

Fortepijono kelionė po XVIII a.–XIX a. pr. Vakarų Europą: instrumento istorija

Jonė PUNYTĖ-
SVIGARIENĖ

Lietuvos muzikos ir teatro
akademija

ANOTACIJA. Straipsnio objektas yra ankstyvojo fortepijono istorija – nuo jo atsiradimo iki šiuolaikinio instrumento susiformavimo, kuriuo sąlygiškai laikomas dvigubos repeticijos mechanizmo išradimas (1821). Fortepijono evoliucija vyko daugiau nei šimtmetį visose didžiosiose Vakarų Europos valstybėse: Italijoje, Ispanijoje, Vokietijoje, Austrijoje, Anglijoje bei Prancūzijoje. Straipsnio tikslas – pristatyti ir palyginti skirtingų šalių žymiausias fortepijonų meistrų mokyklas, atskleisti instrumento technologijų kaitą, jo galimybių ir kompozitorių kūrybos sąveikos būdus. Pateikiama informacija gali būti aktuali dabarties pianistui, kuris aptariamu laikotarpiu sukurtus kūrinius interpretuoja šiuolaikiniu fortepijonu. Taikyti metodai: literatūros analizė, lyginamasis, istorinis analitinis, apibendrinimas.

**REIKŠMINIAI
ŽODŽIAI:**

fortepijonas,
ankstyvasis fortepijonas,
evoliucija,
Vakarų Europos
muzikos istorija,
instrumentų meistrai,
fortepijono mechanika,
pianistinė technika,
istoriškai pagrįstas
atlikimas.

Įvadas

Straipsnyje nagrinėjamas laikotarpis nuo fortepijono atsiradimo (1709) iki šiuolaikinio fortepijono susiformavimo, kuriuo sąlygiškai laikomas dvigubos repeticijos mechanizmo išradimas (1821), pristatomi žymiausi šių instrumentų gamintojai, jų instrumentai ir technologijų kaita. Vienas iš temos objekto aspektų – instrumento galimybių ir kompozitorių kūrybos sąveika.

Šiuo straipsniu siekta pristatyti ir susisteminti gausių įvairiose šalyse atliktų tyrimų medžiagą apie ankstyvojo fortepijono raidą Vakarų Europoje bei atskleisti jo evoliucijos pažinimo svarbą pianistui, kuris šiam instrumentui sukurtus kūrinius interpretuoja šiuolaikiniu fortepijonu. Interpretacijos sąvoka šiame kontekste traktuojama kaip specifinis atitinkamos epochos instrumentų techninių galimybių sąlygotas muzikos kalbos perteikimo būdas.

Terminas

Įvairiose Vakarų Europos valstybėse buvo vartojami skirtingi naujo instrumento pavadinimai. Italijoje išrastas naujas klavišinis instrumentas pirmą kartą buvo pavadintas *gravecembalo col piano e forte*. Vėliau sutrumpėjęs iki *pianoforte*, pavadinimas išliko iki šių dienų ir apibūdina fortepijoną. Vokietijoje, kurioje ypač daug buvo nuveikta naujo klavišinio instrumento tobulinimo srityje, visi klavišiniai instrumentai (klavesinas, klavikordas, vėliau prie jų prisijungė ir fortepijonas) buvo apibendrinami viena sąvoka – *Klavier*, todėl terminija gana paini. Norint išskirti naują klavišinių instrumentų mechaniką, vartotas sudurtinis žodis *Hammerklavier* (ne tokia populiaris šio termino atmaina *Hammerflügel* vartojama retai). *Hammer* (vok. plaktukas) tiksliai nusakė instrumento mechanikos tipą. Šiam išstūmus kitų tipų konstrukcijas (klavesino ir klavikordo), sudurtinis žodis tapo neberekalingas ir instrumento pavadinimas vėl sutrumpėjo iki *Klavier*. Todėl muzikos istorijos tyrinėtojams kyla problemų kalbant apie skirtingos mechanikos instrumentus, vadinamus vienu terminu. Šiuo metu žodžiu *Klavier* Vokietijoje apibendrinami visi fortepijono šeimos instrumentai ir drauge konkrečiai – pianinas, o koncertinis fortepijonas vadinamas *Flügel*. Anglijoje retkarčiais galima aptikti *Hammerklavier* terminą, tačiau dažniau vartojamas *piano*, išsirutuliojęs iš itališko *pianoforte*. Skirtingo dydžio ir formų tos pačios mechanikos instrumentai vadinami *square piano* ir *grand piano* (trumpiau *grand*). *Piano* terminas Anglijoje gyvuoja iki šiol ir apibendrina šiuolaikinius instrumentus.

XX a. kilęs istoriškai pagrįstos interpretacijos poreikis vertė skirtingų šalių tyrinėtojus ieškoti bendro plaktukinės mechanikos ankstyvojo fortepijono pavadinimo. Dar galutinai nenusistovėjęs, tačiau ganėtinai dažnai vartojamas itališkas žodis *fortepiano* daugiau ar mažiau skyrėsi nuo visų anksčiau minėtų terminų ir padėjo išvengti painiavos. Lietuvių kalboje šis terminas nebūtų išskirtinis, jis pernelyg panašus į „forte-pijoną“, o pridėjus linksnio galūnę ir visai nesiskirtų nuo šiuolaikinio. Prof. Donatas Katkus siūlo terminą „plaktukinis klavyras“ (Katkus 2006: 416) – iš vokiečių kalbos išverstą *Hammerklavier*. Tačiau pusiau lietuviškas, pusiau vokiškas terminas vargu ar yra tinkamas lietuviško istorinio instrumento pavadinimui, juolab kad *Muzikos enciklopedijoje* tokio termino nėra. Kalbant apie plaktukinių klavišinių instrumentų visumą aptariamuju laikotarpiu, ko gero, tinkamiausias žodžių junginys, padedantis išskirti naujos mechanikos instrumentą, galėtų būti *ankstyvasis fortepijonas*.

Italija

Fortepijono tėvu tradiciškai laikomas Bartolomeo Cristofori (1655–1732)¹, tačiau tyrinėjant instrumento atsiradimo aplinkybes paaiškėja, jog tuo metu skirtingose Europos vietose, instrumentų meistrams nieko nežinant vieniems apie kitus ir jų darbus, buvo padaryti panašūs išradimai.

Anglijoje į fortepijono atradėjo titulą pretenduoja Romoje gyvenęs vienuolis tėvas Woodas². Pasak dar XIX a. atliktų tyrimų, 1711 m. jis sukonstravo fortepijono prototipą ir pardavė tautiečiui Samueliui Crispui, kuris jį parvežė į Angliją (Brinsmead 1986: 109). Šis instrumentas priskiriamas florentiečių instrumentų mokyklai (Rowland 2001: 34).

