

УДК 78.03

*Н. Чуприна***РОКОКО И СЕНТИМЕНТАЛИЗМ КАК ГЕНЕЗИС ЭТИКИ-ЭСТЕТИКИ БИДЕРМАЙЕРА (НА ПРИМЕРЕ КЛАВИРНОГО / ФОРТЕПИАННОГО ТВОРЧЕСТВА РУБЕЖА XVIII–XIX ст.)**

*Статья посвящена анализу жанрово-стилевой, исполнительской специфики рококо и сентиментализма, рассматриваемых в качестве генезиса феномена бидермайера и его проекций в клавирно-фортепианном искусстве Европы рубежа XVIII–XIX ст.*

**Ключевые слова:** рококо, сентиментализм, бидермайер, романтизм, клавирная музыка, фортепиано.

Рококо и сентиментализм составили исторический пласт в искусстве, осознававшийся не столько в художественном, сколько в культурно-социальном планах: отстраненность от социальной тематики, очевидная замкнутость салонно-избранным и домашним кругом в запечатлении образов, — все это в совокупности составило нечто несовместимое с публично-героическим искусством классицизма и барокко, с социальной страстностью выражения романтизма-реализма. Миметический принцип художественности, понимаемый в театральном аспекте «жизнеподобия» — «второй реальности», менее всего совпадал с осознанно *идеальным и идеализирующим устремлением рококо и сентиментализма*, отчего художественный вес данных направлений был сомнителен. Однако в исторических описаниях музыки, в монографиях, посвященных отдельным выдающимся личностям, определенное внимание данным направлениям все же уделялось. В представленной статье прослеживается выводимость позиций бидермайера из рококо, сентиментализма XVIII в., определивших стиль «легких» фортепиано первой половины XIX в., сменивших клавишин и свойственную ему манеру игры.

Когда в справочной литературе [20, с. 1191] подчеркивается базисность «естественного» чувства для сентиментализма, по логике, как бы в противостоянии «искусственности» аффекта (главный предмет внимания у классицистов и представителей барокко) как нравственно-идеологически выстроенного и *интенсифицированно* выражаемого *благородного* чувства (см. в книге С. Маркуса: [9, с. 43–44]), *которому может и не быть жизненного прототипа* [9, с. 44], — в первом чтении притягивает эта «миметическая простота» в сентименталистской

«культуре чувства». Однако выдвигание в английском сентиментализме жанров пасторали и элегии, во французском — «слезной комедии», а в немецком — социально-критицистских мотивов штюмерства, — все это говорит о неоднозначности понимания указанного мимезиса, а главное, о значительной роли условности «подражания». И если в центре проявлений сентиментализма ставится концепция «эпистолярного» романа Ж.-Ж. Руссо «Новая Элоиза» (1761), то сама философическая искусственность представлений о «природности» чувства образует особого рода пролонгацию в условия созерцательности-наблюдения концентрированного эмоционализма аффекта. В живописи и музыке сентиментализм органично «вращается» в ограничение *прелестным*, воспринятым от рококо, отчего в полотнах Греза и Шардена, в операх раннего Моцарта и Гретри тонкая грань различий указанных направлений колеблется в касаниях умиленности-восхищенности, то есть в русле запечатления *лирического* как *красоты в музыке*.

В плане преобладания типового стилевого показателя в вариантных проявлениях отдельных композиций, не претендующих на художественно-образную замкнутость живописно-литературного представления о них, предстает целый ряд музыкально-стилевых явлений — музыка Ренессанса, рококо, бидермайера и др. Они образуют показательное «пограничье» к стилям-идеям, художественная знаковость которых задана их этико-идеологическим генезисом (см. «героическое» искусство — классицизм, «противоречие идеалы/действительность» — романтизм, «правда жизни» — реализм/натурализм и т. д.). В этом ряду немецкий и итальянский вариант барокко как «дисгармония духовного — светского» (ср. с *гармонией* духовного — светского в Ренессансе) составляет художественно-знаково оформленную сферу, тогда как «французское барокко — рококо» *избегает дисгармоний*, демонстративных в иных национальных разновидностях барокко, из-за чего такой авторитетный автор как С. Даниэль склонен рассматривать рококо автономно по отношению к барокко вообще, понимая немецкую/итальянскую и иные национальные школы в качестве проекций *французского рококо* [6, с. 17].

