

УДК 37(091) «18»
Doi: 10.26456/vtspyped/2024.2.138

РУССКАЯ И ЛОНДОНСКАЯ ФОРТЕПИАННЫЕ ШКОЛЫ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА: ДИАЛОГ И ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ

Е.Г. Милюгина, А.Д. Мерзликин

ФГБОУ ВО «Тверской государственный университет», г. Тверь

Теоретическая проблема исследования – историческая реконструкция миссий и судеб русской и лондонской фортепианных школ в музыкально-образовательном пространстве Европы. Цель исследования – провести реконструкцию педагогического диалога русской и лондонской фортепианных школ в первой половине XIX в. и определить их взаимовлияния *в контексте ценностно-смыслового самоопределения в музыкально-образовательном пространстве Европы*. Новизна исследования состоит в периодизации педагогического диалога русской и лондонской фортепианных школ изучаемого периода, определении его содержательных доминант и ключевых форм, обосновании вывода о преемственности педагогических идей этих школ в контексте утверждения ценностных приоритетов российского музыкального образования.

Ключевые слова: *фортепианная педагогика, фортепианная школа, русская фортепианная школа, лондонская фортепианная школа, диалог культур, художественная программа, образовательная модель, преемственность.*

Введение. История русской фортепианной школы привлекает пристальное внимание ученых с середины XX в., однако проблема ее взаимодействий с лондонскими коллегами на этапе становления российского пианизма долгое время оставалась на периферии историко-педагогических исследований, актуальная повестка которых определялась австроцентристскими ориентациями отечественного и зарубежного исторического музыковедения [22]. В работах ученых XX в. русской и лондонской фортепианным школам посвящены отдельные, замкнутые на себе монографические описания [1, 10, 13]. Интерес к изучению их межкультурных контактов в условиях развития европейского пианизма возникает на рубеже XX–XXI вв. в русле внимания к национальным традициям фортепианной педагогики [7, 9, 20, 22]. Это расширение проблемного поля, подкрепленное биографическими разысканиями и введением в научный оборот музыкально-инструктивных материалов [14, 16, 17, 23], открывает исследователям XXI в. серьезные перспективы для системного изучения педагогического диалога русской и лондонской фортепианных школ

данной эпохи в самых разных аспектах: ценностно-смысловом, исполнительском, композиторском, методолого-дидактическом и т.д. Тем не менее современный научный поиск в этом пространстве по-прежнему ограничивается частными проблемами; комплексное же исследование педагогического диалога русской и лондонской фортепианных школ не реализовано, что свидетельствует об актуальности темы.

Теоретической проблемой комплексного научного исследования иницируемой темы мы считаем историческую реконструкцию миссий и судеб русской и лондонской фортепианных школ в музыкально-образовательном пространстве Европы. *Хронологические рамки* исследования – первая половина XIX в.: нижнюю их границу определяет начало становления отечественной фортепианной педагогики во взаимодействии с пианистическими школами Европы, верхнюю – подготовка открытия консерваторий в России и перехода к формированию профессиональной системы обучения пианистов.

Конкретную проблему исследования мы связываем с изучением взаимодействий и взаимовлияний русской и лондонской фортепианных школ в контексте диалогической культурной парадигмы изучаемой эпохи.

Цель исследования – провести реконструкцию педагогического диалога русской и лондонской фортепианных школ в первой половине XIX в. и определить их взаимовлияния в контексте ценностно-смыслового самоопределения в музыкально-образовательном пространстве Европы.

Задачи исследования – определить этапы развития педагогического диалога русской и лондонской фортепианных школ; выявить его содержательные доминанты и ключевые формы в рамках изучаемого периода; проследить процесс освоения лондонской школой русской музыкальной культуры, русской фортепианной школой – педагогических идей лондонских коллег в контексте утверждения ценностных приоритетов российского музыкального образования.

Методология исследования основана на системном подходе к описанию сети изучаемых явлений, включая мультимодальный анализ и интерпретацию исторических данных и историческую реконструкцию с учетом единства историко-педагогического, искусствоведческого и культурологического методов. Актуализированная проблема педагогических взаимодействий требует определить степень внутренней монолитности / идиостилевого разнообразия русской и лондонской фортепианных школ, выявить меру их обособленности / готовности к межкультурному диалогу и проследить профессиональное их самоопределение в выборе ресурсов жизнестойкости / жизнеспособности. Ключом к решению этих вопросов выступает

концепция диалога культур (М.М. Бахтин, В.С. Библер, Ю.М. Лотман [2]). В контексте диалогической парадигмы европейской культуры нового времени мультимодальный анализ позволяет нам выявить исторические закономерности педагогических взаимодействий русской и лондонской фортепианных школ изучаемого периода в области прямой и опосредованной коммуникации, организации пространственно-временных констант этих взаимодействий и выборе реализуемых художественных программ и образовательных моделей.

