

<https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series14.2023.29.27>

УДК 78.034(460)4

*Лисіна Н. І.*¹

Еволюція теоретичних аспектів розвитку історії клавірного мистецтва XVI-XVII століть

Стаття висвітлює поступальний розвиток теоретичної думки клавіристів-практиків XVI-XVII ст. Будь-який музикант, майстер чи учень, відчуває вплив естетичних, педагогічних і методичних принципів тих теоретичних напрямків, до яких належали його викладачі та викладачі їх викладачів. Цей вплив відбивається на процесі навчання, а також у методичних і теоретичних посібниках. Протягом століть теорія навчання еволюціонує разом із практикою гри. Об'єктивоване ренесансне мистецтво набуває суб'єктивної стилістики у бароковому виконавстві, коли стає важливою індивідуальність клавіриста.

Ключові слова: органіст, клавесиніст, методичні трактати навчання на клавірі, еволюційні процеси музичної освіти.

Кожен піаніст, видатний майстер-виконавець або учень, відчуває на собі вплив тих естетичних, стилістичних та педагогічних принципів різних теоретичних напрямків, до яких належали його викладачі. Впливові дії їх віддзеркалені у процесі викладання і навчання гри на фортепіано, а також у створених ними методичних посібниках і теоретичних трактатах. Рене Декарту роботі «Міркування про метод» зазначав: "Читання хорошої книги є своєрідною бесідою з її автором, а це були переважно найдостойніші люди минулих віків; у своїх ви творах вони розкривали світосприйняття свого покоління через висловлення найкращої частки власних думок. Це стосується й старовинних середньовічних трактатів про музику і сучасних конкретних методичних рекомендацій з навчання гри на фортепіано. Безумовно, не все у цих працях рівною мірою близьке сучасному читачеві. Дещо з них здається застарілим з точки зору сучасного рівня теорії фортепіанної педагогіки, Але найкращі думки музикантів зберігають свою значущість й дотепер. З видатними митцями будь-якої епохи ми завжди спілкуємося як із своїми сучасниками, навіть як із найближчими друзями оточення. Різні точки зору видатних діячів дають змогу осягнути явище в історичному ракурсі, подивитись згори, що в свою чергу остерігає нас від найбільш уживаних помилок попередників.

Фортепіанна педагогіка народилася порівняно нещодавно, але вже налічує понад 200 років, відтоді, коли рояль витіснив попереднього "короля" інструментів – клавесин і зайняв його місце в музичному побуті: на концертній естраді, домашньому музикуванні, ансамблевій грі, в педагогіці. Методики навчання на фортепіано майже відразу набули високого рівня фахової кваліфікації, що пояснюється попередньою історією розвитку гри на клавірних інструментах, передусім, клавесині і органі, послідовним наступником і спадкоємцем яких став рояль. Тому фортепіанну педагогіку можна вважати одним з подальших етапів тривалої еволюції теорії і практики навчання клавірного мистецтва.

Наприкінці Середньовіччя і в епоху раннього Ренесансу специфіка навчання на клавірі обумовлювалася тим, що головним інструментом був орган, який панував і у церковній музиці, і в побуті. Для органу була створена майже вся клавірна музика, він мав функції ансамблевого, акомпануючого і сольного інструменту, був

¹ Лисіна Наталя Ігорівна, Український державний університет імені Михайла Драгоманова, <https://orcid.org/0009-0006-6493-9529>

максимально придатний для імпровізування. Тому методики навчання були спрямовані на освіту органістів, але враховували вимоги музичного виховання будь-яких клавіристів.

Теоретичні трактати тих часів формують методичні постулати, пов'язані з характерною специфікою клавірної гри. Так, Хуан Бермудо (1510-1560), іспанський органіст і теоретик XVI ст., приділяв увагу вправам для виконання довгих послідовностей гам і арпеджій, пропонуючи підкладати перший палець і перекладати через нього довгі. В трактаті «Роздуми про музичні інструменти» (1555) він наводить вправи гри усіма 10-ма пальцями, що тоді було досить революційною пропозицією. Наголошуючи на використанні великого пальця, Бермудо випередив свій час більше, ніж на ціле сторіччя. Можливість використовувати усі п'ять пальців кожної руки знову була відкрита в же у XVII ст. музикантами,