Рококо явно тяготеет к тому, что можно назвать «нарративным ответвлением» (см. у С. Лысюк: [7]) классицизма: «жозефиновский классицизм» Вены конца XVIII века определяется особого рода значимостью в его составе выразительности рококо [27, с. 45]. И этот же аспект взаимопроникновения классицизма и рококо был также

значим и для ранних романтиков, например, для датско-немецкого композитора Ф. Кулау, который адаптировал завоевания лексики и форм венского классицизма для придворного быта эпохи Реставрации, совмещавшей указанные устои с нарождающимся романтическим фольклоризмом-«народничеством». Своеобразным «стилевым эсперанто» начала XIX столетия стали ссылки на кельтско-шотландские «реликты», породив то, что органично будет связано с «бидермайером» и позднее — с феноменом «кельтомании»:

«На рубеже XVIII—XIX столетий Европу захлестнула самая настоящая «кельтомания»: все интеллектуалы, все образованные люди того времени считали своим долгом публично выказывать интерес к кельтскому наследию... Этот всплеск кельтомании вызван был публикацией знаменитых «Поэм Оссиана» Дж. Макферсона...» [24, с. 525].

В работе С. Лысюк [7] отмечается, что *нарративность как отличительный признак рококо, бидермайера* (курсив здесь и дальше. — Н. Ч.), минимализма образует стилево-типологическую «ось», охватывающую преобладающую направления искусства и музыки последних трех столетий, демонстрирующую «вращение» в сопутствующие им направления и одновременно сохраняющую относительную автономию в выразительно-методологическом плане. Нарративность *рококо, бидермайера*, минимализма определена особой значимостью в обнаружении в их методологии *исполнительского* вклада, причем выражаемого апелляцией к *простоте*, обаяние которой в данных направлениях соотносимо с духовным началом (см. барочный стержень рококо, апелляцию к раннехристианским патриархальным ценностям бидермайера, ссылки на религиозную экстастику в *музыкальном минимализме*).

При этом *клавирная ориентированность литературы рококо, бидермайера, в значительной мере минимализма* как создающая органическую контактность и с высокостью салонного творчества, и с «домашностью» творческих усилий, тем не менее, отмечена цивилизационным знаком тембральной соотнесенности с инструментализмом академической традиции.

Освоение в фортепианном репертуаре музыки рококо в аспекте сопричастности к стилистике и классицизма, и барокко (а это объективно соответствует исторической функции указанного направления), составляет чрезвычайно важный момент *научающей* направленности фортепианной игры, призванной *приобщить к духовным ценностям* через «клавирные штудии». Рококо, образуя часть стили-

стического облика венского классицизма, а также корректируя проявления барокко немецкой школы в лице И. С. Баха и Г. Генделя в сфере клавирных сюит-сонат, составило стилевое явление, направленное на непосредственность постижения — как радость и даже восторг *музицирования*, какие бы программные элементы ни фигурировали в названиях произведений, представляющих указанные направления. Качество выражения в музыке рококо являет высокое достоинство эстетического порядка, не будучи перегруженным метафорической-художественной сложностью выражения и апеллируя, в конечном счете, к глубинам религиозной высокости и *простоте-одухотворенности* выражения.

Как отмечалось выше, культура рококо в изобразительном искусстве и оформлении интерьера имела литературный аналог рококо — «прециозное» искусство XVII в. [1, с. 193], наследовавшее традиции Православной Галлии IV–VII столетий [28]. В «музыкальных кружениях» французской клавирной орнаментики находим признаки фигуративности риторических выходов церковного славильного и внецерковного духовного юбилейного пения византийской традиции. На эту последнюю опирались православные Меровинги, сохраняли Каролинги и их наследники в галликанизме вплоть конца XVIII века, и которую предал «антихрист» Наполеон, короновавшись и воспользовавшись византийско-галликанистским правом законного монарха решать вопросы церкви: Французская церковь как достояние роялистов была преобразована в одну из церквей папского Рима (см.: [5, с. 389]).

