джона Филда (1782–1837; в России в 1802–1831, 1835–1837) – ведущего представителя лондонской фортепианной школы в России первой трети XIX в., «Паганини пианистов» [2, с. 504], с именем которого связано личностное и профессиональное становление русских концертирующих исполнителей, композиторов и педагогов, определивших дальнейшее развитие отечественного музыкального искусства и музыкального образования.

© Милюгина Е.Г.,
Мерзликин А.Д., 2024

Специальным изучением отдельных аспектов педагогической и творческой деятельности Дж. Филда занимались на родине музыканта К. Кларк, Дж. Хортон, П. Пиготт [20, 21, 22], в России – А.А. Николаев и Н.П. Толстых [13, 16]. Поскольку в последние годы база данных по актуализированной теме значительно расширилась, российские исследователи получили доступ к систематическому каталогу произведений Филда, составленному С. Хопкинсоном [18], биографическим материалам, основанным на архивных источниках [3, 6, 15], свидетельствам современников: М.И. Глинки, В.Ф. Одоевского, А.И. Дюбюка и других учеников и последователей, опубликованным в периодике XIX в. и отдельных изданиях [2, 4, 5, 7, 12], музейным собраниям и редким нотным памятникам XIX в. [8, 9, 17], систематизация и перекрестный анализ этих сведений позволяют существенно уточнить и дополнить полученные ранее исследователями результаты.

Теоретическая проблема исследования заключается в определении социокультурных и научно-педагогических условий формирования русской фортепианной школы в первой половине XIX в.

Конкретная проблема исследования связана с осмыслением педагогического вклада, внесенного в профессиональное самоопределение русского пианизма Джоном Филдом – ведущим представителем лондонской фортепианной школы в российском музыкальном образовании изучаемого периода.

Цель исследования – провести реконструкцию педагогической системы Дж. Филда и определить его вклад в становление и профессиональное самоопределение русской фортепианной педагогики в музыкально-образовательном пространстве Европы первой половины XIX в.

Задачи исследования: систематизировать и проанализировать педагогические принципы Дж. Филда, определить их специфику, выявить их потенциал, реализованный формирующейся русской фортепианной школой в допрофессиональный и профессиональный периоды ее истории.

Методология исследования базируется на комплексе методов, включая метод исторической актуализации проблемы, позволяющий рассмотреть ее постановку и решение в динамике конкретных условий и специфических обстоятельств; биографический метод, открывающий возможность изучить личность в контексте истории и культуры; ретроспективный – метод целостного видения материала исследуемого историко-педагогического явления. Поскольку биографы и современники Филда сходятся в том, что метод его преподавания не сохранился и при этом называют важнейшие отличительные его принципы (например, «он обращал особенное внимание ... на развитие певучей, сочной, выразительной и беглой игры, в отличие от

распространенной в те времена сухой, жесткой и холодной игры» [3]), ведущим для нас является метод исторической реконструкции, позволяющий создать модель решения проблемы на основе перекрестного анализа идей, действий и их рефлексии в творческом наследии личности с опорой на свидетельства учеников, единомышленников и последователей.

Материалы исследования – музыкально-педагогическое наследие Дж. Филда, публикации в русской периодике XIX в., личные документы эпохи (переписка, воспоминания) и биографические свидетельства.

Результаты исследования. Перекрестный анализ базовых положений отечественных и зарубежных исследований о личностно-профессиональной самореализации Дж. Филда и выявленных свидетельств учеников и последователей о его педагогической деятельности позволяют нам сделать следующие заключения.

1. Педагогическое и творческое самоопределение Джона Филда в культурном и музыкально-образовательном пространстве России. На рубеже XVIII–XIX вв. в музыкально-образовательном пространстве Европы формируется несколько национальных фортепианных школ с оригинальными художественными программами и педагогическими моделями обучения. Крупнейшие из них: венская, триумvirат которой составляют Й. Гайдн, В.А. Моцарт и Л. Бетховен [1], и лондонская во главе с М. Клементи, Я.Л. Дусиком и И. Крамером [10] – активно осваивали концертное и образовательное пространство европейских стран, пианистическая культура которых только начинала формироваться (в том числе музыкально-образовательное пространство России), и во многом соперничали друг с другом за сферы художественного влияния, слушательское признание и всеевропейскую известность и славу.

