

Министерство образования Тульской области
Государственное профессиональное образовательное учреждение
Тульской области
«Тульский педагогический колледж»

«К. Черни: Энциклопедия фортепианной техники»

Методическое пособие для преподавателей и студентов музыкально-педагогических колледжей

Разработано преподавателем

ПЦК Инструментального исполнительства

Решетовой А.В.

Тула 2021

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
1. Биография композитора.....	4
2. Педагогические взгляды К. Черни.....	6
3. Энциклопедия фортепианной техники.....	11
4. Этюды К. Черни в отечественной музыкальной педагогике.....	21
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	24
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	25

ВВЕДЕНИЕ

Работая в классе фортепиано со студентами, педагог ставит перед собой много важных задач по развитию и совершенствованию различных пианистических навыков исполнителя-музыканта. Одним из наиболее важных является техническое развитие студента. В процессе обучения в музыкально-педагогическом колледже, студенты играют этюды многих авторов: М. Клементи, А. Лемуана, Л. Лешгорна, Ф. Бургмюллера, А. Шитте, А. Гедике. Но наиболее часто в своей работе преподаватели используют этюды К. Черни. «Мы по достоинству еще не оценили Карла Черни», - писал И. Брамс. Эта мысль, высказанная в 19 веке, справедлива и в настоящее время. Далеко не в полном объеме известны фортепианные сочинения К. Черни, в том числе сборники его полезнейших инструктивных этюдов и упражнений. Карл Черни был выдающимся фортепианным педагогом, из школы которого вышли такие музыканты- виртуозы, как Ф. Лист, Т. Лешетицкий, Э. Д'Альбер, А. Зилоти, А. Есипова. Черни написал более тысячи произведений различных жанров, среди них множество симфоний, сонат, трио, квартетов, этюдов и упражнений, а также фундаментальных методических трудов. В лице К. Черни гармонично сочетались и взаимно дополняли друг друга композитор, пианист, педагог, преследующий определенные просветительские цели. Педагогический труд Черни - едва ли не самая обширная из когда- либо существовавших фортепианных школ, он содержит 600 страниц большого нотного формата.

Чтобы техническое развитие студента было эффективным, преподавателю нужно владеть теоретическими знаниями о музыкальном репертуаре композиторов, которые писали инструктивные произведения (этюды), а также знать уровень сложности нотного музыкального материала. Для этого учителю необходимо просмотреть и проанализировать много методической и нотной литературы. Поэтому, в помощь педагогам, мы решили составить методическое пособие, в котором изучили творчество К. Черни и его педагогические взгляды.

1. Биография композитора

Карл Черни прожил 66 лет, родился он в 1791 году, в семье музыканта, его отец, Венцель Черни, чех по национальности, в 1786 году приехал в Вену, где вскоре получил признание, как педагог игры на клавире, но уже в 1791 году В. Черни перебрался семьей в Польшу. Однако, через 4 года В. Черни по политическим соображениям покинул эту страну, и вместе с сыном он вернулся в Вену. Еще находясь в Польше, отец начал приобщать Карла к клавириному искусству. По-видимому, он был требовательным и умелым наставником, неординарно мыслящим музыкантом. Достаточно сказать, что именно клавириное сочинение Баха, в то время редко исполняемые служили для В. Черни основой исполнительского формирования учеников.

Занятия отца с сыном протекли настолько успешно, что уже в 7 лет Карл владел весьма обширным репертуаром, включающим произведения В. Моцарта, Й. Гайдна, М. Клементи; свободно импровизировал; умел играть с листа различные инструментальные произведения и даже партитуру. Первые выступления Карла в 1801 с концертом В-dur В. Моцарта и произведениями М. Клементи было замечено и одобрительно встречено музыкантами. В этом же году скрипач венского придворного театра В. Крумпхольц, страстный почитатель творчества Л. Бетховена, познакомил юного К. Черни с сочинениями великого композитора, помог ему освоить некоторые из них, способствовал встрече юного Карла с Бетховеном. Прослушав концерт Моцарта в исполнении Черни, Бетховен нашел, что мальчик, несомненно, талантлив, и согласился с ним заниматься. Бетховен умел органично сочетать художественное воспитание учеников с развитием их профессиональных пианистических качеств. Первые уроки с Черни он посвятил изучению гамм во всех тональностях. Именно на гаммах Л. Бетховен учил правильному положению пальцев, движениям руки при игре гамм, а также различного рода пассажей были для своего времени подлинным нововведением. В последствии они нашли продолжение в педагогической деятельности К. Черни. Пристальное

внимание уделял Л. Бетховен и вопросам аппликатуры. Аппликатура как творческий компонент исполнения призвана, по мысли Бетховена, помогать разрешать звуковые, колористические, артикуляционные задачи. Три года занимался Л. Бетховен с К. Черни. Он стал первым венским пианистом, кто столь последовательно изучал рукописи бетховенских произведений, анализировал стиль и искал принципы трактовки его сочинений. Композиторская подготовка Черни основывалась на самостоятельном изучении сочинений И.С. Баха, М. Клементи, Л. Бетховена.