Найвизначніший органіст Іспанії XVI ст. Антоніо де Кабесон (1510-1566) "Орфей іспанського Відродження" був засновником школи органної гри, вражаючи блиском і різнобічністю свого таланту. Незрячий з дитинства, він був й знавцем клавіристом. Він служив придворним музикантом і педагогом королівських дітей, у нього навчався майбутній славнозвісний король Філіп II, який згодом у подорожі брав з собою композитора. Так країни Європи мали змогу познайомитися з його визначною майстерністю. Існує навіть думка, що віртуозні імпровізації Кабесона в Лондоні справили таке сильне враження на англійських професіоналів і аматорів, що стали стимулом для подальшого розквіту вірджинального мистецтва. Його варіаційні імпровізації на літургійні теми здавалося слухачам "сповненими найніжнішою любові, яка шукає захисток у самого Бога"; а його "Італійська павана" стала шедевром іспанського Ренесансу.

Довготривалу славу отримав органіст, чернець-домініканець Томас де Санта Марія (1510-1570?) завдяки трактату "Мистецтво грати фантазії", підручника клавірної гри з найдетальнішим аналізом імпровізації. Викладена автором теорія акордів і вчення контрапункту вважається однією з найоригінальніших і новаторських. Він писав: "Аби Музика виявила властиву їй пишність і грацію через притаманний конкретний характер, її треба виконувати з усією вибагливою красою. Це підніме її до найвищого ступеня досконалості, якого досяг виконавець, і надасть нового життя, нової привабливості, які він має" [10].

У той час, коли в Римі поліфонічна школа розробляє жанри духовної музики і швидко оновлюється завдяки таланту П'єрлуїджі да Палестрини, у Венеції відпрацьовуються жанри світської музики. Натхненником венеційської школи став фламандець Адріан Вілларт (1490-1562), маестро капели собору Св Марка, який мав 2 хори і 2 органи. Церковні твори за участю двох органів і оркестрових інструментів мали численні динамічні контрасти. Світські жанри (мадригали на 3-16 голосів, Сакра-симфонії) з віртуозними каденціями соло-інструментів протистояли багатоголосним хорам у рамках однієї п'єси.

Органіст-композитор, відомий своїми інноваціями клавірної музики у concertato-стилі polichogale, Клавдіо Меруло (1533-1604) багато років працював органістом. Його майстерність була вражаючою, він вважався найкращим органістом Італії. Клавірні п'єси Меруло починаються як транскрипції вокальної поліфонії, але потім він почав додавати оздоблення і прикраси, досягаючи у кульмінаційних пасажах значної віртуозності. У пізніх творах композитор розробляє орнаментику, яка набуває статусу мотиву і використовується для розвитку, і саме ця особливість стає головною у розвитку клавірної техніки Бароко. Його клавірна

музика мала величезний вплив на творчість Свелінка і Фрескобальді. Найстаріший нарис-трактат про техніку клавірної гри, щодійшов до нас, був створений у 1593 Дж.Дірути і присвячений саме К.Меруло, вказуючи на високий статус одного з найвидатніших клавіристів Відродження. [11; 14; 7; 13]

Джованні Габріелі (1555-1612), видатний маестро венеційської школи, навчався у Орландо Лассо в Мюнхені. Повернувшись до рідної Венеції, працював органістом С.Марко, писав церковні поліфонічні твори і світські: концерти на 8-16 голосів, "священні симфонії", а також камерно-інструментальну музику. Його яскраві, барвисті твори сповнені театральності. Вони мали величезний вплив на стилістику Бароко. Найвідомішим його учнем був видатний органіст і клавесиніст Генріх Шютц, який став засновником німецької національної клавірної школи [6; 2, 161-168].

Протягом XVI-XVII ст. об'єктивоване ренесансне клавірне мистецтво поступово набуває суб'єктивної стилістики, тобто особисті риси виконавця індивідуалізуються, важливим стає не лише "що і для кого" грає той чи інший музикант, але й який саме виконавець виступає. Започаткована у той час традиція існує й сьогодні, коли частина публіки приходить до концертного залу слухати музичний твір не з'ясувавши, хто саме буде його виконувати.