Дж. Филд приехал в Россию в 1802 г. двадцатилетним юношей вместе со своим учителем, главой лондонской фортепианной школы М. Клементи и работал здесь фактически до конца жизни (не считая четырехлетнего гастрольного тура по Европе в 1831–1835 гг.) [6, 22]. В начале русского этапа своего жизненного пути молодой Филд оказался по сути в ситуации педагогической монополии австро-немецкой фортепианной школы [21]. Клементи по приезде поставил перед ним задачу познакомить русских музыкантов с художественными достоинствами лондонской школы и предложить им соответствующую модель обучения пианистов [13], однако решение Филда остаться в России изменило содержание и масштаб этой жизненной и творческой программы. Выбор России в качестве новой родины требовал его культурного самоопределения как человека, педагога и музыканта – самоопределения, которое отнюдь не сводилось к противоборству лондонской и венской фортепианных школ. Филду предстояло на основе

собственного духовно-нравственного и художественно-эстетического опыта выработать оригинальные личностные, педагогические и творческие позиции, в которых нравственные и художественные ценности Ирландии – исторической его родины и Англии – родины его музыкального становления органично сочетались бы с нравственными и художественными ценностями России как новой родины – культурного пространства дальнейшей личностно-профессиональной самореализации. Личностная и культурная самоидентификация Филда определили специфику его педагогической системы развития пианиста в единстве ее художественной, технической и репертуарной составляющих.

2. Принципы художественного развития пианиста-исполнителя в педагогической системе Джона Филда. Под педагогической системой Дж. Филда здесь и далее мы имеем в виду предпринятую нами историческую реконструкцию, основанную на сопоставлении и перекрестном анализе его педагогических принципов, высказываний и действий, зафиксированных учениками и друзьями в воспоминаниях и личных документах [2, 4, 5, 7, 12], и методических особенностей его художественного и инструктивного композиторского творчества, выявленных в его авторских публикациях и школах игры его учеников [8, 9, 17, 18].

В отличие от тяготевшей к педагогическому монополизму ценностно-эстетической системы австро-немецкой фортепианной школы [21], Филд предложил русскому пианизму свободу выбора ценностных ориентиров и траектории художественного развития. Основополагающим для Филда-педагога как представителя лондонской фортепианной школы и носителя ее лучших традиций был принцип единства художественного и технического развития ученика – важнейший в музыкальной педагогике, ныне считающийся аксиомой, а на рубеже XVIII–XIX вв. отличавший далеко не все школы пианизма.

Как свидетельствуют современники-очевидцы, Филд работал над художественным развитием учеников, используя метод показа, при этом свое исполнение музыкального произведения он предлагал им как возможный итоговый результат работы. Он проигрывал ученику произведение целиком или его фрагмент, показывал пианистический прием, звуковедение, фразировку, штрихи, темпоритмическое решение и т.д. и тем самым формировал у ученика ясный образ того, к чему следует стремиться в работе над произведением и как этого поэтапно достичь. «Когда я разучивал пьесу, – вспоминает ученик Филда А. Дюбюк, пианист-виртуоз, композитор, профессор Московской консерватории, – он садился сам и проигрывал мне ее. Это стоило всех объяснений. С поразительной ясностью я видел то, чего мне недостает и к чему надо стремиться. Важно было именно что он сам играл и удар показывал» [7,