В 1804 году был напечатан первый еще незрелый опус К. Черни «Концертные вариации для фортепиано и скрипки на тему Крumpхольца», и лишь в 1818 году вышло в свет второе его сочинение «Рондо на тему каватины графа» в четыре руки. Появление этого сочинения означало по существу рождение Черни как композитора. В 1805 году Черни предпринял первую концертную поездку по странам Европы. В. Мэйер так охарактеризовал исполнительский почерк концертанта: «Редко можно было услышать такую чистоту, элегантность и изящество в исполнении. Интерпретация Черни сонат Моцарта отличалась самобытностью и новизной трактовки, эти произведения, давно знакомые музыкантам прочтены своеобразно и оригинально». Черни писал, что он имел успех как импровизатор и чтец с листа. Недолго гастролировал Черни, из-за политических событий в Европе, он вернулся в Вену. В Вене жили и творили гении, здесь искали признания все виртуозы мира. Надо было обладать незаурядными данными, чтобы завоевать уважение музыкантов в городе.

Слава пришла к Черни, когда ему было 14 лет. К тому времени он стал авторитетным педагогом, учиться у которого считали за честь пианисты разных национальностей. Среди выдающихся музыкантов у него учился Ференц Лист. В жизни Черни был человеком скорее умеренным, рассудительным, уравновешенным, нежели порывистым и эмоциональным.

Он не жаждал ни славы, ни денег. Добротность сделанного – вот что прежде всего их подкупало в искусстве. Не богатая внешними событиями вся жизнь Черни прошла в Вене: лишь в 1836 году он посетил Лейпциг, в 1837- Лондон и Париж, в 1846 - Ломбардию. Последние два десятилетия творческой деятельности он посвятил исключительно композиции, аранжировке и занятиям лишь с талантливыми учениками, причем бесплатно. За 10 дней до смерти, в июне 1857 годам были закончены две увертюры и три сонаты. Музыка была единственной радостью Черни, делом всей его жизни.

2. Педагогические взгляды К. Черни

Деятельность К. Черни привлекала к себе внимание многих выдающихся музыкантов прошлого и нашего столетий. О Черни писали, спорили. Мнения подчас были противоположными. В своих многочисленных методических трудах («Полной теоретико-практической фортепианной школе от первоначальных шагов до высшего совершенствования...») Черни предстает творчески мыслящим музыкантом и педагогом. В этом капитальном труде получило обобщение многое из того, что было создано фортепианной педагогической мыслью до 40-х годов прошлого столетия, и по-новому, с прогрессивных позиций разрешен ряд принципиальных проблем фортепианного искусства. В отличие от более ранних фортепианных методов, например, И. Крамера, И. Гуммеля, Ф. Калькбреннера, Школа ор. 500 К. Черни представляет собой руководство энциклопедического плана, действительно ведущее ученика от азов к высотам фортепианной игры. Здесь собраны важнейшие, необходимые каждому пианисту положения о фортепианном искусстве, освещен широкий круг педагогических и эстетических проблем своего времени.

Новым и смелым для 40х годов прошлого столетия было стремление Черни рассматривать во взаимосвязи интерпретацию и стилевые особенности различных фортепианных произведений. Требование «стильной» интерпретации не означало, по мысли Черни, нивелирования творческой индивидуальности исполнителя: уважение к авторскому замыслу и свобода воображения не являлись для него взаимоисключающим понятиями. О прогрессивности взглядов Черни свидетельствует и его подход к вопросу о назначении техники. Однако «совершенная виртуозность» не являлась для Черни самоцелью: в технике он видел «только средство, с помощью которого можно передать дух и чувство в исполнении...». И в этом, несомненно, сказалось влияние Бетховена. Подобное решение вопроса о сущности техники стало впоследствии классическим (конечно не только благодаря суждениям Черни), однако в годы увлечения виртуозностью высказанные им взгляды не были общепринятыми. Можно выделить несколько аспектов в его педагогике, причем в каждом из них видна преемственность с методическими взглядами Бетховена.