Ще один музикант Джироламо Фрескобальді (1583-1643) був ушавлений по всій Європі як видатний виконавець і педагог. Він писав інструментальну і вокальну музику, але його здобутки в клавірному мистецтві не можуть бути переоцінені завдяки удосконаленню форми фуґи. Маестро багато подорожував європейськими містами, де його концерти завжди мали величезний успіх. Так, згідно свідцтвам сучасників, слухати його органі виступи у соборі СПетра в Римі збиралися тридцятитисячні натовпи. Глибина, віртуозність, і велетенський розмах його імпровізацій вражали слухачів, які розповсюджували легенди стосовно виконавських можливостей митця.

До славнозвісного маестро як педагога приїздили молоді таланти навчатися мистецтву гри на клавір із різних країн, так само як набагато пізніше приїздитимуть на майстер-клас до Ференца Ліста, Яна Ігнація Падеревського й Артуро Бенедетті-Мікельанджелі.

Способи, прийоми і методика Фрескобальді через його учнів були перенесені майже у всі країни Європи і стали першими здобутками загальноєвропейської клавірної школи, яка до того часу мала суто національні риси. Вона спрямовувалася не тільки на виконавські навички, а й вміння імпровізувати (вільно і на завдану тему), а також читати з аркуша нотияк вдома, так і безпосередньо під час концерту. Педагог пропонував своїм учням підкреслювати імпровізаційність ритмічною свободою, "вільними рухами рук, які натискають на клавіші, а не ударно клацають по них". Привертають увагу й музичні мініатюри, які композитор назвав "арії для співу на чембало". Вони цікаві передбаченням однієї з головних тенденцій майбутньої фортепіанної майстерності – мистецтву співу на інструменті, яке Фрескобальді випередив на три століття.

Методичні і педагогічні пошуки італійських клавірних музикантів знайшли відображення у трактаті Джироламо Дірути «Трансильванець». Сама його назва «Діалог про справжній спосіб гри на органі тапр'інкових інструментах» дає підстави для розуміння багатофункціональної діяльності музиканта. Автор завдяки діалогу з мешканцем Семиграду в Трансильванії розповідає, як можна легко і швидко навчитися розташовувати на клавіатурі кожен партію оркестрових або

хорових голосів, як під час димінуцій рухати руками тощо. Особливої уваги заслуговують погляди Дірути на чітке розмежування гри на органі і на клавирі. Рекомендовані вправи для розвитку гнучкості, вільності і швидкості пальців автор пропонує вчити окремо кожною рукою, починаючи повільно, а згодом прискорюючи рухи вдвічі, втричі, зводячи їх разом. Багато з цих методичних рекомендацій не втратили своєї актуальності й до сьогоднішнього дня.

Етап "синтетичної" органно-клавирної педагогіки панував до кінця XVII ст. А вже у наступні час і органне і клавесинне мистецтво відокремлюється одне від одного чітко і остаточно. Орган майже не виходить за двері церкви, а клавир (в усіх його національних різновидах) набуває статусу головного цивільного інструменту: концертна сцена – клавесин, побутове музикування – клавикорд.

В історії клавирної педагогіки починається новий етап: диференційоване навчання на органі і на клавирі. Відповідно, розвиваються дві окремі гілки музично-педагогічної майстерності: окремо клавирна освіта, яка в майбутньому еволюціонує у фортепіанну, і органна, що залишилася у своїй традиції.

Значний здобуток у німецьке клавирне мистецтво XVII ст. Зробив Самюель Шейд (1587-1654), учень видатного Яна Пітерса Свелінка з Амстердаму. Він запровадив у німецьку музичну традицію варіаційну форму, зменшення тривалостей, пасажні послідовностей в акомпанементі, які сприяли більш виразній грі.

Але особливу популярність здобув Дітріх Букстехуде(1637-1707), органіст з Любека, який був організатором і неодмінним учасником уславлених музичних вечорів *Abendmusik* для широкого загалу. Ці концерти збирали шанувальників з усієї країни (в історії залишилися відомі пішохідні мандри Й.Баха і молодого Г.Генделя для знайомства з цим музикантом).