François-Josephas Fétis (1784–1871) fortepijono išradėju laiko prancūzą Jeaną Marius (v. ž.³ 1700–1720), 1716 m. vasario mėn. Prancūzijos Mokslų akademijai pateikusių tris instrumentus, autorius pavadintus *clavecins à maillet* (pranc. klavesinas su plaktukėliais), kurie pagal aprašymą labai primena plaktukinį klavišinį instrumentą (Brinsmead 1986: 111).

Vokiečių muzikos tyrinėtojas Oscaras Paulas (1836–1898) įrodinėja, kad fortepijono išradėju laikytinas Cristophas Gottliebas Schröteris (1699–1782), Drezdene gyvenęs instrumentų meistras, 1717 m. sugalvojęs plaktukinę mechaniką, o kiek vėliau, 1721 m., du skirtingus jos brėžinių variantus pristatęs tuometiniam Saksonijos kurfiurstui (Paul 1868: 87–113). Tačiau yra manoma, jog jis taip ir nesumeistravo paties instrumento, kad įsitikintų savo išradimo galimybėmis; jo idėjos liko brėžiniuose ir atskirų plaktukėlio mechanizmo konstrukcijų modeliuose (Rowland 2001: 34).

Cristofori instrumento klaviatūra buvo galima išgauti garso niuansus, anksčiau pasiekiamus registrų keitimu. Plati garsų skalė ir jos dinamiškumas – didžiausias ir svarbiausias Cristofori pasiekimas. Tai byloja ir naujojo instrumento pavadinimas, sudarytas iš žodžių *piano* (it. tyliai) ir *forte* (it. garsiai). Tačiau fortepijonas ne iš karto laimėjo muzikos pasaulio palankumą. Meno kritikas Scipione'as Maffei (1675–1755) straipsnyje „Nuova invenzione d'un gravecembalo col piano e forte“, pasirodžiusiame leidinyje *Giornale de' Letterati d'Italia* (vol. V, Venezia, Gabbriello Ertz, 1711, p. 144–159), kritikavo ypatingą instrumento jautrumą prisilietimui, kaip itin sunkiai kontroliuojamą (ibid.: 33),

1 Bartolomeo Cristofori, kilęs iš Padujos, buvo klavesinų, spinetų ir vargonų meistras, nuo 1688 m. tarnavęs princo Ferdinando de' Medici rūmuose Florencijoje. Manoma, kad darbą prie pirmojo istorijoje fortepijono jis pradėjo ~1700 m., o baigė 1709 m.

2 Pagal katalikų regulą, pasauliečiai, tapę vienuoliais, atsisako savo tapatybės ir priima naują religinės bendruomenės suteiktą vardą. Kai kuriais atvejais sudėtinga ar neįmanoma sužinoti, kuo vardu ir pavarde buvo vienuolis.

3 v. ž. – „veikla žinoma nuo–iki“.

taip pat nepalankiai atsiliepi apie bendrą garso stiprumą, kuris buvo silpnesnis nei klavesino skambesys.

Cristofori darbą tęsė jo florentiečiai mokiniai, iš kurių žymiausias – Giovanni Ferrini (1699?–1758). Vienintelis išlikęs jo gamybos instrumentas – dviejų manualų klavesino ir fortepijono kombinacija. Tokie hibridiniai instrumentai buvo populiarūs iki XVIII a. 9-ojo dešimtmečio (*The Cambridge Companion to the Piano* 1998: 8). Cristofori ir jo sekėjų išradimas pamažu skynėsi sau kelią ir plito tarp aukštuomenės didikams dirbusių muzikų dėka. Kompozitorius Lodovico Giustini (1685–1743) yra laikomas pirmųjų kūrinių (12 sonatų), sukurtų būtent šiam instrumentui, autoriumi. Jis tarnavo Marijos Barboros (1711–1758), Portugalijos princesės, rūmuose Ispanijoje. 1758 m. inventurizacijos duomenimis, dvare būta net penkių florentiečių darbo fortepijonų (ibid.: 9). Georgas Friedrichas Händelis (1685–1759) susipažino su jais savo viešnagių Florencijoje ir Romoje metu. Žymus kastratas Farinelli⁴ (1705–1782), ilgametis Domenico Scarlatti (1685–1757) kolega, turėjo florentietišką fortepijoną, pagamintą 1730 m. (Rowland 2001: 35). Tai, kad florentietiškam fortepijonui akivaizdžiai trūko garso jėgos, buvo priežastis, dėl kurios kai kurie įtakingieji jo atsisakė – Marijos Barboros įsakymu, du iš penkių jos rūmų fortepijonų buvo perdirbti į klavesinus (*The Cambridge Companion to the Piano* 1998: 9). Akivaizdu, jog klavesinas dar ilgai nenusileido fortepijonui, sėkmingai egzistuojamas šalia jo. Tituliniai spausdintų muzikos kūrinių klavišiniams instrumentams puslapiai, kuriuose būdavo nurodomas ne vienas konkretus instrumentas, o keletas jų, liudija, kad tas pats kūrinys galėjo būti atliekamas skirtingais instrumentais, priklausomai nuo to, koks instrumentas tuo metu buvo lengviau prieinamas.

Vokietija / Austrija

Remdamasis anksčiau minėto Maffei straipsnio vertimo, 1724 m. išspausdinto Matthesono *Critica musica* (Pollens 1995: 157), brėžiniais ir aprašymais, Freibergo vargonų meistras Gottfriedas Silbermannas (1683–1753) ~1730 m. pagamino du instrumentus. Šie fortepijonai neišliko (Rowland 2001: 36). Išlikę trys šio meistro fortepijonai buvo pagaminti 1745, 1746 ir 1749 metais. Išore jie artimi to meto vokiškiems klavesinams, vidaus mechanika labai panaši į Cristofori instrumentus. Vienintelis ryškus skirtumas – garso modifikavimas pedalais. Cristofori įmontavo *una corda* prototipą, o Silbermannas – registrą, imituojantį klavesino skambesį ir dempfierių pakėlimo mechanizmą (*The Cambridge Companion to the Piano* 1998: 11).

4 Tikrasis vardas – Carlo Maria Michelangelo Nicola Broschi.

Silbermanno instrumentus labai mėgo ir vertino Prūsijos karalius Friedrichas Didysis. Jo rūmuose stovėjo net 15 Silbermanno fortepijonų, iš kurių 2 išliko (1745, 1746) (Brinsmead 1986: 113). Visus 15 instrumentų 1747 m. apžiūrėjo ir palankiai įvertino Johannas Sebastianas Bachas (1685–1750), karaliaus kvietimu atvykęs aplankyti rūmuose dirbusio savo sūnaus Carlo Philippo Emanuelio Bacho (1714–1788) (ibid.: 114). Vėliau Silbermanno darbus tęsė jo sūnėnas Johannas Heinrichas Silbermannas (1727–1799).