Во-первых, К. Черни стремился раскрыть индивидуальности учеников; во-вторых, сформировать их всесторонне развитыми музыкантами, обладающими самостоятельной творческой волей и безукоризненным пианистическим мастерством. В-третьих, Черни развивал в учениках умение серьезно, планомерно работать, воспитывал дисциплину мыслей и чувств. Конечно в каждом последующем случае Черни намечал свою последовательность в овладении пианистическим мастерством. Совершенно очевидно, что формирование столь по художественному облику музыкантов, как Ф. Лист и Т. Лешетицкий, Т. Куллак и Т. Дёлер, стало возможным именно благодаря индивидуальному подходу Черни к каждому ученику. Исполнитель должен был, по его мнению, обладать не только совершенной беглостью пальцев и интерпретаторскими качествами, но и уметь транспонировать; прочесть с листа трудную пьесу, причем по возможности сохранить ее темп и

характер; аккомпанировать, прелюдировать, разбираться в гармонии, владеть теорией музыки, даже настраивать инструмент и обязательно импровизировать. Искусство аккомпанемента он рассматривал не только как превосходную школу овладения собственными навыками в этой области, но и как неотъемлемую составную часть общего процесса формирования исполнителя. Как мудрый педагог, Черни стоял за постепенность и планомерность в обучении, предостерегал от перегрузки ученика одновременно большим количеством «правил»; по его мнению, в разумном ограничении заключается залог правильного воспитания. Черни исходил из того, что полезнее и похвальнее для исполнителя отложить концентрирование на несколько лет, чем начать выступать преждевременно. Эта мысль Черни имеет прямое отношение к современной методике. Ни для кого не секрет, что не все педагоги ждут того момента, когда талант созреет, и начинают форсировать его естественное развитие, но Черни был дальновидным педагогом. Черни не одобрял длительной работы над одним произведением, он считал, что пианист обязан владеть не менее чем сто сочинениями различных жанров. Постоянное овладение все новыми сочинениями и кропотливой творческой работы Черни видел путь к подлинному признанию. Юного Ф. Листа он предостерегал от упоения славой от единодушных восторгов толпы, он говорил, что требовательность к своим достижениям «огромное рвение», умение «спокойно и твердо идти своей дорогой», помогут добиться чести быть признанным артистом.

Изучение пьесы Черни подразделял на три периода:

1. Овладение нотным текстом;
2. Игра в предписанном автором темпе;
3. Анализ содержания произведения.

В рекомендуемом К. Черни плане есть рациональное зерно: действительно, исполнителю бывает необходимо уметь расчленить работу на определенные этапы, и тем не менее венский музыкант совершал ошибку,

категорически разделяя формы работы, которые на самом деле тесно связаны между собой. Не смотря на то, что Черни был автором многочисленных этюдов и экзерсисов, он не считал их наиболее эффективным материалом для воспитания технических навыков. Он говорил, что педагог должен исходить из того, что каждая музыкальная пьеса, будь то рондо или вариации, уже является упражнением и часто лучшим, чем собственно этюды, и ученик такую пьесу заучивает с большой любовью, чем сухие длинные этюды. Черни ратовал за воспитание техники пианиста на художественных произведениях и за разумное ограничение количество изучаемых этюдов. Создавая свои инструктивные упражнения и этюды, он стремился к максимально ясной постановки технической задачи, исключая все, что могло затруднить ее выполнение.

Черни весьма далек по значимости и содержанию от своего известного предшественника М. Клементи включающий в себя 100 различных по форме экзерсисов (сонаты, фуги, каноны, каприччио, фуги, рондо), призван был ввести исполнителя в многоликий мир фортепианного искусства, «разум и дух совершенствовать одновременно с пальцами». Казалось бы, опусы 365 и 822 Черни должны приобщать к изучению художественной практики игры на фортепиано. В этих сборниках, как и в ряде других, примечательно отсутствие характеристических ремарок, а также педальных указаний. В творчестве Черни представлен, таким образом, иной тип этюда по сравнению с тем, какой мы встречаем, например, в “Gradus” М. Клементи или сочинениях оп. 70 И. Мошелеса. В отличие от названных музыкантов, писавших сборники экзерсисов и этюдов (а по сути художественных произведений) для гармоничного целостного развития учеников, Черни ставил более скромные задачи: его сочинения призваны помочь овладеть безотказной пианистической техникой. Очевидно, для Черни с его рациональным мышлением ближе был вид инструктивного этюда, имеющий чисто прикладное, тренировочное назначение. Его этюды ставят конкретные музыкально-звуковые задачи, дают возможность овладеть разнообразными динамическим градациями. Поэтому

ошибочной представляется точка зрения тех музыкантов, которые приравнивали этюды Черни к «упражнениям механического толка», «истоощающих эстетическое чувство в исполнении». Напротив, трудность многих этюдов и упражнений Черни заключается не столько в самой фактуре, сколько в способах использования инструмента, а также поставленных автором исполнительских задачах, решение которых предполагает максимальную активацию слуха пианиста. В сборниках, Черни регламентирует количество повторов, тем самым направляя внимание ученика не к творческой работе, а на формальный путь освоения сочинения. Повторения, безусловно, необходимы и в процессе работы, и для автоматизации игровых приемов; благодаря многократным упражнениям, вырабатывается точность и уверенность движения, налаживаются пианистические навыки.