Ще один німецький музикант, Йоганн Пахельбель (1653-1706) народився у Нюрнбергу. У цьому місті ще з часів Середньовіччя проводилися конкурси-концерти міннезінгерів, згодом цехових майстерзінгерів, що яскраво висвітлено в опері Р.Вагнера. Він розвивав жанр варіацій, створював органні обробки хоралів, писав енергійні токати, які згодом були перероблені для гри фортепіано.

Значну популярність також здобув Йоганн Кунау (1660-1722), музик-директор університетів Лейпціга і Дрездена. Він широко відомий як автор клавирних Біблійних сонат, а також статей на захист німецької інструментальної музики проти засилля італійської вокально-оперної традиції. Значної популярності здобув його роман "Музичний шарлатан", в якому він в юмористичній формі підвів філософську (етичну і естетичну) базу й проголосив майбутній розквіт інструментального мистецтва.

Цікавою постаттю серед німецьких музикантів був диригенті музиколог Йоганн Маттезон (1681-1764). Він був прихильником музично-естетичної теорії афектів, поборник національної німецької музики, автором опер і понад 100 праць з історії та теорії музики, серед них "Основа тріумфальної арки" містить біографії багатьох видатних музикантів.

Англійська клавирна школа набула великого розповсюдження з початком XVIст. В елізаветинську (шекспірівську) епоху країна почала інтенсивно розвиватися, а її музичне мистецтво розквітало не лише при королівському дворі, але й поширювалося в усіх колах населення. Клавирна творчість набула такої популярності, що будь-які суспільні заклади неодмінно мали у своєму спорядженні клавир. Навіть у перукарнях стояли клавикорди, щоб люди, сидячи у черзі, мали

змогу не нудьгувати, а розрадити себе і оточуючих "солодкими звуками музики". В школах навчання гри на клавирі було обов'язковим.

Вірджинальне мистецтво в Англії починає триумфальну ходу від Вільяма Бьорда (?1543-1623). Цей придворний органіст написав багато клавирних творів. У списках Королівської капели Бьорд названий "Батьком Музики", а сучасники порівнювали його з Шекспіром. Виконуючи його клавирні твори у ХХ ст. В. Ландовська говорила: "Бьорд був поетом ... його мелодії повні свіжості та аромату. Завдяки цьому генію пісні в його обробках зберегли свою наївну поезію". Учень Бьорда, Томас Морлі, який був ерудитом і бакалавром музики Оксфорду, присвятив свій відомий трактат "Просте і легке введення в практичну музику" улюбленому вчителю.

Видатний органіст і вірджиналіст-віртуоз Джон Булл (1562-1628) був доктором університету Кембріджа і професором музичного факультету Грешемського коледжу. Твори Булла досить віртуозні і складні, для їх виконання потрібна вже неабияка технічна підготовка.

Вірджиналіст, Орландо Гіббонс (1583-1625), органіст Вестмінстерського абатства і "королівський камерний музикант", походив з родини, яка протягом XVI-XVII ст. дала декілька поколінь визначних діячів музичного мистецтва. Гіббонс був впевненим послідовником Бьорда. Він став першим музикантом, який отримав вчений ступінь університету Кембріджа і став доктором музики Оксфорду. У 1611 р. була надрукована його збірка музичних творів для вірджинала, яка отримала назву "Parthenia, або Дівочі роки першої музики, що будь-коли була видана для вірджинала". Цю збірку склали твори видатних клавиристів – В.Бьорда, Дж. Булла і О.Гіббонса.

Найвищого розквіту мистецтво вірджиналістів досягло у творчості Г.Пьорселла (1659-1695), "британського Орфея". Він був засновником оперного жанру в Англії (найбільшої популярності здобула його опера "Дідона і Еней", перший музичний спектакль, в якому увесь текст покладений на музику, Видатний виконавець-інструменталіст написав понад 50 клавирних п'єс, в яких розвивав мелодику, оздоблював і ускладнював фактуру, знаходив витончені метро-ритмічні фігури. Його варіації з незмінним мотивом мелодії були поетично вишуканими замальовками, створеними під впливом настрою або краєвиду. Поетично про його творчість висловився Р.Ролан: "Від чарівного, швидкоплинного існування його лишилася злива мелодій, що вийшли з серця одного з найщиріших віддзеркалень англійської душі", а Б. Бріттену ХХ ст.