стб. 619]. По оценке друга Филда поэта, драматурга и оперного певца Ф.А. Гебхарда, «метода учения его была превосходна и чрезвычайно благодетельна для того ученика, который отличался слухом для полного уразумения музыки виртуоза» [4, с. 723]. Под уразумением Гебхард понимает здесь интеллектуальный контроль работы пианиста, под слухом – наслушанность, т.е. музыкально-слуховой опыт, позволяющий ему сопоставлять профессиональный и ученический уровни исполнения произведения в контексте представлений о музыкальном искусстве и изобразительно-выразительных возможностях пианизма и различать вариативные трактовки деталей художественного целого с целью свободного выбора своего исполнительского идеала. Дюбюк для обозначения своего понимания того, что стремился передать ему в собственном показе учитель, использует глагол визуального восприятия, что свидетельствует о важности зрительного контроля работы пианиста наряду с интеллектуальным и слуховым. М.И. Глинка, обобщая в воспоминаниях принципы педагогической работы Филда и пианистов его школы В. Аумана и К. Майера, у которых ему посчастливилось в молодости учиться, прибегает к сенсорной интеграции, отмечая единство звуковых, визуальных и тактильных переживаний и впечатлений: «Хотя я слышал его <Филда> не много раз, но до сих пор хорошо помню его сильную, мягкую и отчетливую игру. Казалось, что не он ударял по клавишам, а сами пальцы падали на них подобно крупным каплям дождя и рассыпались жемчугом по бархату» [5, с. 15].

Основанный на интеллектуальном, слуховом, визуальном и тактильном контроле игры, метод Филда предполагал серьезную самостоятельную работу ученика. А. Дюбюк отмечает это как мотивирующий фактор его пианистического саморазвития: «Нужно было самому до всего доходить и додумываться; но признаюсь, я был достаточно для этого подготовлен моим прежним учителем <первым учителем Дюбюка был эрфутский пианист Д. Шпревиц, работавший в России в 1795–1832 гг.; вторым – итальянец Й.Л. Лоди, работавший в России в 1800–1820-е гг.; неясно, кого из них он имеет в виду>, а самостоятельность, мне предоставленная, подзадоривала меня доискиваться, и я никогда не тяготился ею» [7, стб. 619]. При этом Герхард и Дюбюк уточняют, что такой метод работы был оптимален для пианистов, обладавших достаточной начальной подготовкой, и непродуктивен в обучении начинающих.

3. Принципы технического развития пианиста-исполнителя в педагогической системе Джона Филда. Художественное мышление Филда как педагога, пианиста и композитора базировалось на глубоком знании технических возможностей нового для того времени инструмента – фортепиано, при этом он ориентировался на возможности инструментов возглавляемой Клементи лондонской фирмы

Longman & Broderip, отличавшихся солидной конструкцией с тугой механикой и обеспечивавших певучий, насыщенный звук. Совершенствование технических возможностей инструмента позволяло органически соединить работу над формированием технического аппарата пианиста с его художественным развитием.

Пианистический навык звукоизвлечения Филд ориентировал на развитие красивого, благородного, подвижного во всех отношениях звука, соответствующего музыкальному образу и характеру произведения. Особого внимания к звуку, его певучести он требовал при игре legato – это одна из фундаментальных основ фортепианной игры, которой Филда обучал М. Клементи и которую он сам передавал своим ученикам [10, с. 17]. «Никакой фортепианист не может приблизиться к чистоте, нежности, удивительной выразительности его игры, – отмечали современники Филда, – никто другой не в состоянии сделать подобно ему даже простой гаммы в две или три октавы, в которой он усиливает и ослабляет звуки с постепенностью, ровностью непостижимою. ... У него какой-то дивный способ прикосновения к клавишам; под его перстами инструмент перестает быть безжизненным! Это уже не фортепиано, жалкое по короткости своих звуков: кажется, будто слышишь пение со всеми его оттенками» [2, с. 505].

Наряду с певучим legato, Филд мастерски владел и другими штрихами. М.И. Глинка, сравнивая его манеру исполнения с игрой других известных пианистов, отмечал, что «игра Филда была часто смела, капризна и разнообразна, но он не обезображивал искусство шарлатанством и не рубил пальцами котлет, подобно большей части новейших модных пианистов» [5, с. 15]. Для обучения учеников фортепианным штрихам он написал упражнения «Exercice pour le piano» и «Exercice modulé dans tous les tons majeurs et mineurs» [17].