Понятийный аппарат исследования. Анализ выделенных исторических закономерностей требует уточнить понятия *фортепианная школа, фортепианная педагогика, художественная программа и образовательная модель фортепианной школы.*

Под понятием *фортепианная школа* мы, с учетом исследований [3, с. 9, 8, с. 94], понимаем свободное объединение музыкантов-единомышленников вокруг лидера (главы школы) на основе разделяемой ими парадигмы – оригинальной *художественной программы*, которая включает педагогическую, исполнительскую и композиторскую составляющие (ср. структуру программ художественных и научных школ [4, с. 763, 12, с. 3]), реализуется в прямой и опосредованной коммуникации и обеспечивает генерирование, сохранение и распространение художественных идей и выработку технических средств для их воплощения в региональном / национальном / интернациональном культурно-образовательном пространстве определенной эпохи. Миссия фортепианной школы изучаемого периода заключается в педагогическом обеспечении самореализации личности в культурно-эстетическом пространстве эпохи посредством формирования ее пианистической культуры в соответствии с историческими представлениями об идеалах и ценностях музыкального образования и воспитания. Судьбы фортепианной школы определяются жизнестойкостью / жизнеспособностью ее художественной программы и образовательной модели. Понятие *фортепианная школа* в рамках изучаемой темы конкретизируется в регионально-историческом / национальном аспектах (лондонская, венская, берлинская, русская и др.).

Фортепианной педагогике, обычно редуцируемой к функции подготовки исполнителей [3, с. 10, 8, с. 95], в нашей системе координат соответствует педагогическая составляющая художественной программы школы. Миссия фортепианной педагогики – обеспечивать системность / целостность соответствующей фортепианной школы и жизнестойкость / жизнеспособность ее художественной программы в условиях диалога культур. Свою миссию фортепианная педагогика реализует на протяжении всего жизненного цикла школы – от образовательно-творческого содружества через осмысление и практическое утверждение художественной программы как

оригинального исполнительско-композиторского феномена к выработке и реализации соответствующей этой программе *образовательной модели* – комплексной последовательной системы подготовки пианистов под знаком ценностных приоритетов художественной программы школы с учетом перспектив ее развития. Условием выполнения этой миссии является опыт теоретической рефлексии и гибкой координации педагогической составляющей с исполнительской, призванной демонстрировать культурной общественности художественную программу школы, и композиторской, воплощающей эту программу в оригинальных творческих решениях и обеспечивающей их техническую реализацию соответствующими педагогическим задачам инструктивными материалами (это разделение функций условно; в изучаемую эпоху творческая личность, как правило, все их совмещала). В этом ключе фортепианную педагогику необходимо осмысливать как постоянно совершенствующийся инструмент, условием и гарантом валидности которого выступает непрерывно формирующийся коллективный художественно-педагогический опыт школы.

Выбор *материалов исследования* обусловлен тем, что изучаемый период был для русской и лондонской фортепианных школ этапом педагогических исканий, проб и инициатив, которые фиксировались педагогами в школах игры, учениками – в личных документах, коллегами и слушателями – в рецензиях и непосредственной обратной связи. Поэтому результаты исследования базируются на музыкально-педагогическом наследии изучаемых школ, публикациях в периодических изданиях (хроника музыкальной жизни, рецензии и др.), личных документах эпохи (дневники, переписка, воспоминания) и биографических свидетельствах.

Результаты исследования. Анализ педагогического диалога русской и лондонской фортепианных школ изучаемой эпохи позволил выделить следующие его основные этапы, содержательные доминанты, ключевые формы и образовательные модели.