Отрицательное отношение к некоторым противоречивым педагогическим воззрениям К. Черни, нашедшим отражение в этюдных сочинениях, не должно, однако, помешать увидеть то ценное, что они содержат. Пора отдать им должное: большинство из них «мелодичны, даже элегантны, им присуще блеск и легкость». На этюдах Черни любили разыгрывать руки С. Танеев, В. Сафонов, С. Рахманинов, И. Левин. М. Лонг не раз подчеркивала, что этюдных произведений Черни не заменят «ни хорошо темперированный клавир» И.С. Баха, ни этюды Ф. Шопена. И Стравинский писал в «Хронике моей жизни»: «Прежде всего я принялся развивать пальцы, играя множество произведений К. Черни, что было мне не только полезно, но и доставило истинное наслаждение. Я всегда ценил в Черни не только замечательного педагога, но и подлинного музыканта».

Непременная ценность этюдов и упражнений К. Черни обусловлена множеством причин. Произведения его - подлинная энциклопедия фортепианной техники первой половины 19 века. Virtuозные задачи находятся в тесной взаимосвязи со структурой и метроритмом. Этюды и упражнения прекрасно «тонизируют» руки, чрезвычайно полезны для развития гибкости и

эластичности ладонных мышц, а также самостоятельности пальцев. Помимо собственно технического совершенства, они нацелены на воспитание звуковой культуры пианиста.

3.Энциклопедия фортепианной техники.

Этюды и упражнения Черни – фундаментальная школа последовательного овладения техническими навыками. От самых простейших, элементарных формул представленных, например, в сборниках «100 petite etudes», op.139; «40 Uebungstucke fur Anfinger», op. 481; «Erster Lehrmeister», op. 399, Черни ведет исполнителя к задачам высшей виртуозной трудности. Черни учитывал даже различное строение рук исполнителей, для пианистов с маленькими руками он посвятил несколько своих сборников сочинений. Пожалуй нет ни одного аспекта фактуры и типа фортепианного изложения первой половины 19 века, которому Черни не уделит бы в большей или меньшей степени внимания. Его этюды и упражнения дают богатый материал для овладения видами фортепианной техники, связанными с подкладыванием первого пальца,- всевозможными типами гамм и арпеджио, в том числе с пропущенной терцией или квинтой. Они всесторонне подготавливают к овладению двойными нотами. В этюдах и упражнениях широко представлена техника украшений- различного рода мордентов, форшлагов и трелей. Значительное место отведено репетиционной, октавной и аккордовой фактуре. Можно встретить произведения с многоэлементной музыкальной тканью, подготавливающие к скачкам в партиях обеих рук, к тремоло; сочинения, развивающие полиритмические навыки.

Разумеется, не все виды фактуры, содержащиеся в произведениях композиторов второй четверти 19 века, нашли отражение в этюдах и упражнениях Черни. Так, в них редко можно встретить гибкие

мелодизированные пассажи со сложной интервальной структурой, а также тип фортепианного изложения, который получил название «в три руки». Новые для того времени технические формулы, разрабатываемые Черни в этюдах и упражнениях, оказали в ряде случаев определенное влияние на аппликатурные указания в этих сочинениях. Если его аппликатурные рекомендации, содержащиеся в «Школе», оп. 500, не являются в большинстве случаев ни прогрессивными, ни оригинальными, то аппликатуру, встречающуюся в его сборниках этюдов, порой можно назвать даже смелой. В ряде сочинений, идущих как в медленном, так и быстром темпе, он широко применяет приемы скольжения и перекладывания пальцев, характерные для пианизма Шопена и Листа. Любопытно, что даже в «Школе» (в которой, как уже отмечалось, он придерживается академических аппликатурных взглядов), при игре трех- пяти-пальцевых модулирующих фигураций Черни советует сохранять одну и ту же последовательность пальцев, независимо от того, приходится ли первый или пятый пальцы на черную клавишу или нет.

В высшей степени целесообразно и удобна построена в этюдах Черни партия аккомпанемента. Обычно она не составляет дополнительных технических трудностей (особенно в сборниках для начинающих пианистов). Партия аккомпанемента служит своего рода сигналом (восклицательным знаком), привлекающим внимание ученика к появлению нового фактурного элемента или к изменениям фигурационного рисунка. При изменении фигурационного рисунка Черни, как правило, модифицирует и артикуляционный прием в партии сопровождения (см. этюд №44 из оп. 740).

Основы системы воспитания пианистических навыков составляют у Черни пассажные фигурации (прежде всего гаммаобразные, а также ступенчато-образные и состоящие из ломанных терций), всевозможные формы арпеджио и трельная техника; такого типа фактура особенно характерна для произведений Бетховена, в том числе и для его упражнений. Используя в этюдах и упражнениях различные виды фортепианного изложения, Черни на

первый план выдвигал все-таки мелкой линейной техники, справедливо полагая, что она является «камнем преткновения» для подавляющего большинства пианистов.

Виды техники.