Не забываем также об этнически-культурной соотнесенности французского и бриттско-английского художественных кругов, поддерживаемых породненностью кельтских наций, управляемых королями французскими и бриттскими. Весомый удар этому культурному взаимодействию нанесла революция Кромвеля (см. материалы о физическом истреблении *христианских бардов* в Англии в 1642 г. в работе Н. Покровской [15, с. 41] — в удивительной хронологической параллели к истреблению русских *православных* песельников и скоморохов в 1647 г.).

Однако первая заря «кельтского возрождения» и формирования, в рамках неклассицизма, неорококо минувшего столетия, определилась — в вышеназванной «кельтомании» конца XVIII — начала XIX столетий, породившей «арфоподобное» и «флейтоподобное» звучание «легких» фортепиано, существовавшее в виде самостоятельного

пласта в пианистической практике вплоть до середины XX в. (вспомним знаменитое «хапандо» Г. Нейгауза!).

Особая значимость культурного возрождения кельтской традиции в музыкальной Европе принадлежит Дж. Фильду, чей блестящий пианизм в его опоре на пальцевую «мелкую» технику и в противостоянии постбетховенской «симфонизации» фортепиано, знаменовал контактность с аристократизмом рококо — в условиях собственно немецкого инструментария фортепиано-рояля, но в апелляции к забытой и возрождаемой бриттско-ирландской «бардовской» традиции. Ведь становившийся бидермайер был откровенно *проповедническим* — будил *чувства добрые* в истерзанной войнами Европе, подобно тому как культивировались грация и кротость общения в замке Рамбуйе в XVII ст. Эта *проповедническая идеологичность бидермайера продолжала проповедничество сторонников прециозной литературы и салонного рококо*, — а в совокупности данные направления оказывались исторической материализацией той проповеди высокого порядка мира, сторонниками и мучениками которого были *бриттские-ирландские барды*.

Такого рода музыка была распространена в Европе, отражая особенности национальных культур разных стран и концентрируя клавирный путь лютнево-цимбальной щипковой фактуры и «вторичной кантилены» точно-дробно вырисовывающихся последовательностей славильно-гимнической музыки, родственной своей *однообразностью* церковной *аллилуйной* выстроенности выражения церковного искусства в целом. Именно эта сторона фортепианного звучания оказалась соотнесенной с бидермайеровским ареалом, в котором *внедраматическая — внетеатральная однообразность* оказалась, как и в рококо, базисным пластом выразительных «произнесений».

Однако, если клавирность рококо соотносилась с *арией* как явлением, генетически связанным с историей *французской духовной сферы* [25, с. 204–205], то бидермайеровская вокальная сфера определилась в интересе к *канту-хоралу*, соотнесенному с простотой нравственно-поучительных песен старокатолической и раннепротестантской традиций, тяготевших не к полифонии развитой имитационной структуры, но к контрапункту гетерофонной/контрастно-полифонической основы.

Проблемы *бидермайера* как направления все с большей интенсивностью нарастания интереса к ним разрабатываются искусство-

знанием от 1980-х годов. И парадигматика этих разработок однажды была зафиксирована в справочном издании: «...Стилевое направление в немецком и австрийском искусстве ок. 1815–1848... Архитектура и декоративное искусство бидермейера перерабатывали формы ампира в духе интимности и домашнего уюта» [2, с. 138]. Сам термин — бидермайер — от вымышленной фамилии «простосердечного немецкого обывателя», стоявшей в заглавии стихов поэта Л. Эйхрода, изданных в 1850 г. (см.: [4, с. 315]). Такова история появления направления, которое сложилось спонтанно в эпоху Реставрации, а к моменту определения его наименования стало явно уступать дорогу другим направлениям — реализму и романтизму, а также соседствовало с зарождением символизма, духовный источник которого и принцип *условности* в запечатлении жизненных реалий явно роднил его с уходящим бидермайеровским творческим пластом.

За «бидермайером» долго не признавалась художественная значимость, поскольку подчеркивалась его роль как «стиля моды», как «стиля мебели», отказывая в художественной самостоятельности этого, как теперь обозначилось, влиятельнейшего направления *раннего романтизма*, романтизма первого этапа его продвижения. Бидермайер определил расцвет гитарного исполнительства и композиций для этого инструмента, вплоть до организации в 1856 г. Н. Макаровым в Бельгии (Брюссель) международного конкурса исполнителей на 6-, 7-, 10-струнных инструментах этого рода (см.: [10, с. 339]).