Художественной выразительности штрихов Филд добивался поиском рациональной (действенной) аппликатуры, строго требуя от учеников точности ее соблюдения и определяя взаимосвязь между стоящей в произведении музыкальной задачей и аппликатурным ее решением. Характерной приметой филдовских рукописей является большое количество тщательно продуманной и скрупулезно проставленной аппликатуры, что сохраняется и в аутентичных изданиях его сочинений [17, 18]. На этот важный принцип технического обеспечения художественной выразительности игры обращают внимание пианистов ученики Филда А. Дюбюк и А. Контский. А. Дюбюк публикует в «Технике фортепианной игры» примеры аппликатурного решения Филдом до-мажорной и хроматической гамм, а также трели для правой руки [8, с. 14–15]. Называя Филда «усовершенствователем фортепианной игры», пианист-виртуоз А. Контский отмечает, что тот «первый употреблял большой и пятый пальцы равно по белым как и по

черным клавишам; ... изобрел трель четырьмя пальцами, что не только вдвое ускоряет трель, но позволяет продолжать ее бесконечно и в то же время быть руке неизмученною, а пальцам свободными» и т.д., а также рекомендует отрабатывать ритмические группы в триолях и квартолях на материале его ноктюрнов № 2, 3 и Концерта № 7 [9, с. 23, с. 36–37].

4. Репертуарная политика и развитие музыкального мышления пианиста-исполнителя в педагогической системе Джона Филда. Отличительной чертой лондонской фортепианной школы исследователи считают творческое внимание к национальной музыкальной культуре других стран и историческим и современным музыкальным формам и стилям [11]. Это во многом определило оригинальность композиторского мышления Филда, широко использовавшего в своих произведениях русский этномелос («Камаринская», вариации и сцены в русском народном духе и др.) [18] и активно развивавшего новые фортепианные жанры – ноктюрн, в котором выразилось его лирико-философское переживание и осмысление эпохи романтизма [20], и концерт, традиционную форму которого он свободно видоизменял и трансформировал, обогащая элементами рондо и вариаций [21].

Многополярность музыкального мышления Филда и жанровое богатство его идиостиля отличали и его репертуарную политику, которую он реализовал в работе со своими учениками. Реконструкцию учебного и концертного репертуара его воспитанников мы осуществили с опорой на личные документы и каталоги нотных изданий изучаемой эпохи. Первое десятилетие музыкально-педагогической деятельности Филда в России в записках учеников не отражено, и потому их репертуар восстанавливается по историческому каталогу Карла Лиснера (1811) и современному каталогу произведений Филда [18, 19]. Каталог Лиснера функционировал как указатель музыкального репертуара различных уровней сложности и служил преподавателям-пианистам и их воспитанникам актуальным путеводителем в мире современной им фортепианной и ансамблевой музыки. Здесь, наряду с произведениями композиторов венской школы Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. Бетховена, А. Эберля и И.Н. Гуммеля, немецкой школы Ф.Г. Химмеля и принца Людвига Прусского, широко представлены и ведущие композиторы лондонской школы Я.Л. Дусик и И. Крамер, а также молодые их единомышленники, работавшие в то время в России, – Л. Бергер и Д. Штейбельт. Включены в каталог Лиснера и три произведения Филда: два Дивертисмента для фортепиано с двумя скрипками, альтом или басом и Рондо для фортепиано в сопровождении двух скрипок, альты и баса [19, р. 43–48]. Актуальность этого перечня подтверждают записки М.И. Глинки (1818) с упоминанием о работе под руководством Филда над его Вторым дивертисментом [5, с. 15].

В 1820-е гг. Филд существенно расширяет педагогический репертуар своих учеников. А. Дюбюк вспоминает, что за шесть лет работы с Филдом он прошел с ним «Клементи – первые две части "Gradus ad parnassum", Баха – пятнадцать фуг с прелюдиями; Гуммеля – три концерта, "Rondo brillant" и большую сонату fis–moll; Калкбреннера – два концерта; Мошелеса – четыре концерта и его этюды; самого Филда – все семь концертов, фантазию на Andante de Martini и Камаринскую. В четыре руки играли сонаты Моцарта и Гуммеля» [7, стб. 619]. А. Контский, характеризуя свой учебный репертуар той поры, выделяет этюды И. Крамера и М. Клементи и произведения разных жанров И. Гуммеля, И. Мошелеса, Ф. Риса, А. Адана, Д. Штейбельта, Я.Л. Дусика и самого Филда [9, с. 50]. В.Ф. Одоевский в те же годы познакомился на уроках Филда с творчеством И.С. Баха [12] и стал его пропагандистом в России.