Гаммы. Гаммы у Черни не только превосходный материал для развития мобильности первого пальца, воспитания силы, ровности, а также самостоятельности пальцев, но и наиболее часто встречающаяся техническая формула даже в произведениях, идущих в медленном темпе. Как считал Черни, гаммы развивают легкость, беглость пальцев, в них сосредоточены основные правила аппликатуры, благодаря гаммам познаются все лады и, наконец, если ежедневно играть гаммы «отчетливо, упругими пальцами, то можно стать блестящим пианистом».

Работу над гаммами Черни тесно связывал со звуковыми и артикуляционными задачами. Он рекомендовал учить гаммы *pp*, *p*, *mf*, *f*, *crescendo* (начиная с *pp*, и затем, постепенно подводя к *ff*), *diminuendo*; советовал применять также различные виды туше, акценты. Черни тщательно разработал технику владения гаммами. Его подготовительные упражнения к гамма весьма разнообразны. Большинство из них (в частности № 14, 19 из ор. 299; № 2,31, 43 из ор. 740; 18, 19, 24 из ор. 834) специально предназначено для развития гибкости и легкости большого пальца- предмета особых забот автора. От простого к сложному- этот принцип лежал не только в основе всех этюдных опусов Черни, но и его системы воспитания пианистической техники. Если в первых этюдах из ор. 299, 636, 821 или ор. 849 гаммаобразные фигурации охватывают не более одной- двух октав, то в заключительных картина меняется. Здесь уже представлены длинные гаммаобразные последовательности, диатонические и хроматические, а также гаммы терциями, квинтами секстами. Одни и те же гаммаобразные фигурации разрабатываются обычно в этюдах и упражнениях Черни в различных ритмических вариантах, то в виде триолей, квартолей, то –секстолей, а также септолей тридцатьвторыми.

В сборниках, предназначенных для технически продвинутых пианистов Черни подводит к сложнейшим задачам, связанных с гаммаобразной техникой. Для этюдов этих опусов, в отличие от рассмотренных ранее, характерны «рассыпчатые» гаммаобразные пассажи, словно «стелющиеся» на фоне гармонических фигураций, и гаммы «броском». Последние воспитывают подлинно виртуозную хватку, учат исполнителя мыслить пассаж как единое волевое устремление, развивают пространственные представления, а также умение уверенно перемещать руку по всей клавиатуре. В этюдах и упражнениях Черни представлены также пассажи, являющиеся для того времени последним словом пианистической техники: такие как диатонические хроматические гаммы, поделенные между собой обеими руками (в ор. 337, №24; ор. 821 №153); тритоновые хроматические последовательности.

Арпеджио. Наряду с гаммаобразными пассажами, огромное место в этюдах Черни занимают арпеджио. Его приверженность к этому виду фактуры можно объяснить, в частности тем, что игра арпеджио активизирует деятельность большого пальца, который по меткому выражению А. Корто, является «фактором скорости». В разработке техники арпеджио можно отметить ряд особенностей. Во-первых, в большинстве сборников Черни обращается чаще всего к различным мажорным арпеджио. Во-вторых, короткие модулирующие арпеджио менее характерны для этюдов и упражнений Черни, чем длинные и ломанные, которые представлены у него в изобилии. В-третьих, арпеджио, как и гаммы, разрабатываются в разнообразных ритмических вариантах, что помогает пианисту добиться звуковой ровности в исполнении этого вида техники. Наряду с элементарными формами ломанных аккордов, Черни предлагает арпеджио доминантсептаккордов и их обращений, нонаккордов (например, в ор. 299 №39; ор.337, №31; ор.818, №156; ор. 834, №3); уменьшенных септаккордов (см. в ор. 365, №52; ор. 821, №144, 145; ор. 838, №17); арпеджио, чередующиеся руками (в ор. 261, №52; в ор.335, №26,46;

в ор. 337, № 31; в ор.818, №35; в ор. 821, №68, 85,150 и т.д.); ломанные аккорды с перекрещенными руками (например, в ор. 365 №40; ор.818, №46; ор.821, №11, 98); арпеджио с пропущенной терцией или квинтой (в ор.337, №22; ор. 365, №52; ор. 740, №14,36 и т.д.).

Трельная техника. Подобно Сен-Ламберу, Ф. Куперену, Ф.Э. Баху, К. Черни предавал существенное значение развитию трельной техники. В этюдах и упражнениях скрупулезно разработаны различные типы трелей на всевозможные комбинации белых и черных клавиш, в разнообразных фактурных и ритмических вариантах. Многие сочинения Черни воспитывают навыки исполнения цепи из трелей. Цепь из трелей строится в большинстве случаев на материале восходящей или нисходящей гаммаобразной последовательности, а также по тонам трезвучий, причем Черни требует плавного ведения основных нот мелодии. Поставленная технологическая задача Черни, может быть решена только в том случае, если слуховое внимание пианиста будет мобилизовано; еще одно доказательство того, что формирование техники – это прежде всего процесс воспитания слуха.