В данном случае выделяем гитарное творчество Н. Паганини, которое не столь демонстративно представляло его гений, как скрипичное исполнительство и композиции для этого инструмента. Однако для современников и, главное, для самого Паганини этот гитарный аспект артистической деятельности был значим — гитарное звучание смоделировано в Каприсе № 6 из «24 каприсов» для скрипки-сола и др.

В России гитарная школа получила яркое проявление, будучи сформированной чехом по национальности, русским композитором А. Сихрой, заслугой которого стало усовершенствование семиструнной, русской гитары. Его деятельность повлияла на Н. Макарова, бравшего уроки у А. Сихры и дебютировавшего в 1841 г. в Туле [8, с. 321], впоследствии, как отмечено выше, организовавшего международный конкурс для этого рода музыкантов.

Русский поэт-сентименталист, выходец из грузинского княжеского рода П. Шаликов, был знаменит своими «манерными элегиями»

[23, с. 581]. Его творчество органично вписалось в русский литературный бидермайер [18]. Названный автор, в духе идей Реставрации, придерживался позиций «гражданской умеренности» Н. М. Карамзина, а названиями своих произведений «Путешествие в Малороссию» и др. противопоставлял свой взгляд на мир А. Радищеву с его обличительным «Путешествием из Петербурга в Москву», а также русофобскому «Путешествию в Россию» Ш. де Кюстена. Именно П. И. Шаликову принадлежит «Ода гитаре», которая с воодушевлением славит инструмент — *за способность «смягчать нравы» и нежность наполнять сердца:*

Какие чувства вливаешь,  
Гитара! В душу ты мою?  
Все фибры сердца сотрясаешь  
Через гармонию свою... (цит. по: [16, с. 19]).

В работе Ю. Олейниковой [14, с. 3] справедливо отмечено, что методологический «сгусток» бидермайера, рассматривавшийся долго лишь в виде архитектурного и декоративного качества выражения, связываемого с живописью, достаточно активно распространился на литературу и другие сферы (см. работы: [19; 11; 12 и др.]). Но выделяется среди разнообразия других направлений данное стилевое качество одним: «большое в малом» — «ампир в интима». А если учитывать, что ампир представлял собой особого рода единство стилизации классицизма и барокко, то вышеназванная характеристика обретает выход на следующую формулу: *освоение малых форм как семантически превышающих крупные*. Ибо в предыдущие эпохи торжествующего ньютоновского физического материализма исключалась художественная самозначимость малых форм, занимавших лишь периферию творчества профессионалов от искусства.

При этом, как отмечалось выше, очевидным эпицентром формирования бидермайера стали страны немецкой культуры, и, изначально, посредством опоры на культурные традиции швабов-алеманов и в апелляции к раннехристианским традициям. Последние обстоятельства определили духовный «интернационализм» немецкого бидермайера, его разнонациональные проявления. В работе О. Муравской специально отмечены славянские и русские в особенности стимулы в становлении этого направления [13, с. 147–148], поскольку апеллирование к старохристианским заветам обращало взоры к Православию в России и Старокатолической традиции в Польше,

сохранивших связи с первозаветами христианского мировосприятия. С разворотом этого культурного процесса связано религиозное, так называемое Оксфордское движение, охватившее Европу к 1830-му году и поддерживавшее позиции старокатоликов на протяжении всего XIX столетия [17, с. 90–93].

Не забываем, что расцвет искусства бидермайера совпадает по времени с увлечением кельтской культурой (см. о «кельтомании» в конце XVIII — в первой половине XIX вв.: [21]), и бидермайеровские черты наследия Ф. Мендельсона [3], например, определяются во многом его направленностью к кельтскому ирландско-шотландскому образному миру («Фингалова пещера» и «Шотландская симфония», эльфы-сильфы в Увертюре к «Сну в летнюю ночь» и др.).