1. Встреча культур. Русский пианизм перед выбором ценностных ориентиров. Лондонский пианизм в поисках траектории развития. Началом диалога интересующих нас педагогических сообществ стал 1802 г. – год приезда в Петербург мэтра лондонской фортепианной школы М. Клементи (в России в 1802/1803, 1804/1805) со своим учеником Дж. Филдом (в России в 1802–1831, 1835–1837). Российский пианизм в то время только формировался; на рубеже XVIII–XIX вв. главными преподавателями фортепиано в Петербурге считались представители венской школы А. Эберль (в России в 1796–1799) и берлинской К.Т. Цойнер (в России в 1801–1803, не ранее 1807 – после 1824), в Москве – эрфуртские пианисты И.В. Гесслер (в России в 1792–1822) и Д. Шпревиц (в России в 1795–1832). Наряду с ними концертные

выступления в российских столицах давали венец С. Нойком, берлинец Ф.Г. Химмель, мангеймец И.П. Пиксис и многие другие австрийские и немецкие пианисты [11, 13, 21, 24].

Приезд Клементи и Филда разрушил педагогическую и исполнительскую монополию австро-немецкой фортепианной школы, что обеспечило русскому пианизму свободу выбора ценностных ориентиров и перспектив развития. Филд, признанный виртуоз лондонской концертной сцены, успешно заявивший о себе в Париже и Вене, познакомил музыкальную общественность Петербурга с творчеством ведущих композиторов школы: М. Клементи, Я. Дусика, И. Крамера [24, р. 93, р. 103]. Художественная программа лондонской школы с ее идиостилевым разнообразием, философией гармонического равновесия между яркой концертностью и глубиной музыкального содержания, смелыми пианистическими новациями, рельефной звуковой перспективой вкупе с жемчужной техникой исполнения [23] стала настоящим открытием для русских меломанов. Более того, эта программа имела ресурсное обеспечение: Клементи организовал в Петербурге и Москве продажу принципиально новых по художественному потенциалу инструментов возглавляемой им лондонской фирмы Longman & Broderip [24, р. 125], которые благодаря солидной конструкции с относительно тугой механикой обеспечивали исполнителю певучий, насыщенный звук, чего невозможно было добиться на распространенных в тогдашней России венских.

Продемонстрированные Филдом возможности лондонского фортепиано вызвали настоящий бум: среди заказчиков инструментов были гофмейстер русского двора П.Л. Давыдов, капельмейстер при русском дворе Л.В. Теппер де Фергюсон – учитель музыки императорской семьи, известные пианисты И. Прач и Б. де ла Траверс и др. [24, р. 125]. Поскольку новый инструмент требовал иной художественной и технической подготовки, нежели освоенный музыкантами венский, желающие обучиться игре на нем обратились за уроками к педагогам лондонской школы. Предложение лондонцев было столь убедительным, что опытный Клементи и молодой, но уже имевший педагогическую практику Филд [24, р. 93] сразу получили приглашения от семей русских аристократов, в числе которых были Полторацкие, Маркловские, Орловы-Чесменские, Очаковы, Неклюдовы и др. [18]. Примечательно, что Цойнер, бывшая слава которого на этом фоне поблекла, ради уроков Клементи оставил свою практику и уехал с мэтром в Европу, чтобы позже вернуться в статусе его ученика, что в условиях развития русского пианизма гарантировало профессиональную востребованность и высокие гонорары (ср. рекламные пометы «ученик Клементи» на нотных изданиях эпохи [15]).

В 1804 г. Клементи укрепил позиции лондонской школы в России силами своих учеников Л. Бергера (в России до 1812) и А. Кленгеля (в России до 1811). Вскоре к ним присоединился Д. Штейбельт (в России в 1809–1823) – наследник традиций лондонского и берлинского пианизма, знакомый Филду еще по совместным концертам в Англии (как и Филд, он работал в России до конца жизни) [11, 21].

Так русский пианизм получил новые ценностные ориентиры для самоопределения в музыкально-образовательном и культурном пространстве, а лондонский выбрал новую траекторию развития – и вряд ли Клементи ее предвидел, планируя в 1802 г. музыкально-педагогические контакты с Россией. Уникальность этой траектории была обеспечена ситуацией пересечения культурных миров русского и лондонского пианизма в условиях дефицита исполнительской, педагогической и инструментально-технической информации высокой ценности, остро необходимой каждой из вступивших в этот диалог сторон.