Šalia įprasto sparno formos fortepijono (vok. *Flügel* – fortepijonas, kita reikšmė – sparnas) buvo gaminami ir kitaip atrodantys instrumentai, kurių mechanikos principas buvo labai panašus. Sparčiai išpopuliarėjusių įvairiausių lyros, arfos, piramidės, žirafos ir pan. formų ir pavadinimų klavišinių instrumentų gausoje išsiskiria nedidelis lengvos konstrukcijos, į klavikordą vizualiai panašus instrumentas, vokiškai vadinamas *Tafelklavier* (stalo klavyras, klavyras-dėžutė, klavyras-lenta), angliškai žinomas kaip *square piano* (stačiakampis klavyras). Šio instrumento išradėju laikomas Vokietijos šiaurėje gyvenęs Christianas Ernstas Friederici (1709–1780) (Junghanns 1971: 30). Dėl savo dydžio ir prieinamos kainos *Tafelklavier* greitai išpopuliarėjo ir išliko mėgstamas namų muzikavimo instrumentas iki šimtmečio pabaigos.

Kitas daug nusipelnęs fortepijonų meistras – Johannas Andreas Steinas (1728–1792) iš Augsburga yra laikomas reikšmingiausia XVIII a. pabaigos figūra (Rowland 2001: 39). Jo gamybos fortepijonams būdingas ypač skaidrus, švelnus, bet artikuliuotas skambesys, lengva negili klaviatūra, nepriekaištingai sureguliuota mechanika. Wolfgangas Amadeusas Mozartas (1765–1791), apsilankęs Steino dirbtuvėse, buvo sužavėtas meistro darbo instrumentais (ibid.).

Steino veiklą tęsė sūnus Matthäus Steinas (1776–1842) ir duktė Nannette Stein (1769–1833), kuri ištekėjo už kito reikšmingo instrumentų meistro Johanno Andreašo Streicherio (1761–1833) ir sėkmingai plėtojo šeimos verslą Vienoje (*The Cambridge Companion to the Piano* 1998: 24). Steino mokyklos atstovų instrumentai tarsi įkūnija XVIII–XIX a. sandūros Vienos muzikavimo dvasią: grakščios konstrukcijos, lengvos klaviatūros ir puikiai sureguliuotos mechanikos, subtilaus rafinuoto skambesio, – jie ypač tiko klasicizmo epochos smulkiąjai briliantinei pianistinei technikai atlikti.

Nors Mozartui labai patiko Steino fortepijonai, o šių dienų senosios muzikos ekspertai laiko juos idealiais Mozarto muzikai atlikti, likimas susiklostė taip, kad kompozitorius jais grojo gana epizodiškai. Instrumentas, ilgus metus buvęs jo namuose, o dabar eksponuojamas Mozarto muziejuje Zalcburge, buvo pagamintas Antono Walterio (1752–1826). Jo fortepijonai kiek didesni už Steino, klaviatūra gilesnė, klavišo pasipriešinimas didesnis. Walterio instrumentų tembras skardesnis, didesnės garso stiprumo galimybės.

Didžioji Britanija

1756–1763 metų karui sukėtus Vokietiją, dalis Saksonijos instrumentų meistrų emigravo į Angliją (Junghanns 1971: 36). Iš pradžių jie dirbo vietinių klavesinų meistrų pagalbininkais, vėliau ėmėsi savo verslo.

Pirmasis Anglijoje 1766 m. pagamintas instrumentas buvo vokiečių emigranto Johanno Christopho Zumpe'ės (~1735–1783) darbo *square piano* (ibid.: 37). Šis nedidelis stačiakampis instrumentas, kaip ir Vokietijoje, greitai tapo paklausus dėl daugeliui prieinamos kainos, be to, jis puikiai tiko namų muzikavimui. Zumpe sekė Johannesas Pohlmanas (~1767–1793), Johnas Geibas (1744–1818) ir kt.

Sparno pavidalo fortepijoną Anglijoje pirmasis sukonstravo Americus Bakersas (~1763–1778). Vienintelis išlikęs jo instrumentas datuojamas 1772 metais. Manoma, jog iš viso per gyvenimą jis pagamino apie 60 fortepijonų ir iki savo veiklos pabaigos buvo vienintelis jų gamintojas Londone (*The Cambridge Companion to the Piano* 1998: 17). Netrukus Bakerso instrumentai suskambo Londono koncertinėje estradoje: 1767 m. gegužės 16 d. Charlesas Dibdenas (1745–1814) juo akompanavo dainininkei *Covent Gardene*, o pirmąjį koncertą fortepijonu solo 1768 m. pagrojo Jamesas Hookas (1746–1827) (ibid.: 19).

Bakerso veiklą tęsė žymiausias anglų fortepijonų gamintojas Johnas Broadwoodas (1732–1812). Nemažai jo gamintų instrumentų išliko, o pirmasis pasirodė 1781 m. (Dolge 1972: 59). Būtent su šia pavarde siejama tipinė angliška mechanika. Tarp Broadwoodo mokinių ir sekėjų vienas žymiausių – Robertas Stodartas (1748–1813).

Anglų fortepijonų klaviatūra daug sunkesnė ir gilesnė nei vokiškų, skambesys sodresnis ir garsesnis, o garsas mažiau artikuliuotas ir kiek susiliejtantis, todėl muzikos kūrinuose, parašytuose angliškiems instrumentams, nerasime tiek bravūrinių pasažų, kiek Vienoje kūrusių kompozitorių muzikoje. Angliški fortepijonai lenkė savo giminaičius ilgiau besitęsiančiu garsu. Jais buvo galima puikiai atlikti lyrinius, dainingus opusus. Neatsitiktinai Ludwigas van Beethovenas (1770–1827), dirbęs su Broadwoodo fortepijonu, laikomas *legato* artikuliacijos pradininku.

Prancūzija

Prancūzijoje fortepijonus pradėta gaminti vėliausiai. XVIII a. 6-ajame dešimtmetyje buvo atvežti Johanno Heinricho Silbermanno instrumentai, o apie 1770 m. jie masiškai importuoti iš Anglijos, visų pirma *square pianos* (Rowland 2001: 37). Pagal angliškų fortepijonų modelį Paryžiaus meistrai ėmėsi patys juos gaminti.