Среди этюдов мы встретим и такие произведения с многоплановой фактурой, в которых трель разрабатывается попеременно в разных голосах. Эти его сочинения, в высшей степени сложные в виртуозном отношении, призваны развить совершенную и безупречную самостоятельность пальцев. Помимо чисто технической, Черни здесь преследует также динамические и артикуляционные задачи: голоса музыкальной ткани должны иметь не только различную звуковую окраску, но и быть исполнены разными штрихами. Более того, Черни учит овладевать различной по характеру трелью. В одних случаях представлена массивная, блестящая трель, предполагающая сдержанный тип исполнения, в других- стремительная, легкая, в третьих - трель, напоминающая скрипичное vibrato.

Обычно Черни использует в равной степени, как слабые, так и сильные пальцы. Пианист на его этюдах должен научиться исполнять этот вид техники

любыми комбинациями пальцев. Как ни странно, этюды Черни, предназначенные для развития техники трелей, пользуются в наше время наименьшей популярностью. Этим видом фактуры пианисты предпочитают овладевать непосредственно на художественных произведениях, минуя предварительную подготовку, что нередко сказывается на качестве исполнения трели. Не принимается во внимание, что работа над трелью значительно активизирует пальцы, воспитывает их легкость, четкость, то есть формирует качества, необходимые для успешного овладения любым видом техники.

Растяжение и эластичность мышц. Многие этюды и упражнения Черни, фактура которых требует попеременно то собранного, то раскрытого положения ладони, обладает способностью «тонизировать» руки, развивать эластичность межкостных ладонных мышц. Весьма показательно, что этюдов и упражнений собственно на растяжение, на развитие мышц у Черни сравнительно не много; очевидно он понимал, что мускульное утомление, вызванное постоянным растяжением, чрезвычайно опасно и может привести к непоправимым последствиям. Однако этюдов, в которых линейное движение пассажей нарушает скачок не более чем на октаву,- множество. Последовательность в большом и малом всегда была свойственна методике К. Черни. То же – в данном вопросе. К этюдам, требующим смены позиции рук с широкой на узкую, автор подводит постепенно. В ор. 261 с такой фактурой мы впервые сталкиваемся только в упражнении №51; в ор. 299- лишь в конце этюда №6; однако во второй и третьих тетрадах этого сборника уже значительно больше этюдов, а в четвертой почти все (за исключением №38,39) развивают межкостные ладонные мышцы. Пассажи, требующие попеременно то сближения, то последующего разведения 1-го и 5-го пальцев, в бесчисленных вариантах встречаются в произведениях Л. Бетховена, К. Вебера, Ф. Шопена, Ф. Листа.

Виды артикуляции в этюдах. Черни уделял огромное внимание вопросам артикуляции; искусство произношения выступает в его этюдах и

различал по меньшей мере 8 видов пианистической артикуляции. Legato-связано, благодаря этой краске, как считал он можно достичь пения на инструменте, подражать человеческому голосу или духовым инструментам. Legatissimo (molto legato) - очень связно, применяется чаще всего в многословных напевных по складу произведениях. Halbstaccato (обозначается точками под лигой) - промежуточная ступень между легато и стакато. Staccato-отрывистое исполнение- вносит в музыку живость. Staccatissimo - самый быстрый и короткий способ звукоизвлечения. Marcato - подчеркнутое произнесение звуков (с некоторым ударением) применяется как при legato, так и при staccato; Tenuto ставится в том случае, когда длительность ноты должна быть полностью выдержана, а произнести ее нужно с особой выразительностью. Legiermento (legiero legierezo) - свободно, легко-сопутствует связной и отрывистой игре в быстром темпе. Черни стремился максимально расширить у учеников палитру артикуляционных приемов, побуждал их овладевать не только основными видами фортепианного туше, но и его промежуточными формами

Legato. Из всех видов артикуляции особенно большое значение Черни придавал legato. Следуя пианистическим заветам Бетховена, этот способ звукоизвлечения Черни считал основным: «Все остальные виды туше,- писал венский педагог,- является исключением, и при отсутствии артикуляционного знака подразумевается legato». Достаточно обратиться к нескольким сборникам Черни, чтобы убедиться в том, насколько разнообразным было применение артикуляционного приема legato. Наряду с простым legato мы встретим legatissimo (в op. 161, №12; op. 335, №4; op. 337, №26, 38 и др.), poco legato (см. №14, 18, 19 из op. 718), dolce ed un poco legato (например, в op. 740, №88), действительно, степень связывания звуков в рамках этого артикуляционного приема может существенно отличаться; она зависит от характера темпа, и динамики сочинения.