2. Доминанты творческого общения. Жизнестойкость и жизнеспособность лондонской художественной программы. Создание новых смыслов в российском музыкально-образовательном и культурном пространстве. Интерес представителей русской и лондонской школ к укреплению творческих и педагогических взаимодействий был обоюдным: русские пианисты стремились освоить исполнительско-композиторские и собственно инструментальные новации лондонцев (так условно мы называем далее представителей лондонской фортепианной школы в России изучаемой эпохи), а те, в свою очередь, открыли в русском обществе заинтересованных слушателей, увлеченных новой для себя фортепианной эстетикой. В процессе концертной деятельности учеников Клементи география творческих и педагогических контактов двух школ быстро расширялась. Освоив филармоническое пространство Петербурга, Филд, Бергер, Кленгель и Штейбельт регулярно представляли свое фортепианное искусство музыкальной общественности Москвы, прибалтийских городов Российской империи (Риги и Митавы) и провинциальных городов ее центральной части [13, с. 23–25]. Благодаря совместному концертному музицированию лондонских пианистов с русскими, немецкими, итальянскими вокалистами и инструменталистами в числе которых в 1812–1815 гг. И. Геништа, Ж. Федорова-Менвиель, Е. Сандунова, В. Самойлов, П. Злов) в России за первые десятилетия XIX в. сформировалась многополярная исполнительская и слушательская культура, главным качеством которой стал «Музыкальный космополитизм» [23] – причастность к традициям разных национальных школ, открытость музыкальной культуре мира.

Для самих же учеников Клементи эта многополярная музыкальная среда стала серьезным испытанием: им выпало представлять художественную программу лондонской школы в новом для нее культурном пространстве, в отрыве от родной почвы. Укреплению позиций школы, ее жизнестойкости способствовало расширение «лондонского» исполнительского и педагогического репертуара. На концертах и музыкальных вечерах в салонах русских аристократов Филд, Бергер, Кленгель и Штейбельт, а вслед за ними И. Геништа, Т. Далль'Окка и др. регулярно исполняли «лондонскую» художественную программу: сонаты Клементи и Крамера, концерты и квинтеты Дусика; играли лондонцы и свои произведения, написанные уже в России [10, с. 86]. В учебный репертуар своих подопечных, наряду с обязательной для европейского музыкального сообщества той поры немецкой и венской классикой (фуги И.С. Баха, фортепианные аранжировки симфоний Й. Гайдна, концерты В.А. Моцарта и Л. Бетховена), лондонцы включали концерты и фортепианные транскрипции квартетов и квинтетов Крамера и Дусика [19, р. 43–48], этюды Клементи из «Gradus ad Parnassum» op. 44 (1817) и пьесы собственного сочинения – так начинающие музыканты осваивали художественное наследие лондонской фортепианной школы как основу русского пианизма.

Творческие и педагогические контакты пианистов лондонской школы с русскими слушателями и музыкантами способствовали существенному обогащению их композиторского арсенала. Так Филд, откликаясь на живое восприятие слушателями жанра фортепианного концерта, творчески переосмыслил его, сделав принципиальный шаг от заданной канонической строгой классической формы к увлекательному музыкальному нарративу рондо и вариаций [22]. Настроения элегического романтизма эпохи он воплотил в ноктюрне [20], а для светских раутов и салонных концертов создал серию дивертисментов, рондо, вальсов, полонезов, вариаций и т.д. Многие из этих пьес он посвятил своим ученицам: И. и А. Полторацким, А. Неклюдовой, А. Орловой-Чесменской, А. Очаковой, и др. [18, р. 156] – и адресовал начинающим русским пианистам. Интонационным ресурсом творчества лондонцев той поры часто выступает русский этномелос: таковы вариации Филда «Чем тебя я огорчила» (1803–1810) и его же Камаринская (1813–1814), выполненные Бергером квинтетные аранжировки вариаций Б. Ромберга «Ах что ж ты, голубчик, не весел сидишь», «Как у наших у ворот» (1811) и др. [18, р. 19, р. 50, 19, р. 47].

Так в творческом и педагогическом взаимодействии русской и лондонской школ формировалась многополярная исполнительская и слушательская культура, рождались оригинальные фортепианные жанры и идиостили. Эти творческие открытия органично вошли в практику салонного и семейного музицирования в столицах и провинции и стали

импульсом для молодых композиторов, обратившихся к жанровым новациям и национальному этномелосу.