Viena reikšmingiausių pavardžių ne tik prancūzų, bet ir visoje fortepijonų evoliucijos istorijoje – Sébastienas Érard’as (1752–1831). Dėl politinių aplinkybių jam teko keletą metų praleisti Anglijoje ir darbuotis Broadwoodo dirbtuvėse. Grįžęs į Paryžių XVIII a. pradžioje jis sukonstravo pirmuosius savo fortepijonus ir pradėjo sėkmingą verslą (Dolge 1972: 61). Érard’o instrumentai buvo vieni populiariausių Europoje, ypač juos išreklamavo Ferencas Lisztas (1811–1886). Jie pasižymėjo tvirta konstrukcija, stipriu garsu, gilia klaviatūra ir buvo sukonstruoti angliškos mechanikos principu. Érard’as šios mechanikos nekopijavo; jis sėkmingai tobulino stygų užgavimo mechanizmą ir 1821 m. užpatentavo „dvigubos repeticijos“ išradimą, dėl kurio klaviatūra tapo ypač jautri prisilietimui, o stygą buvo galima dar kartą užgauti tik vos atleidus klavišą. Šis išradimas labai pravertė įsibėgėjančiam virtuozizmo kultui ir atvėrė duris šiuolaikinio fortepijono susiformavimui. 1840 m. šį gana sudėtingą Érard’o dvigubos repeticijos mechanizmą supaprastino ir patobulino Henri Herzas (1803–1888), prancūzų virtuozas, kompozitorius ir instrumentų meistras. Iš esmės nepakitusi Érard’o-Herzo mechanika išliko iki šių dienų (Junghanns 1971: 36).

Dar vienas to paties laikotarpio Paryžiaus instrumentų gamintojas siejamas su Frederico Chopino (1810–1849) vardu. Tai – Ignazas Pleyelis (1757–1831), kuris gamino kiek kitokio tipo fortepijonus nei Érard’as. Jo instrumentai neturėjo dvigubos repeticijos mechanizmo, pasižymėjo lengva ir negilia klaviatūra, švelniu artikuliuotu garsu (Rowland 2001: 38). Šie fortepijonai puikiai tiko Chopino pianizmui ir, tikėtina, darė įtaką jo kūrybos stilistikai: smulkiai pianistinei teknikai, dainingumo pradui ir subtiliai, tačiau aiškiai artikuliacijai. Šias muzikos kalbos ypatybes paprasta perteikti Pleyelio gamybos instrumentu, Érard’o fortepijonu atlikti Chopino muziką būtų kur kas sudėtingiau.

Akivaizdu, jog konkretaus instrumento garsinės ir technologinės savybės gali turėti didelę reikšmę kuriant senoviniams instrumentams parašytų kūrinių istoriškai pagrįstą interpretaciją. Todėl verta apžvelgti fortepijono konstrukcijos raidą.

Technologijų kaita

Klasicizmo epochos kompozitorių muzikinių minčių garsinius vaizdinius perteikiame pasitelkdami šiuolaikines pianistines galimybes: artikuliaciją, frazuotę, pedalizaciją. Visų šių aspektų, nūdienos atlikėjo siejamų su pianizmo meistriškumu, ištakos glūdi instrumento raidos specifikoje.

Lyginant Cristofori mechanizmą su šiuolaikinio fortepijono mechanika, Cristofori atradimas atrodo gana paprastas, tačiau tai buvo visiškai naujo, precedento neturinčio plaktukinio klavišinio instrumento gimimas. Tikėtina, kad jo sukūrimo idėjai iš dalies

padėjo klavikordo tangentių⁵ principas, tačiau plaktukėlių forma, medžiaga ir mechanizmas skyrėsi iš esmės. Pradžioje plaktukėliai buvo smulkūs ir lengvi. 1726 m. Cristofori pagaminto fortepijono plaktukėlių galvutės – žiedo pavidalo, iš susukto ir suklijuoto pergamento, padengto oda (Pollens 1995: 69). Šis instrumentas išsiskiria lengva konstrukcija, labai panašia į itališką klavesiną.

Tolesnė ankstyvųjų fortepijonų evoliucija vyko dviem kryptimis, kurios sietinos su jau minėtomis „vokiška“ ir „angliška“ mokyklomis. Forteपijonų gamybos raida, prasidėjusi Vokietijoje, vėliau persikėlė į to meto kultūros centrą Vieną, todėl kalbant apie instrumento tipą dažnai vartojama „Vienos mechanikos“ sąvoka. Vienos mechanikos tipo plaktukėlis staigiau reaguoja į klavišo paspaudimą ir atleidimą nei angliškos mechanikos tipo.

Tiek Vienos, tiek angliška mechanika ilgainiui praturtėjo įvairiausiomis tarpinėmis svirtelėmis, atšokančio plaktukėlio „gaudikliais“ (skirtais apsaugoti stygą nuo papildomo užgavimo per didelę jėgą paspaudus klavišą), „paleidimo“ mechanizmu (išrastu siekiant išvengti stygos blokavimo ir ieškant jautresnio garso išgavimo) (Gill 1983: 30–31).

Siekiant vis platesnių komponavimo išraiškos priemonių, didėjo klaviatūros apimtis. Pirmasis fortepijonas turėjo 4,5 oktavos. Vienos meistrai ją praplėtė iki 5 oktavų (F_1-f^3). XVIII a. pabaigoje Broadwoodas dar pridėjo kvintą viršutiniame registre. XIX a. pradžioje gaminami 6 oktavų apimties fortepijonai, skyrėsi tik jų žemosios natos: Vienoje gaminti tipiškai instrumentai nuo *F*, o Anglijoje – nuo *C* (Gill 1983: 29). Toks klaviatūros apimties plėtimas nebuvo savaiminis reiškinys, kaip ir daugelis kitų fortepijono technologinio tobulėjimo aspektų. Kompozitoriai savo kūryba veikė instrumento diapazono plėtrą. Diapazonas laipsniškai didėjo, kol pasiekė dabartinį fortepijono standartą, o kai kurie gamintojai, pvz., viena stambiausių Europoje Austrijos fortepijonų firma „Bösendorfer“, peržengė jį: „Bösendorfer Imperial“ modelis sukonstruotas su 8 oktavas apimančia klaviatūra.