В немецких изданиях, посвященных истории бидермайера, указывается также на второй этап («предмодернистский») развития данного направления — в эпоху Вагнера, в 1860–1870-е годы [26]. Тем самым упрочивается значимость высокого бидермайера, то есть того, что выходит за пределы «стиля без имен и шедевров» [19, с. 10]. Как известно, признание бидермайера шло весьма непросто: основная сфера его проявления, в современной терминологии — дизайн, искусства интерьера и моды, что не осознавалось искусством как таковым до 1970-х, вплоть до постмодернистской эстетики Р. Барта, одним из знаменитейших трудов которого стала книга «Искусство моды». Бидермайер демонстрирует *комплексность* проявления в раннем романтизме художественной и внехудожественной деятельности, соответствуя первоначальному смыслу романтизма как «стиля поведения», — ибо полнота собственно художественного обнаружения романтизма достигается в так называемый «зрелый» его период уже в середине XIX века.

Этот аспект «невывраженности» художественного метода романтизма на раннем этапе совершенно не содержит моментов «ущербности», поскольку от «высокого», «зрелого» романтизма Берлиоза, Мейербера, Шопена, осуществляемого творчеством композиторов либо композиторов-исполнителей в одном лице, «ранний» романтизм отличается *стилистической комплексностью* его проявления (кстати, отсюда в музыкальном романтизме единство литературно-художественной — собственно музыкальной деятельности, причем, с акцентом на литературную в раннем романтизме Гофмана, с акцентом на музыкальной деятельности у Берлиоза, Шумана, Листа, Вагнера).



Ранний романтизм является преимущественно исполнительской практикой. Объективно же творчество И. Гуммеля, К. Черни при-мыкает к бидермайеру, поскольку унаследованный ими масштабный моцартовско-бетховенский пианизм (Гуммель — ученик Моцарта, Черни — Бетховена) первый реализовывал на «легких» фортепиано, а второй — в «домашнем-тренировочном» жанре этюда, тем самым запечатлевая отмеченную выше черту бидермайера — проявление «большого в малом». В эпоху бидермайера сложилась конструкция «легких фортепиано», «под флейту», хотя от венских классиков установилась оркестральность письма для клавира, собственно и преобразовавшая клавиры типа клавикордов и клавесинов в интенсивно-динамическую палитру фортепиано. И эта только родившаяся оркестральность фортепиано оказалась внедренной в рамки «бриллиантового» стиля, в котором камерная «флейтоподобная» звучность сочеталась с много-сложной фактурой поственского клавирного стиля.

В настоящее время не оспаривается факт принадлежности к данно-му направлению композиторского творчества Шуберта и Мендельсо-на, у которых явно заметно превалирование «камерной домашности», в пределах которой нередко всплывают величественные и даже мону-ментальные образы (см. специально [13, с. 162–167]). «Песни без слов» Мендельсона составляют своеобразную декларацию бидермайера, по-скольку в них «симулирующие домашность» пьесы отмечены призна-ками романтического «ноктюрна» как воспроизведения духовности Трипсалмия католического богослужения [22, с. 50], то есть проявле-ния в фортепианной звучности одухотворенной клавирности рококо.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Артамонов С. История зарубежной литературы XVII–XVIII вв. / С. Ар-тамонов. — М. : Просвещение, 1978. — 608 с.
2. Бидермейер // Советский энциклопедический словарь. — М., 1984. — С. 138.
3. Бодендорф В. Церковные сочинения Шуберта и католическая тради-ция его времени / В. Бодендорф // Музыкальная академия. — 1997. — № 3. — С. 183–187.
4. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного ис-кусства: в 10 томах / В. Г. Власов. — СПб. : Азбука-классика, 2004. — Т. 2. — 712 с.
5. Галликанизм // Христианство : энциклопедический словарь: в двух то-мах / ред. кол. С. Аверинцев (гл. ред.), А. Мешков, Ю. Попов. — М. : Большая Российская Энциклопедия, 1993. — Т. 1: А — К. — С. 398–399.