Приверженность К. Черни как представителя венской фортепианной школы к звучности изящной, легкой, но нелегковесной, конечно, не случайна. Во-первых, игра *leggiero* и скорость темпа- понятия взаимообусловленные, ибо секрет быстроты в легкости и точности пальцев атаки, а также минимальном их подъеме; во-вторых, она позволяет добиться того невесомого прикосновения, когда руки, по образному выражению Листа, как бы «парят в воздухе, а не прилипают к клавишам». Искусство владения *legato* и его разновидностями Черни тесно связывал с положением рук и пальцев с игровыми ощущениями. Он, как и другие музыканты 19 века стремился выработать у учеников умение погружать руку в клавиатуру: «если нажать клавишу (заметим, нажать, а не ударить) до дна, до основания, то звук становится более насыщенным, и это- не обман слуха», - подчеркивал венский педагог. Состояние «опорности» в кончиках пальцев служило, по его мнению, верным способом достижения *legato*. Особый прием рекомендовал Черни для овладения *jeu perle*. Для того, чтобы добиться отчетливого исполнения каждой ноты, «подобно катящимся жемчужинам», при общей линии *legato* он советовал прибегнуть к «нежному, полущипковому прикосновению пальцев», «когда каждый палец своим мягким кончиком как бы зацепляет клавишу». Интересными представляются указания Черни, касающиеся исполнению *legato* различного рода скачков, а также октав. Чтобы добиться *legato* при игре скачков он использовал прием броска, но при этом предостерегал от акцентирования удаленной клавиши. Если довести его мысль до логического конца, то можно прийти к выводу, что в этом случае он предлагал прием плавного броска- скольжение при опоре на первый звук: вторая удаленная нота как бы вытягивается из первой.

Staccato. Исключительно разнообразно применял Черни в этюдах и экзерсизах артикуляционную краску. Наряду с мягким *staccato*, родственным скрипичному *detache*, в его произведениях представлены *staccato-marcato*, близкое к струнному *pizzicato* Черни различал несколько градаций *staccato*, причем, подобно Бетховену, он по-разному трактовал *staccato*, обозначенное

точкой, когда длительность звука сокращается примерно в два раза, и *staccato*, а также *martellato*, обозначенное клинышком. В последнем случае протяженность звука, как считал венский педагог, должна быть возможно более короткой. *Staccato*- единственный вид артикуляции, который имеет, по его мнению, темповый потолок. Черни справедливо считал, что у пианиста может вызвать чрезмерное утомление исполнение *staccato* в пьесе или даже в пассаже, идущих в темпе *Molto allegro*, либо *Presto*. В таких случаях Черни советовал обратиться к щипковому способу звукоизвлечения, снимающему, как он считал, напряжение в руке.

Halbstaccato (полустаккато). Этот артикуляционный прием встречается намного реже, чем те которые перечислены. Черни связывал способ исполнения *halbstaccato* с темпом произведения, в котором эта артикуляционная краска фигурирует. При игре *halbstaccato* мелодий, идущих в медленном темпе, он допускал небольшие движения кисти, однако в длинных пассажах в быстром темпе он настойчиво советовал использовать только пальцы. В этом случае туше, по его мнению, должно быть таким же, как и при игре репетиций. В этюдах и упражнениях Черни пианист найдет богатый материал для овладения различными видами артикуляции в их сочетании и противопоставлении.

Принцип метричности в этюдах К. Черни. Инструктивные этюды и упражнения Черни превосходно формируют у учеников метроритмическую организованность, позволяют развить точные ритмические навыки и прежде всего ощущение мерности движения. Он придавал большое значение умению пианиста играть в такт. Большинство инструктивных произведений Черни не нуждаются в ритмически гибкой интерпретации- в них господствует принцип метричности. Это в равной мере относится и к этюдам, близким по характеру к *Adagio*, с характерным для такого рода сочинений извилистым орнаментальным рисунком. Черни, подобно Бетховену, обычно «не затушивает» секвенционного строения пассажа, метроритмическую расчлененность его на комплексы. Чаще

всего смена позиции в каком-либо его этюде и упражнении приходится на одни и те же доли такта.

Метроритмическая организованность, дисциплинированность, которую воспитывают этюды Черни, являются фундаментом для овладения подлинно художественным ритмом- импровизационным и свободным. Более того метроритмическое чувство служит основой в формировании техники, которая опирается по существу на организацию двигательных навыков во времени. От того, насколько ритмически точной будет организация, зависит качество техники. Связь метроритма с техническими задачами особенно наглядно можно проследить на примере тех этюдов, в которых разрабатывается несколько технических формул. Метроритм выступает как фактор, организующий ученика в техническом отношении, ибо живое ритмическое ощущение тесно связано с двигательными моментами. Взаимосвязь ритмической организации аккомпанемента со строением пассажного рисунка помогает исполнителю мысленно фиксировать появление новой технической формулы или даже незначительные изменения в прежней, быстро переключить внимание с одного вида пассажа на другой, что способствует формированию определенных двигательных-технических приемов. Осознать структуру пассажа, ощутить характер движения помогает исполнителю метроритм: появление нового фигурационного рисунка сопряжено обычно как со сменой «временного интервала», так и гармонии, а также артикуляционного приема в партии аккомпанемента. Эти факторы, выступая во взаимосвязи, служат тем толчком, который обуславливает большую слуховую активность и более четкие двигательные представления.