Didėjantis diapazonas ir garso skambumo poreikis tiesiogiai veikė stygų bei instrumento korpuso konstravimą. Stygų daugėjo, jas imta storinti ir ieškoti naujų gamybai tinkamų medžiagų. Stygos skambėjimo aukštis ir stiprumas priklauso nuo jos ilgio, įtempimo ir masės. Klavesino stygos būdavo gaminamos iš avies gyslų, vario, sidabro ir aukso, vėliau pereita prie žalvario ir plieno. Klavikordų stygos gamintos iš žalvario, geležies, plieno. Bosinės stygos su apviją taip pat nėra mūsų laikų išradimas – pirmasis tokios gamybos atvejis užfiksuotas Prancūzijoje 1675 m. (Hirt 1981: 64). Ieškant vis tvirtesnės

5 Klavikordo plaktukėlis – žalvarinė plokštelė.

ir didesnę stabilią įtampą išlaikančios medžiagos, fortepijonams naudotos metalinės stygos. Ilgainiui apsisistota prie plieno (Gill 1983: 38).

Svarbiausia fortepijono korpuso dalis, laikanti stygas, yra rėmas. Nuo jo patvarumo priklauso derinimo stabilumas. Lyginant Steino instrumentus su šiuolaikiniais fortepijonais, akivaizdu, kad jėga, veikianti rėmą, išaugo keliasdešimt kartų. Taigi jei ankstyviems instrumentams visiškai pakako medinio korpuso, jiems vystantis imta ieškoti, kaip sutvirtinti stygas laikančią konstrukciją (Gill 1983: 36). Technologiškai tai buvo ilgas ir sudėtingas procesas, nes kiekvienas medžio ir metalo kontakto taškas sąlygojo instrumento garso kokybę. Problema buvo išspręsta panaudojant vientisai išlietą ketaus rėmą. Šis 1820 m. išradimas priklauso anglams Williamui Allenui (v. ž. 1800–1840) ir Jamesui Thomui (v. ž. 1820), o 1823 m. idėją perėmė Ėrard'as (Dolge 1972: 59).

Stygoms tobulėjant, joms užgauti buvo reikalingi didesni, stambesni ir sunkesni plaktukėliai. Iki XIX a. 2-ojo dešimtmečio pagrindinė plaktukėlių galvučių gamybos medžiaga buvo medis (pačių ankstyviausių instrumentų – pergamentas), apmuštas minkšta, bet pakankamai tvirta elnio oda. Vėliau Jeanas-Henris Pape'ė (1789–1875) užpatentavo išradimą, kuris prigijo ir išliko iki šių dienų: plaktukėlių galvutes dengia presuoto fetro, kitaip – veltinio, sluoksnis (Gill 1983: 26).

Pagal stygas ir plaktukėlius kito ir dempferių dydis, tačiau jų mechanika instrumento raidos metu iki šių dienų išliko beveik ta pati, išskyrus keletą nesėkmingų mėginimų įmontuoti juos po stygomis (Hirt 1981: 67). Vienos ir Anglijos meistrų instrumentų dempferių skaičius skyrėsi: Vienos fortepijonų dempferių skaičius atitiko klavišų skaičių, o anglišių instrumentų viršutinis registras dempferių neturėjo, kaip ir šiuolaikinis fortepijonas. Tai irgi lėmė skirtingą šių dviejų instrumentų tipų skambesį. Vienos fortepijonams būdingas labai aiškus, gerai artikuliuotas, tačiau trumpas, greitai gęstantis garsas, o jų angliški giminaičiai pasižymi vadinamuoju *Nachklang* (vok. atgarsis), kuris gaunamas iš nuolat viršutiniame registre skambančių garso obertonų. Bendras įspūdis toks, lyg garsai nuolat šiek tiek maišytųsi tarpusavyje. Tai pastebima aptariamo laikotarpio kūriniuose: Vienos kompozitoriai linkę pabrėžti virtuozinį muzikos pobūdį, harmoninės slinkty faktūriškai dažniausiai išdėstomos judriomis figūracijomis, o angliško tipo instrumentus naudoję kompozitoriai rinkosi ilgesnes natų vertes, kūrinių faktūrai būdingesnis akordinis išdėstymas, lyriškesnis pradai.

Reikšmingas fortepijono mechanikos aspektas – pedalas. Nors šiuolaikiniam pianistui yra svarbiausias dešinysis pedalas, kuriuo valdomi instrumento dempferiai, fortepijono vystymosi pradžioje pagrindinė pedalo funkcija buvo ne pratęsti ar sustiprinti garsą, o pakeisti jo tembrą. Įvairūs pedalo tipai buvo naudojami tam tikriems atlikimo

efektams išgauti (Gill 1983: 27): *una corda*⁶, *moderatorius*⁷, *liutnės*⁸, *fagoto*⁹, *klavesino*¹⁰, „turkiškas“¹¹ registrai.

Taip pat paminėtina, jog pedalo konstrukcija fortepijono raidos pradžioje skyrėsi nuo dabar įprasto kojinių pedalo. Fortepijono raidoje galima išskirti tris pagrindinius pedalo / registru mechanikos tipus:

- ♦ rankinį (*Handzug*) – seniausias pedalo / registru mechanizmo valdymo būdas, kai dempferių mechanika valdoma rankomis patraukiant ar sustumiant svirtes;
- ♦ kėlių (*Kniehebel*) – kai mechanizmas įjungiamas pianistui viršutine kojos dalimi (kiek aukščiau kelio sąnario) pakėlus medinę plokštelę, esančią po klaviatūra;
- ♦ kojinių (*Fußpedal*) – įprastą kojos pėda valdomo mechanizmo formą.

Lentelė. Mechanikos tipai

| Mechanikos tipas | Vokiška / Vienos | Angliška |
|------------------|---|---|
| Dempferiai | Dengia visas stygas | Nedengia aukštojo registro |
| Tylieji pedalai | Moderatoriai | <i>Una corda</i> |
| Garso formavimas | Staigus, konkretus, gana trumpas garsas | Gilau aksominio tembro, besitęsiantis, su obertonų priegarsiu |
| Stygų skaičius | 1–2 | 2–3 |
| Klaviatūra | Lengva, negili klaviatūra, beveik be pasipriešinimo | Daug gilesnė ir sunkesnė už vienietišką |

Apibendrinant ankstyvųjų fortepijonų raidą (žr. lentelę) pastebima, kad Vienos ir angliško tipo instrumentų savybės laikui bėgant vis labiau skyrėsi. Angliškų fortepijonų kaita padėjo atsirasti šiuolaikiniam fortepijonui, o Vienos instrumentai sudaro tarsi atskirą instrumentų kategoriją, skambesiu kiek primenančią klavesiną, tačiau besiskiriančią novatoriškomis technologinėmis savybėmis.