Выводы. Предпринятая нами в настоящем исследовании реконструкция системы педагогических принципов Дж. Филда показала, что ее источником были педагогические идеи английской фортепианной школы, оказавшие в целом существенное влияние на русскую школу пианизма в период ее становления. Вместе с тем педагогическая система Филда, в равной мере опиравшаяся на русскую культуру эпохи, была глубоко оригинальной. Секрет Филда не имел ничего общего с системой традиционных для того времени многочасовых занятий, предполагавших приоритетным развитие технического аппарата пианиста (как, судя по устным рассказам Филда, учил его в свое время в Дублине отец и отчасти в Лондоне Клементи [2, с. 508, 22]). Филд использовал новаторский для того времени метод показа – живой пример учителя как главное педагогическое средство музыкального просвещения, художественного убеждения и познавательной мотивации, стимулируя творческое саморазвитие ученика и формируя его самообразовательную культуру. В этом саморазвитии ученика, не копировавшего слепо пример учителя, а увлеченного собственным поиском музыкально-технических решений, формировалась его творческая свобода как исполнителя и мастера художественной интерпретации. Репертуарная политика Филда характеризуется активным вниманием к музыке разных национальных фортепианных школ различных стилей и жанров, при этом важное место в ней занимают произведения композиторов лондонской фортепианной школы и самого мастера, что связано с его художественной программой и музыкально-эстетическими идеалами. Система педагогических принципов Дж. Филда стала основой для становления и развития русской фортепианной школы в допрофессиональный период ее истории и ее профессиональное самоопределение в музыкально-образовательном пространстве Европы первой половины XIX в.

Список литературы

1. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства: в 3 ч. СПб.: Лань; Планета музыки, 2019–2022. Ч. 1 и 2. 416 с.; Ч. 3. 288 с.
2. Б.п. Фильд // Сын Отечества. 1834. Т. 42, № 15. С. 504–515.
3. Виссендорф В. Фильд // Русский биографический словарь: в 25 т. / А.А. Половцов. СПб.: СПБИРИО, 1896–1918. Т. 21: Фабер – Цявловский. 1901. С. 137–140.
4. Гебхард Ф.А. Джон Фильд: биографический очерк // Северная пчела. 1839. 12 авг., № 180; 14 авг., № 181 (пер. с нем.).
5. Глинка М.И. Записки / подгот. [и предисл.] А.С. Розанов. М.: Музыка, 1988. 217, [4] с., [8] л. ил.: нот. ил.
6. Джон Фильд. Русский ирландец = Jonh Field. The russian irishman / [сост. и авт. вступ. ст.: И.Н. Васильева-Южина]. М.: Центр книги ВГБИЛ им. М.И. Рудомино, 2009. 126, [1] с., [8] л. ил., портр., цв. ил., факс.
7. Дюбюк А.И. Из воспоминаний о музыкальной жизни старой Москвы // РМГ. 1916. № 34/35. Стб. 616–620.
8. Дюбюк А.И. Техника фортепианной игры. Упражнения для первоначального и высшего развития механизма пальцев в систематическом порядке. М.: Литогр. С. Кондратьева, 1866. 39 с.
9. Контский А.Г. Систематическое изложение игры на фортепиано, основанное на теории музыки, с приложением руководства к изучению генерал-баса и примеров, взятых из произведений классических композиторов. СПб.: М. Бернард, 1858. 53 с.: нот.
10. Мофа А.В. Лондонская фортепианная школа конца XVIII – начала XIX века: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2013. 26 с.
11. Музалевский В.И. Русская фортепианная музыка: Очерки и материалы по истории рус. фортепианной культуры (XVIII – первой половины XIX ст.). Л.; М.: Музгиз, 1949. 360 с.: ил., нот.
12. Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие. М.: Музгиз, 1956. 723 с.
13. Николаев А.А. Джон Фильд. М.: Музыка, 1979. 159 с.
14. Передерий О.И. Развитие отечественной педагогики музыкального образования в XIX–XX вв.: дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.01. СПб., 2010. 597 с.
15. Т. Джон Фильд [некролог] // Художественная газета. 1837. № 1. С. 14–16.
16. Толстых Н.П. Русский Фильд: Джон Фильд в русской фортепианной культуре: преемственность и традиции // PianoФорум. 2012. № 4. С. 62–70.
17. Фильд Джон. Exercise (Экзерсисы-упражнения) для 3-го и 4-го пальцев, для фортепиано. C-dur, 4/4. Б.д. Бум. Карандаш //ФГБУК «Российский национальный музей музыки». Личные фонды. Ф-255-6. ГЦММК КП-983. URL: <https://exponat-online.ru/exhibit/20110021/> (дата обращения 15.02.2024)
18. Bibliographical thematic catalog of the works of John Field. 1782–1837 / Cecil Hopkinson. London: Harding & Curtis LTD, 1961. XXIV, 175 p.
19. Catalogue de Charles Lissner: contenant une elite de musique des compositeurs les plus célèbres, tout anciens que modernes, enrichie des derniers ouvrages sortis tout recemment, qui se vendent dans la librairie pres du Pont-bleu maison de Gounaropoulo №. 138. St. Petersburg: de l'imprimerie de l'Académie des sciences, 1811. [4], 216 с.