3. *Доминанты педагогического общения. Жизнестойкость и жизнеспособность лондонской образовательной модели. Выработка российской модели образовательно-творческого содружества.* Практика концертирования совместно с музыкантами других национальных школ и включение в свое творчество русского этномелоса обеспечили лондонцам успешную интеграцию в многополярную музыкальную культуру России и повысили жизнеспособность реализуемой ими образовательной модели в ее русифицированной версии. Наиболее убедительно эта модель воплотилась в педагогическом творчестве Филда, посвятившего делу воспитания русских пианистов более тридцати лет [18]. При всей динамике его педагогической системы, устойчивой для нее была идея совместного с воспитанником музицирования, импровизации и композиции. Так в импровизационном азарте Филд и его друг и ученик В. Ауман создали жанровую сценку «La Danse des Ours» (1811); о регулярной практике музицирования с учителем в четыре руки вспоминает А. Дюбюк (1820-е) [6, 18]. Не менее важным Филд считал педагогическое сопровождение своих учеников и внимание к их успехам и профессиональным судьбам: так, начав обучать юного М. Глинку фортепианной игре и не имея возможности продолжить занятия, Филд, ратуя за единство образовательной модели, перепоручил его заботам педагогов лондонской школы Аумана, Цойнера, К. Майера [5, с. 25–26]. Доверительные дружеские отношения характеризуют Филда и Дюбюка, Майера и Глинку; заботился Филд и о творческой дружбе своих воспитанников (Глинки и Н. Маркевича в Петербурге, «архивных юношей» в круге своих московских учеников). Так в русской фортепианной педагогике утвердилась идея образовательно-творческого содружества «учитель – ученик», ставшая со временем основой ее образовательной модели.

Укреплению этой тенденции способствовало сотрудничество лондонских композиторов с музыкальными редакциями российских журналов и альманахов. Популярными среди пианистов-любителей начала XIX в. были музыкальные альманахи «Euterpe, ou Journale pour le Piano Forte» Филда, Бергера и Ромберга (Москва, 1810), «Varietes Lyriques pour les Dames / Journal pour le Piano et le Chant» В. Аумана (Петербург, 1811) и «Journal de Musique pour le Piano-Forte – Dédie aux Dames» К. Венцеля (Москва, ок. 1816–1817) [18, 19]. В «Euterpe» свои сочинения, аранжировки и фортепианные транскрипции печатали ее основатели; альманахи Аумана и Венцеля были открыты различным национальным традициям и школам и адресованы пианистам разного уровня подготовки. Самым значимым событием отечественной

музыкальной журналистики того времени стала публикация Филдом своей редакции фуг Баха в альманахе Венцеля [10, с. 106].

Идея образовательно-творческого содружества пианистов-виртуозов и слушателей-меломанов, опытных педагогов и юных учеников была подхвачена учениками Филда и Штейбельта и реализована в музыкальной журналистике 1820-х – 1830-х гг.: А. Верстовским и А. Писаревым в «Драматическом альбоме для любителей театра и музыки» на 1826 г. и «Музыкальном альбоме» на 1828 г., М. Глинкой и Н. Павлицевым – в «Лирическом альбоме» на 1829 г., И. Ласковским и Н. Норовым – в «Лирическом альбоме» на 1832 г. и т.д. Верстовский, Глинка, Ласковский – лучшие ученики Филда – продолжили его традицию музыкального просветительства, поддерживая образовательно-творческие содружества учителей и учеников русской школы и формируя их многополярную культуру.

Выводы. В результате проведенной реконструкции мы выделили и обосновали основные этапы развития педагогических взаимодействий русской и лондонской фортепианных школ в первой половине XIX в. Новизна исследования связана с определением доминант этого педагогического диалога, связанных с ценностно-смысловым самоопределением русского и лондонского пианизма в музыкально-образовательном пространстве Европы (начало 1800-х), созданием совместными творческими усилиями русских и лондонских пианистов новых смыслов в музыкально-образовательном и культурном пространстве России (середина 1800-х – 1810-е), разработкой на этой основе принципов педагогического общения и модели образовательно-творческого содружества (конец 1810-х – начало 1830-х) и осмыслением отечественной фортепианной школой перспектив своего развития с опорой на традиции лондонского пианизма, открытого русской и другим музыкальным культурам Европы (1830-е – 1850-е), – перспектив, которые были реализованы в следующий, консерваторский период ее развития.