Апогеєм розвитку клавесинізму у XVII ст. стала Франція. Школу французьких клавесиністів заснував Жак Шампйон, відомий як Шамбоньєр (?1602-1672). Він був клавесиністом "короля-сонця" Луї ХІУ, навчав його дітей і став головою клавесинної педагогіки. Твори Шамбоньєра набули широкої популярності, їх переписували, грали, друкували. Творчість Шамбоньєра лишила у спадок нароби танцювальної сюїти, найвищим досягненням якої стануть сюїти Й.С.Баха. Їх головні 4 танці будувалися циклічно з контрастною низкою "повільно – швидко".

У той же час у Франції з'являються методичні трактати, що висвітлюють виключно клавесинну педагогіку. Однією з найстаріших теоретичних праць, що дійшли до нас, є методичне керівництво педагога та виробника клавесинів Жана Дені (1600-1672) "Трактат про настройку спінета і про порівнювання його звучання з вокальною музикою". В ньому йдеться про те, як потрібно настроювати інструмент, про рівномірну півтонову температуру, як сидіти за інструментом, як

тримати руки на клавіатурі, як виконувати музику, як обрати аплікатуру. У трактаті автор наводить моралізаторські історії про музичну терапію та вплив гармонії на тварин (павич з насолодою слухав лютніста, який добре грав, і ледь не заклював того, який грав погано) [1, 18].

Багато цікавого можна знайти у працях музиканта і педагога Мішеля Сен-Ламбера: «Трактат про акомпанування на клавесині, органі та інших інструментах» і «Клавесинні принципи» (1702), які стали найкращими посібниками епохи. У своїх роботах автор спрямував увагу на обдарованість музиканта, необхідну наявність у нього специфічних (первісних) задатків до музики, слуху і гарної руки, звертається до індивідуальних методик навчання з кожним окремим учнем. Він писав: «Ті, що бажають навчатися музики, мають перевірити, чи відчують вони, слухаючи гарну музику, той настрій, який вона передає, чи самі співають собі внутрішнім голосом те, що грають або співають інші... Гарний педагог володіє таємницею, як зацікавити учня. Справа вчителя – знайти засіб підбадьорити вразливих учнів, коли труднощі доводять їх до відчаю, і домогтися, щоб вони із задоволенням грали свої вправи або хоча б припасли для себе витримку і неабияку мужність».

Вже понад 300 років педагоги-музиканти переймаються питаннями зацікавленості навчання, сформованості мотиваційно-потребової сфери своїх учнів, розвитку музичних інтересів, установкою на навчання гри та її співвідношенням з проявами музичних здібностей. Вражає акцентування уваги саме на індивідуалізацію методичних принципів мистецького навчання майстерності кожного музиканта. До сьогодні не втратили актуальності зауваження педагога щодо виконання музичної орнаментики, прикрас, оздоблень і мелізмів.

Найзначніші клавірні посібники створили найвидатніші клавесиністи епохи - Франсуа Куперені Жан Філіп Рамо. Франсуа Куперен у посібнику "Мистецтві гри на клавесині" (1716) систематизує характерні виконавські принципи клавесиністів і дає чимало цікавих порад, які частково не втратили свого значення й до тепер.

Дуже цікавою є інша педагогічна праця «Метод пальцевої механіки» Жана Філіпа Рамо. Серед передових установок музиканта відзначимо його акцент на величезні можливості для розвитку природних задатків учня за умови завзятої, цілеспрямованої та усвідомленої роботи. Він пише: «Звичайно, не всі здібності однакові, однак, якщо тільки немає ніякого недоліку, який заважає нормальним рухам пальців, можливість розвитку їх до того ступеня досконалості, щоб наша гра могла подобатися, залежить виключно від нас самих, і я наважусь стверджувати, що посидюча і спрямована робота, необхідні зусилля і певний час неминуче виправлять пальці, навіть найменш обдаровані... Хто ризикне покластися лише на природні здібності? Як можна сподіватися їх виявити, не зробивши необхідної попередньої роботи для їх виявлення? Чому тоді можна буде приписати досягнутий успіх, як не цій саме роботі?» [1, 22].