- 6 Pastūmus mechanizmą plaktukėlis užgauna tik vieną stygą vietoj dviejų ar trijų. Išgaunamas lengvesnis, tylesnis garsas.
- 7 Tarp stygos ir plaktukėlio įterpiamas gelumbės ar plonos odos sluoksnis. Garsas tampa tylesnis, švelnesnis ir visiškai keičia savo spalvą.
- 8 Prie stygų prispaudžiamas odos gabalėlis. Išgaunamas švelnus ir trumpas garsas. Dar vadinamas arfos, arba jaučio (dėl naudojamos jaučio odos), registru.
- 9 Prie apatinio fortepijono registro pritvirtinta plokštelė iš popieriaus ir šilko liečiasi prie stygų ir taip išgaunamas burzgiantis tembras, imituojantis minėtą instrumentą.
- 10 Fagoto registro alternatyva, taip pat naudojami odos gabalėliai, tam tikru būdu pritvirtinti prie stygų ir imituojantys klavesino skambesį.
- 11 Vidinėje korpuso dalyje tvirtinami įvairūs varpeliai, skambalėliai ar metalinės plokštelės, sukuriantys mušamųjų instrumentų efektą.

Technologijų, kūrybos ir interpretacijos sąveika

Tai, ką dabar įprasta vadinti tam tikros epochos stilistika, anuomet buvo paprasčiausias muzikavimas, natūraliai susiformavęs iš vyravusių tradicijų ir esamų galimybių. Visais laikais kūrybinė kompozitorių veikla siejosi su darbu prie vieno ar kito instrumento. Dažniausiai tai būdavo klavišinis instrumentas, aptariamu laikotarpiu – fortepijonas.

To meto kompozitoriai muzikuodavo įvairiais instrumentais. Vieni fortepijonai buvo darbo priemonė, kitais kūriniais atlikdavo viešai. Neretai šios instrumento funkcijos susipindavo. Ankstyvoje vystymosi stadijoje, ypač iki metalo panaudojimo rėmo konstrukcijoje, fortepijonas buvo gana mobilus. Į ilgas keliones šiuos instrumentus imdavo retokai, tačiau to paties miesto ribose pervežti fortepijoną iš namų į koncerto salę ir atgal buvo visiškai įprastas reiškinys. Kompozitoriai atlikėjai galėjo atlikti kūrinius būtent tuo instrumentu, kuriam jie buvo sukurti.

Keliaujantys kompozitoriai turėjo daugiau galimybių susipažinti su įvairių šalių meistrų darbo instrumentais. Sėsliau gyvenusieji per visą gyvenimą apsiribodavo keletu fortepijonų. Instrumentų gamintojai eksportavo savo gaminius į svečias šalis padedami gastroliuojančių atlikėjų, o šie pasiūlymais ir pageidavimais prisidėdavo prie fortepijono tobulinimo. Užsimezgas tarptautiniams kontaktams pasiūla ir paklausa nuolat didėjo, kompozitoriai ir instrumentų meistrai glaudžiai bendradarbiavo (*Zur Geschichte des Hammerklaviers* 1996: 13–15). Pirmieji buvo suinteresuoti gauti fortepijoną, atitinkantį jų reikalavimus, o meistrams buvo garbės ir ambicijos reikalas tiekti savo produkciją žymiesiems atlikėjams. Kadangi kiekvienas kompozitorius turėjo savo kūrybinį braižą, dažniausiai vieno ar keleto fortepijono gamintojų instrumentai tapdavo jų favoritais, pvz.: Mozarto – Steino ir Walterio gaminti fortepijonai, Beethoveno – Streicherio bei Broadwoodo produkcija; Érard'o instrumentus rinkosi Lisztas, Johannas Ladislausas Dussekas (1760–1812), Danielis Steibeltas (1765–1823), Sigismundas Thalbergas (1812–1871); o Ignazas Moschelesas (1794–1870), Friedrichas Wilhelmas Kalkbrenneris (1788–1849), Johannas Baptistas Crameris (1771–1858), Johnas Fieldas (1782–1837) ir Chopinas skambino Pleyelio fortepijonais (ibid.: 16).

Tyrinėjant ankstyvojo fortepijono meistrų darbo sąveiką su to meto kompozitorių kūryba galima aptikti atvejų, kai kompozitoriai reikšdavo savo pageidavimus instrumentų gamintojams dėl tam tikrų patobulinimų, dažniausiai susijusių su klaviatūros diapazonu ir pedalų mechanizmais. Nemažai informacijos šiuo klausimu galima rasti apie Beethoveno fortepijonus. Kompozitorius vertino kokybę ir nesiliovė ieškojęs naujovių. Pradėjęs savo kūrybinę ir koncertinę veiklą itin preciziškos mechanikos Steino gamintais instrumentais, Beethovenas taip labai juos vertino, jog keletą kartų atsisakė

koncertuoti kito meistro gamybos fortepijonu (*The Cambridge Companion to the Piano* 1998: 31). Nuo 1794 m. Beethovenas glaudžiai bendravo su Stein-Streicher šeima. Išlikusi korespondencija liudija, jog kompozitorius pasiūlymais ir pageidavimais aktyviai prisidėjo prie instrumento tobulinimo (ibid.: 32–37). Be N. Streicher pagaminto fortepijono, Beethovenui priklausė ir Walterio (1801), Johanno Schantzo (1762–1828), Érard'o (1803), Broadwoodo (1817), Conrado Grafo (1782–1851) (1825) instrumentai. Pastarasis pagamintas su 4 stygų chorais. Pagrįstai manoma, jog papildomos stygos pridėtos kompozitoriaus prašymu, šiam viliantis taip įveikti kurtumą (Gill 1983: 241). Deja, Beethovenas pažintis su šiuo instrumentu buvo labai trumpa.

Beethovenas siekė maksimaliai išnaudoti ankstyvojo fortepijono galimybes ir drąsiai eksperimentavo. Jo kūrinų diapazonas dažnai siekia kraštinius klaviatūros garsus. Ir dešinią, ir kairią pedalus gana nuosekliai fiksavo natose. Beethovenas *legato* artikuliacija – iššūkis plaktukinei fortepijono prigimčiai. Taip pat maksimaliai išnaudojama *forte* ir *piano* kontrastų galimybė. Nors kompozitorius labai mėgo Streicherių, t. y. Vienos mechanikos tipo, instrumentus, vėlyvieji jo kūriniai senosios muzikos specialistų mieliau atliekami Broadwoodo instrumentais. Paskutinįjį savo gyvenimo dešimtmetį Beethovenas daugiausiai dirbo su pastarojo meistro gamybos fortepijonu (Loockwood 2003: 48). Analizuojant vėlyvųjų opusų natų tekstus ir lyginant muzikinę kalbą su ankstyvesniojo kūrybos periodo kūriniais, akivaizdu, jog ji pakito. Tai patvirtina nagrinėjamos istorinės medžiagos svarbą šiuolaikiniam atlikėjui.