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. Библер В.С., Ахутин А.В. Диалог культур // Новая философская энциклопедия: в 4 т. / под ред. В.С. Стёпина. М.: Мысль, 2001. Т. 1. С. 659–661.
3. Бородин А.Б. Формирование понятия «фортепианная школа» у музыкантов-исполнителей в процессе профессионального вузовского образования: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08. Екатеринбург, 2007. 24 с.
4. Власов В.Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. СПб.: Азбука-классика, 2007. Т. 7: П. 912 с.: ил. + вкл.

5. Глинка М.И. Записки / под ред. А.Н. Римского-Корсакова. М.: Юрайт, 2023. 271 с. (Антология мысли)
6. Дюбюк А.И. Из воспоминаний о музыкальной жизни старой Москвы // РМГ. 1916. № 34/35. Стб. 616–620.
7. Заславский И.И. Клавирное исполнительство и педагогика Англии второй половины XVIII века (на материале трактатов и школ): автореф. дис. ... канд. иск: 17.00.02. Л., 1990. 27 с.
8. Малинковская А.В. Исполнительско-педагогическая школа как явление музыкальной культуры и образования // Музыкальное искусство и образование. 2013. №1. С. 94–102.
9. Мофа А.В. Лондонская фортепианная школа конца XVIII – начала XIX века: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2013. 27 с.
10. 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.
11. Музыкальный словарь: в 3 т. / сост. Х. Риман; доп. русским отделом при соотруд. П. Веймарна и др.; пер. и все доп. под ред. Ю.Д. Энгеля; пер. с 5-го нем. изд. М.–Лейпциг: Б.П. Юргенсон, 1904. URL: https://ru.wikisource.org/wiki/Музыкальный_словарь_Римана (дата обращения 15.03.2024)
12. Научная школа как структурная единица научной деятельности / Е.В. Устюжанина [и др.]. Москва: ЦЭМИ РАН, 2011. 77 с.: ил. (Препринт).
13. Николаев А.А. Джон Фильд. М.: Музыка, 1979. 159 с.
14. Передерий О.И. Развитие отечественной педагогики музыкального образования в XIX–XX веках: автореф. дис. ... докт. пед. наук: 13.00.01. СПб., 2010. 44 с.
15. Пуртов Ф.Э. Отечественные нотные издания XVIII – первой четверти XIX века в фондах Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова // Вопросы музыкального источниковедения и библиографии. СПб.: СПбГК, 2001. С. 170–194.
16. Толстых Н.П. Д. Штейбельт и Дж. Фильд в России: притяжение – противостояние // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация. Вып. 3 / отв. ред. С.В. Грохотов. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2012. 272 с. С. 180–200. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории им. П.И. Чайковского; сб. 71)
17. Толстых Н.П. Русский Фильд: Джон Фильд в русской фортепианной культуре: преемственность и традиции // PianoФорум. 2012. № 4. С. 62–70.
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
21. Grove Music Online. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic> (дата обращения 15.03.2024)
22. Horton Julian. John Field and the alternative history of concerto first-movement form // *Music & Letters*. 2011. 1. 92, № 1. Pp. 43–83. <https://doi.org/10.1093/ml/gcq104>
23. Muzio Clementi and British musical culture: sources, performance practice and style / edited by L.L. Sala and R. Stewart-McDonald. Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge, 2018. 248 p. DOI <https://doi.org/10.4324/9781315206936>
24. Unger Max. *Muzio Clementis Leben*. New York: Da Capo Press, 1971. XII, 291 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

**RUSSIAN AND LONDON PIANO SCHOOLS IN THE FIRST HALF
OF THE 19TH CENTURY: DIALOGUE AND CONTINUITY**

E.G. Milyugina, A.D. Merzlikin

Tver State University, Tver

The theoretical problem of the research is the historical reconstruction of the Russian and London piano schools missions and destinies in the Europe music and educational space. The objective of the research is to reconstruct the pedagogical interactions between Russian and London piano schools in the first half of the 19th century and determine their mutual influence in the context of value and semantic self-determination in the European musical and educational space. The novelty of the study lies in the periodization of the Russian and London piano schools pedagogical dialogue in the period under study, the identification of its content dominants and key forms, and the substantiation of the conclusion about the continuity of the these schools pedagogical ideas in the context of establishing the value priorities of Russian music education.

Keywords: *piano pedagogy, piano school, Russian piano school, London piano school, artistic program, educational model, dialogue of cultures, continuity.*

Принято в редакцию: 18.03.2024 г.
Подписано в печать: 25.04.2024 г.