Підсумовуючи викладений матеріал зазначимо наступне. Хоча музичний репертуар для органу і клавесину до XVII ст. вже має окремі жанрові основи (духовно-концертна велика форма для органу, танцювальні сюїти, пейзажні і портретні мініатюри для клавесину) за весь час свого існування вони постійно взаємодіють. Так само, якими б різними не були національні творчі школи Нідерландів, Італії, Іспанії, Франції, Англії, Німеччини, усюди поліфонічні жанри тяжіють до фуги, а методи варіаційного розвитку пронизують форми, навіть суто імпровізаційні (передусім, органні), такі як токата і фантазія. Імпровізаційність, яка складає головну сутність органного мистецтва, еволюціонує одночасно не тільки з

переорієнтацією жанрів, але й з поступальним розвитком окремих національних клавірних шкіл у бік їх взаємозбагачення. Але конфлікт між виконавськими потребами і клавірним інструментарієм обмежених можливостей зростав і потребував винаходу нового клавіру, яким з початком XVIII ст. стало фортепіано.

Література:

- 1.Алексеев А.Д. Из истории фортепианной педагогики. Хрестоматія. К., Музична Україна, 1974, с.14-23.
- 2.Е.М.Браудо. Всеобщая история музыки. Т.1, Пг, 1922.с.161-168
- 3.Х.Л.Лепнурм. Из истории органа и органной музыки. Казань,1999.
- 4.Розеншильд К. Из истории зарубежной музыки. Вып.1, М.,Музыка,1978.
- 5.Adams, Martin H. Henry Purcell: The Origins and Development of His Musical Style/ Cambridge University Press, 1995, 388 p. [p. 354] ISBN052143159X, 9780521431590
- 6.Benvenuti G. Andrea e Giovanni Gabrieli e la musicastrumentale in San Marco. V. 1 – 2, Mil., 1931-1932
- 7.Claudio Merulo, Article in The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. Stanley Sadie. 20 vol. London, Macmillan Publishers Ltd., 1980. ISBN 1-56159-174-2
- 8.Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Personenteil Band 14. Bärenreiter Verlag, Kassel und Basel 2005, ISBN 3-7618-1134-9
- 9.Honegger, Marc, Günther Massenkeil (Hrsg.): Das großeLexikon der Musik. Band 7: Randhartinger – Stewart. Herder, Freiburg im Breisgau u.a. 1982, ISBN 3-451-18057-X
- 10.Kinkeldey, Otto. Orgel und Klavier in der Musik des 16 Jahrhunderts. Leipzig, 1910.
- 11.Martini, Giuseppe. Claudio Merulo. Parma, OrdineCostantiniano di S. Giorgio, 2005 (512 pp., with ill.) ISBN 88-901673-8-6
- 12.Pedrell F. Tomas Luis de Victoria, abulense, biografia, bibliografia, significa do estetico de todas sus obras de artepolfonico-religioso.Valencia: M.Villar,1918.
- 13.Reese, Gustave. Music in the Renaissance. New York, W.W. Norton & Co., 1954. ISBN 0-393-09530-4
- 14.Selfridge-Field, Eleanor. Venetian Instrumental Music, from Gabrieli to Vivaldi. New York, DoverPublications, 1994. ISBN 0-486-28151-5

LYSINA NATALIA.

**The evolution of theoretical aspects of the development of history
of clavier art of the XVI-XVII centuries**

Every pianist, an outstanding master performer or just a student, feels the influence of those aesthetic, stylistic, pedagogical, methodical principles of various theoretical directions to which his teachers belonged. Their influence is reflected in the process of teaching to play piano, as well as in the created methodical manuals and theoretical treatises.

This applies both to ancient medieval generalized treatises on music, and to modern specific methodical recommendations for teaching to play the piano. It is natural that not everything in these theoretical works seems logical for the modern reader, some statements of the masters of the past have an echo of ideas that represent an already passed stage of the development of human thought. Something seems outdated at the modern level of the theory of piano pedagogy, both general and professional. But the best ideas of musicians remain relevant for centuries. We always communicate with outstanding artists of different eras as if we were contemporaries, often even as with our closest friends, we can ask advice on difficult questions and always find answers (!), first of all professional ones, for our speciality. Different points of view of prominent figures make it possible to understand the thing in a historical perspective, which in turn warns us against the most common mistakes of our predecessors.