20. Clark Katelyn. John Field's Russian Landscape and the Early Nineteenth-Century Piano Nocturne // *Nineteenth-Century Music Review*. 2022. № 20 (2). Pp. 1–20. DOI: 10.1017/S1479409822000209 (дата обращения 15.02.2024).
21. Horton, Julian. John Field and the alternative history of concerto first-movement form // *Music & Letters*. 2011. V. 92. №. 1. Pp. 43–83. <https://doi.org/10.1093/ml/gcq104>
22. Piggott, P. *The life and music of John Field, 1782–1837, creator of the nocturne* / [by] Patrick Piggott. Berkeley; Los Angeles: Univ. of California press, 1973. XVI, 287 p.

Об авторах:

МИЛЮГИНА Елена Георгиевна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русского языка с методикой начального обучения ФГБОУ ВО «Тверской государственной университет» (170100, г. Тверь, ул. Желябова, 33); e-mail: elena.milyugina@rambler.ru

МЕРЗЛИКИН Антон Дмитриевич – аспирант ФГБОУ ВО «Тверской государственной университет» (170100, г. Тверь, ул. Желябова, 33); e-mail: anton.merzlikin.merzlikin@list.ru

PRINCIPLES OF JOHN FIELD'S PIANO PEDAGOGY IN CONTEXT OF RUSSIAN PIANO SCHOOL FORMATION: AN ATTEMPT OF RECONSTRUCTION

E.G. Milyugina, A.D. Merzlikin

Tver State University, Tver

The theoretical problem of a study is to determine the sociocultural and pedagogical conditions for the Russian piano school formation in the first half of the 19th century. The specific problem of a study is to comprehend the pedagogical contribution made to the Russian pianism formation and professional self-determination by John Field, the leading representative of the London piano school in Russian music education of that period. The objective of the research is to reconstruct J. Field's pedagogical system and to systematize his principles for the artistic, technical and creative development of a pianist's personality. As a result of the study, the authors reconstructed the system of J. Field's pedagogical ideas, described its specifics and identified its potential for the Russian piano school formation and development in the pre-professional and professional periods of its history.

Keywords: *piano pedagogy, Russian piano school, London piano school, succession, professional development of a pianist, John Field.*

Принято в редакцию: 29.01.2024 г.

Подписано в печать: 29.02.2024 г.