6. Даниэль С. Рококо. От Ватто до Фрагонара / С. Даниэль. — СПб. : Азбука-классика, 2007. — 336 с.
7. Лисюк С. Наративний підхід в характеристиці стильових та стилістичних властивостей фортепіанного виконавства : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 — Музичне мистецтво / С. Лисюк. — Одеса, 2011. — 20 с.
8. Макаров Николай Петрович // Музыкальный энциклопедический словарь. — М. : Музыка, 1990. — С. 321.
9. Маркус С. История музыкальной эстетики: в 2 т. / С. Маркус. — М. : Музгиз, 1959. — Т. 1. — 316 с.
10. Мерц (Mertz) Йозеф Каспар // Музыкальный энциклопедический словарь. — М. : Музыка, 1990. — С. 339.
11. Музыка Австрии и Германии XIX века. — М. : Музыка, 1975. — Книга первая. — 512 с.
12. Музыкальная эстетика Германии XIX века : [антология : в 2 т. / сост. А. Михайлов, В. Шестаков ; ред. Н. Шахназарова]. — М. : Музыка, 1981. — Т. 1. — 415 с.
13. Муравська О. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Вип. 1 / О. Муравська. — Одеса : Друкарський дім, 2010. — 214 с.
14. Олейнікова Ю. Бідермайер та його прояви у вокальній музиці XIX–XX століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 — Музичне мистецтво / Ю. Олейнікова. — Одеса, 2010. — 15 с.
15. Покровская Н. История исполнительства на арфе : курс лекций для оркестровых факультетов (струн. отдел.) музыкальных вузов / Н. Покровская. — Новосибирск : Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки, 1994. — 143 с.
16. Рапацкая Л. Преодолевая гитарные стереотипы / Л. Рапацкая // Гитарист. — 1997. — № 3. — С. 19–24.
17. Русская Православная Церковь 988–1988. Очерки истории X–XX вв. — М. : Издательство Московской Патриархии, 1988. — Вып. 1. — 112 с.
18. Сарабьянов Д. На параллельных путях. Русско-немецкие художественные связи. XIX век. Живопись / Д. Сарабьянов // Гармония и контрапункт. Россия — Германия. Живопись XIX века. — М. : Художник и книга, 2003. — С. 24–35.
19. Сарабьянов Д. Бидермайер. Стиль без имен и шедевров // Пинакотека. — 1998. — № 4. — С. 4–11.
20. Советский энциклопедический словарь. — М. : Советская энциклопедия, 1984. — 1599 с.
21. Сокол О. В. Теорія музичної артикуляції / О. В. Сокол. — Одеса : ОКФА, 1995. — 208 с.
22. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки : пер.с англ. / Э. Уилсон-Диксон. — СПб. : Мирт, 2003. — 428 с.
23. Шаликов П. И. // Краткая литературная энциклопедия : в 9 томах. — М., 1975. — Т. 8. — С. 581–582.

24. Языческие божества Западной Европы : энциклопедия. — М. : Эксмо; СПб.: Мидгард, 2005. — 800 с.

25. Ямпольский И. Ария / И. Ямпольский // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М.: Советская энциклопедия, 1973. — Т. 1. — С. 204–207.

26. Heussler H. Das Biedermeier in der Musik /H. Heusler // Die Musikforschung. XII Jahrgang. — Kassel, Basel : Barenreiter Verlag, 1959. — Z. 422–431.

27. Götz F. Die Zauberflöte in der Inszenierung Walter Felsensteins an der komischen Oper Berlin 1954 /F. Götz. — Berlin : Henschelverlag, 1958. — 212 S.

28. Vita partum. Житие Отцов, составленное святителем Григорием Турским / предисловие отца Серафима (Роуза). — М.: Издательский дом «Русский Паломник», 2005. — 370 с.

***Чуприна Н. Рококо та сентименталізм як генеза етики-естетики бідермаєра (на прикладі клавірної / фортепіанної творчості рубежу XVIII–XIX ст.).*** Стаття присвячена аналізу жанрово-стильової, виконавської специфіки рококо та сентименталізму, що розглядаються у якості генези феномену бідермаєра та її проєкцій в клавірно-фортепіанному мистецтві Європи рубежу XVIII–XIX ст.

Ключові слова: рококо, сентименталізм, бідермаєр, романтизм, клавірна музика, фортепіано.

***Chuprina N. Rococo and sentimentality as the genesis of ethics, aesthetics Biedermeier (for example, clavier / piano works abroad XVIII–XIX centuries).***

This article analyzes the genre and style, performing the specifics of rococo and sentimental, considered to be the genesis of the phenomenon of Biedermeier and its projections in clavier-piano art of Europe abroad XVIII–XIX Art.

Keywords: rococo, sentimentalism, Biedermeier, Romanticism, clavier music, piano.