At the end of the Middle Ages and in the era of the early Renaissance, the specificity of teaching clavier was determined by the fact that the main instrument of evolution was the organ that dominated in church music and in everyday life - in the concert halls of palaces, city magistrates, universities, collegiums, lyceums and gymnasiums; later, reduced to a harmonium, entered the small houses of local citizens and village teachers. Almost all clavier music was created for organ, which had the functions of an ensemble, accompanying and solo instrument, and was most suitable for improvisation. Teaching methods are concentrated on the education of organists, during the 16th-18th centuries it takes into account the requirements of musical education of any clavierists, harpsichordists, virginalists, etc. The training of a

clavierist was multifaceted: in addition to mastering the specifics of playing the instrument, attention was directed to the education of a versatile musician - a teacher and performer who knows improvisation and composition, skillfully performs and teaches the basics of the craft for an organist-clavierist, for vocal skills (solo singing and choir), for a conductor-concertmaster, ensemble player, choir regent.

In these times, the art of organ and clavier performance is divided into ecclesiastical "spiritual" and secular "civil" art, strict canonical and flexible democratic art, they are also separated in the life of society. The needs of life dictated the tasks of musical education: students, in addition to performing skills, had to master the ability to transpose vocal and orchestral works to clavier (organ), make clavier transcriptions; to decorate the accompaniment and to ornament choral works with "possible and beautiful diminutions" (shredded durations) resembling musical laces. The creation of one's own music existed in two forms: written on paper and in the form of improvisations, from small impromptu pieces to large, developed works of long music-making on themes...

The stage of a unified organ and clavier pedagogy prevailed until the end of the 17th century. And already in the 18th century organ and harpsichord art were clearly and definitively separated from each other. The organ almost does not leave the church doors, and the clavier (in all its national varieties) acquires the status of the main civilian instrument: the harpsichord on the concert stage and the clavicord in domestic music making.

A new stage begins in the history of clavier pedagogy: separated teaching of playing organ and playing clavier. Accordingly, two separate branches of musical-pedagogical skill are developing: separate harpsichord education, which will evolve into piano in the future, and organ education, which has remained in its tradition. However, almost every pianist with a short additional training will successfully play organ, and vice versa, all organists once started learning piano and can play piano pieces.

During the XVII-XVIII centuries the objectified renaissance clavier art acquires a subjective style, where the personal traits of the performer are individualized, where it becomes important not only "what and for whom" the musician plays, but also which performer performs. The tradition started at that time exists to this day, when the majority of the audience in a concert/theatre hall wants to listen to a specific performance of this one and not another musician (instrumentalist, vocalist, conductor).

Piano pedagogy was born relatively recently, but it is already more than 200 years old, when the grand piano, replacing the harpsichord, took its place in musical life: on the concert stage, in pedagogy, home music making, ensemble playing, opera accompaniment, etc. Piano learning methods almost immediately acquired a very high level of professional qualification, which is explained by the previous history of the development of art of playing keyboard, first of all, the harpsichord and the organ, the follower and inheritant of which became the grand piano. Therefore, piano pedagogy can be considered one of the further stages of the long-term evolution of the theory and practice of teaching clavier art.

Although the musical repertoire for organ and harpsichord until the 17th century already has separate genre bases (religious-concert large form for organ, dance suites, landscape and portrait miniatures for harpsichord), they constantly interact throughout its existence. In the same way, no matter how different the national creative schools of the Netherlands, Italy, Spain, France, England, and German city-centers are, everywhere polyphonic genres are headed towards the fugue, and the methods of variational development permeate forms, even purely improvisational (first of all for organ), as toccata and fantasy. Improvisation, which is the main essence of organ art, evolves simultaneously not only with the reorientation of genres, but also with the progressive development of individual national piano schools in the direction of their mutual enrichment. But the conflict between the performing needs and the keyboard instrument of limited capabilities grew and required the invention of a new clavier, which at the beginning of the 18th century becomes a piano.

Keywords: organist, harpsichordist, methodical treatises on teaching, evolutionary processes of music education.