Kitas instrumentų gamintojų ir kompozitorių veiklos bei kūrybos tarpusavio poveikio pavyzdys galėtų būti ištrauka iš Mozarto laiško tėvui (1777 10 17): „čia ir Miunchene kelis kartus mintinai grojau savo šešias sonatas (KV 279–284) <...>. Paskutinioji *D-dur* puikiai skambėjo atliekama Steino fortepijonu. Kėlio mechanizmas veikia geriau nei kitų instrumentų. Užtenka jį paliesti ir jis nepriekaištingai veikia; beje, atleidžiant negirdėti jokio triukšmo“ (Rowland 1993: 82). Ši ištrauka ne tik liudija kompozitoriaus dėmesį dešiniajam pedalui (kurio nuorodų savo kūrinuose nepaliko), bet ir viso instrumento skambesio, jo techninių galimybių vertinimą bei lyginimą su kitais išbandytais instrumentais.

XVIII a. pabaigoje–XIX a. pradžioje muzikos ir fortepijonų kūrėjai atliko didžiulę atranką, kurios išdava – šiuolaikinis fortepijonas. Apie tai savo atsiliepime po 1862 m. Londone vykusios parodos Thalbergas rašė: „dabar turime instrumentą, kurio Érard'o išrasta plaktukėlių konstrukcija garso stiprumu lenkia senuosius angliškus, o greitumu ir subtilumu – vienietiškus fortepijonus. Tarpusavyje suderintos geriausios abiejų tipų savybės“ (*The Cambridge Companion to the Piano* 1998: 45).

Šiais laikais pianistas, skambindamas praeitų epochų muzikos kūriniais, susiduria su atlikimo stilistikos problema. Į šią sąvoką įeina daug interpretacijos aspektų, tarp kurių

vienas svarbiausių – garso formavimas, kūrinio skambėjimo įvaizdis. Todėl verta įsigilinti į tuometinių instrumentų skambesio specifiką. Ne mažiau svarbu įvertinti frazuotės ir artikuliacijos ryšį, suvokti mintį, grindžiamą aiškia harmonine struktūra, o melodikos nutrukimus, pauzes ar netikėtus artikuliacinius sprendimus traktuoti kaip muzikinės minties tąšą, preciziškai laikantis artikuliacijos nuorodų, tačiau neprarandant muzikinės minties plėtotės pojūčio. Klasicizmo epochos muzikos kalbai būdingi smulkūs artikuliaciniai dariniai, todėl *legato* artikuliacija kūriniuose, skirtuose ankstyvajam fortepijonui, naudotina saikingai ir tik ten, kur būtinai reikalinga bei nurodyta kompozitoriaus. Ne *legato* garso išgavimas turėtų būti kuo įvairesnis. Mums įprasti terminai *tenuto*, *portamento*, *non legato*, *perlé*, *staccato*, *leggiero* ir t. t., nusakantys nejungiamų tarpusavyje natų atlikimo technikas, gali turėti daugybę tarpinių niuansų.

Kalbant apie klasicizmo kūrinių fortepijonui dinaminę skalę, pažymėtina, jog ankstyvaisiais instrumentais neįmanoma išgauti tokio *forte*, kaip dabartiniu fortepijonu, tačiau *piano* sferoje, pasitelkiant skirtingą garso išgavimą ir išnaudojant *una corda* bei kitokius garsą slopinančius pedalus, galima pasiekti subtiliausių niuansų. Vienas svarbiausių stilistinių aspektų – kontrastų, ypač dinaminių, gausa. Melodinis motyvas ar harmoninis sąskambis gretinamas *p* ir *ff* kontrasto būdu, išgaunant pokalbio, aido efektą. Ankstyvuojū fortepijonu sudėtinga išlaikyti ilgą dinaminę įtampą, jos augimą ar atleidimą, todėl gana dažnas kontrasto principas – iki pat *forte* pažymėto momento tęsiamas *piano* niuansas, savaime tilstanti frazės pabaiga arba specialiai užrašomas *diminuendo* ar *decrescendo*. Staigi garso stiprumo kaita padėjo dar ne itin skambiais instrumentais sukurti labai ryškų, aktyvų muzikos charakterį.

Pedalizacija – aktualus, palyginti retai nagrinėjamas pianistinės technikos aspektas, galintis lemti viso kūrinio interpretaciją, skirtas išryškinti svarbius muzikos kalbos momentus: akcentus, dinامينius kontrastus. Pedalo naudojimas – mažai notacijos tradicijų turintis interpretacijos niuansas¹², sunkiai pasiduodantis tyrinėjimams.

Tiesiausias kelias į autentiško atlikimo technikos pažinimą – praktiniai užsiėmimai. Nūdienos pianistui sėdus prie Steino gamybos ankstyvojo fortepijono¹³, tenka atsisakyti gausybės įprastų judesių ir išsiugdyti naujus. Viso kūno, pečių juostos, alkūnių judėjimas nebereikalingas. Dėmesys koncentruojamas į piršto galo sąnario miklumą ir jautrumą, daug didesnę svarbą įgauna riešo padėtis ir plaštakos formavimas. Pirštų technika atsaikinga už melodines natas, pasażus, o harmoninę faktūrą, priklausomai nuo jos išdėstymo,

12 Pirmieji bandymai fiksuoti pedalizaciją randami apie 1790 m. Prancūzijoje ir apytikriai to paties meto L. van Beethoveno rankraštyje, kuriame yra nuoroda *mit dem Knie* (vok. su keliu) (Rowland 1993: 53).

13 Teksto autorės patirtis iš 2004–2006 m. ankstyvojo fortepijono studijų Trossingeno aukštojoje muzikos mokykloje (Vokietija).

reguliuoja plaštaka ir riešas. Nuo riešo padėties tiesiogiai priklauso ir dinaminiai artikuliaciniai akcentai: >, *fp*, *sf*, *sub.f*. Atpalaiduotas, lankstus, žemas riešas suteikia garsui minkštą, šiltą skambesį, jis ilgiau tęsiasi, puikiai tinka dainingiems, lėto tempo muzikos epizodams atlikti, o judraus, aktyvaus prado, tokatinio pobūdžio kūriniais naudojamas įvairių padėčių fiksuotas riešas. Tai suteikia kiek mechaniškesnį, „metalinį“ skambesį, aštresnį tembrą. Nuo riešo aukščio, t. y. svorio centro, priklauso dinaminė skalė: kuo aukštesnis riešas, tuo ryškesnis akcentas. Alkūnės funkcija grojant autentišku ankstyvoju fortepijonu – minimali. Ji naudojama tik rankos patraukimui. Minėto Steino instrumento penkių oktavų diapazonas kūrinuose nedažnai iki galo išnaudojamas. Be to, klavišai būdavo siauresni nei dabar, todėl net ir kraštiniais registrams pasiekti prireikdavo minimalaus alkūnės poslinkio. Ankstyvojo, ypač vienietiško, fortepijono garsas – labai konkretus, artikuliuotas, aiškiai girdima jo skambėjimo pradžia ir pabaiga. Atlikėjas, siekdamas stilingos interpretacijos, turėtų taip organizuoti pirštų, plaštakos darbą, kad nė vienas garsas neliktų neapibrėžtos trukmės. Pedalizacija rekomenduojama saikinga, kojos judesys neveluojantis, tiesus, atliekamas tuo pačiu metu kaip ir sąskambis, kurį norima pabrėžti, sustiprinti ar suteikti jam ypatingą tembrą.

Ankstyvųjų ir šiuolaikinių fortepijonų fizinės savybės labai skiriasi, tad sunku įvardyti universalius pianisto judesių principus. Siekiant stilingos interpretacijos, lemiamas vaidmuo tenka ne autentiškai pianistinei technikai, o garsinio įvaizdžio tikslumui.

Teorinės ir praktinės žinios, orientacija pagrindinėse ankstyvojo fortepijono raidos kryptyse ir konkretūs istoriniai duomenys gali padėti pianistui rasti stilingos interpretacijos raktą, pasirinkti tinkamą tembrą, artikuliaciją, pedalizaciją ar tempą. Žinant instrumento technologines savybes, lengviau perskaityti ir suvokti kūrinio tekstą, jį motyvuotai atlikti.

Išvados

Ankstyvasis fortepijonas išvaizda ir skambesiu mažai kuo primena šiuolaikinį instrumentą. Instrumentų gamintojai skirtingose Europos šalyse daugiau nei šimtmetį tobulino fortepijono mechanikos konstrukciją, kol suformavo šiuolaikinio fortepijono standartą. XVIII–XIX a. pradžioje kompozitoriai kūrė muziką nuolat besikeičiantiems klavišiniams instrumentams.

Galima išskirti dvi pagrindines ankstyvųjų instrumentų meistrų mokyklas: vokišką / austrišką ir anglišką. Prancūzijoje fortepijonai pradėti gaminti palyginti vėlai, tačiau būtent šios šalies meistrams pavyko sujungti geriausius vienietiškų ir angliškų instrumentų

savybes ir sukurti pažangią dvigubos repeticijos mechaniką, kuri sudarė prielaidas atsirasti moderniam fortepijonui.

Bendradarbiavimas su žymiais muzikais skatino instrumentų gamintojus tobulinti fortepijono mechanizmus: garso išgavimo konstrukciją, pedalo naudojimo galimybes, klaviatūros apimtį, dinaminę instrumento skalę.

Technologinių fortepijono galimybių raida ir tobulėjimas inspiravo naujus kūrybinius kompozitorių sprendimus: *legato* artikuliaciją, kraštutiniai išplėstą diapazoną, detaliuotas pedalizacijos naudojimo nuorodas ir pan.

Bėgant laikui atlikimo kriterijai ir tendencijos kinta, tačiau instrumentas, kuriam sukurtas kūrinys, yra vienas iš istoriškai fiksuotų veiksnių. Todėl galima teigti, kad garso formavimo principai, susiję su ankstyvojo fortepijono techninėmis ypatybėmis, gali tapti stilingos autentiškos interpretacijos pagrindu.

Aptariamos istorinės ir teorinės žinios kartu su tinkamais praktiniais įgūdžiais gali praversti stilingam, autentiškam aptariamai epochos muzikos atlikimui.

Iteikta 2021 10 31
Priimta 2021 12 27

LITERATŪRA

- Brinsmead, E. *History of the Pianoforte*. Buren (The Netherlands): Frits Knuf, 1986.
- Cole, H. J. *The Pianoforte in the Classical Era*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- Dolge, A. *Pianos and their Makers*. New York: Dover Publications, 1972.
- Encyclopedia of Keyboard Instruments. The Piano*. Ed. R. Palmieri. New York: Routledge, 2003.
- Gill, D. *Das Große Buch vom Klavier*. Freiburg: Herder Verlag, 1983.
- Hirt, F. J. *Meisterwerke des Klavierbaus*. Zürich: Urs-Graf-Verlag, 1981.
- Junghanns, H. *Der Piano- und Flügelbau*. Frankfurt am Main: Das Musikinstrument, 1971.
- Katkus, D. *Muzikos atlikimas*. Vilnius: Lietuvos muzikų sąjunga, 2006.
- Lockwood, L. *Beethoven: the music and the life*. New York: W. W. Norton, 2003.
- Nohl, L. *Mozart nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen*. Neu Isenburg: Melzer Verlag, 2005.
- Paul, O. *Geschichte des Claviers*. Leipzig: Payne, 1868.
- Pollens, S. *The early Pianoforte*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Rowland, D. *Early Keyboard Instruments. A Practical Guide*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Rowland, D. *A History of Pianoforte Pedalling*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- The Cambridge Companion to the Piano*. Ed. D. Rowland. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- The Classical Era: From the 1740 to the End of the XVIII Century*. Ed. N. Zaslav. New Jersey: Palgrave Macmillan, 1989.
- Zur Geschichte des Hammerklaviers*. Ed. M. Lustig. Michaelstein: Inst. Für Aufführungspraxis, 1996.

Journey of the piano throughout Western Europe from the 18th up to the beginning of the 19th century: the history of the instrument

SUMMARY. The object of the article is the analysis of transformations and specificities of performance since the invention of the piano (1709) up to the patent of the double-escapement action (1821). The article presents the piano's evolution as an inspiring journey of the instrument throughout the main countries of Western Europe: Italy, Germany, Austria, Great Britain and France. It also introduces the main piano makers, whose efforts in improving the piano are highly regarded: Bartolomeo Cristofori, Gottfried Silbermann, Johann Andreas Stein, Johann Andreas Streicher, John Broadwood, Ignaz Pleyel, Sébastien Érard, etc. The main changes of the piano construction elements are discussed: hammers, action types, keyboard range, strings, dampers, frame, pedals. The exact type of the piano, which was used to compose a particular piano piece, guide a performer to a very clear understanding of its dynamic, articulation or pedaling. Some examples on the L. van Beethoven's piano writing style are discussed, in reference to the interaction between the piano maker's work and the composer's creation for the corresponding piano type. The historical and theoretical knowledge combined with practical skills could be useful for a pianist, who wishes to create a truly historically informed interpretation of the composer's creation on a modern instrument.

KEYWORDS:

piano, early piano,
evolution, Western
Europe music history,
instrument makers,
piano mechanic,
pianistic technique,
historically informed
practice.