4. Этюды К. Черни в отечественной музыкальной педагогике

Уже обращалось внимание на то, что подавляющее большинство пианистов училось и учится в основном на этюдах Черни, собранных и отредактированных Г. Гермером, на сочинениях из оп. 299 и 740. «48 этюдов в форме прелюдий и каденций», оп. 161, подобно 4 тетради из популярной «Школы беглости», могут быть рекомендованы ученикам 6-7 классов детских музыкальных школ. «Школа стаккато и легато», оп. 335 была задумана Черни как продолжение «Школы беглости»; по степени трудности она действительно представляет собой следующую ступень после оп. 299 «Школа стаккато и легато» призвана подготовить ученика ко всевозможным видам фортепианного туше. «40 ежедневных этюдов», оп. 337 могут быть рекомендованы ученикам последнего класса детской музыкальной школы (ДМШ), а также студентам первого курса музыкальных училищ. В этом опусе представлены разнообразные типы фортепианной фактуры и, в частности, виды техники, связанные с подкладыванием первого пальца- всевозможные диатонические и хроматические гаммы, арпеджио. «Школа украшений, форшлагов, мордентов и трелей», оп. 335 соответствует возможностям студентов музыкальных училищ. Само название опуса раскрывает целенаправленность сборника; со свойственной ему тщательности К. Черни здесь разработал различные типы украшений в разнообразных фактурных и динамических вариантах. Подобного сборника мы не найдем ни у одного из авторов первой половины позапрошлого века. «Школа виртуозности», оп. 365 может быть рекомендована тем, кто занимается в старших классах специальных музыкальных школ, а также студентам 3-4 курсов музыкальных училищ. В оценке этого сборника нельзя не согласиться с одним из его редакторов К. Кюннером, справедливо считавшим, что в оп. 365 сосредоточен чрезвычайно богатый в техническом отношении материал и что здесь с особенной яркостью реализован педагогический опыт К. Черни.

Одна из причин исключительной эффективности этюдов оп. 365 заключается в том, что в данном сборнике Черни почти все сочинения требуют смены позиции рук с широкой на узкую. Ряд этюдов приобщает к технике переключения, причем новая техническая формула обычно дана в иной, по сравнению первоначальной, тональности. Этот метод способствует развитию гибких моторных навыков пианиста; впоследствии он нашел большое применение в сборниках упражнений К. Таузига и Ф.Листа. «Школа для левой руки», оп. 399. благодаря изучению этюдов (или «больших упражнений», как назвал автор) из этого опуса, исполнитель может компенсировать то несколько одностороннее развитие техники, которое он получает, работая над наиболее распространенными этюдными сборниками Черни- оп.299 и оп.740, где предпочтение часто отдается правой руке, а левой отводится роль аккомпанемента. «Ежедневные пальцевые упражнения» оп.802 можно рекомендовать студентам музыкальных училищ. В оп.802 технические проблемы дифференцированы по тетрадам. В первой- пианист найдет редко встречаемые в других сборниках Черни упражнения на растяжение. Вторая тетрадь посвящена развитию техники двойных нот в различных фактурных ситуациях. Упражнения из третьей тетради разносторонне подготавливают к овладению октавно-аккордовой техникой.

«Высшая ступень виртуозности», оп.834 предназначена для совершенствования исполнительских навыков сравнительно продвинутых в техническом отношении пианистов. На примере этого опуса можно лишний раз убедиться в том, что в понятие «Высшая ступень виртуозности» у Черни входит не одна лишь механическая беглость и ловкость пальцев, а владение искусством артикуляции, разнообразными динамическими красками. Многие учащиеся при освоении сочинений Черни заняты в основном техническими проблемами в узком понимании этого слова. Ни артикуляционным, ни динамическим задачам должно уделяться внимания не уделяется; тем самым не только значительно обедняется смысл и назначение этюдов К. Черни, но и по

существу неполноценно решается поставленная композитором фактурная проблема, ибо работа над произведением протекает механически, без активизации слуха. Не может удовлетворить и темп, в котором обычно играют этюды Черни. Они приобретают другую окраску и даже иной характер, если их исполнять в темпе, задуманном автором,- только тогда этюды становятся искрящимися виртуозными произведениями. Несомненно, что большую пользу принесет технически совершенное овладение легким этюдом, нежели игра сложного сочинения в явно замедленном по сравнению с авторским указанием темпе. Эпиграф «Каково употребление, такова и польза» Черни предпослал своей фундаментальной «Школе», ор.500. это афористическое высказывание можно отнести к любому из сборников его произведений; полезно вспомнить о нем и каждому учащемуся, работающему над этюдными сочинениями.

Творчество Черни- блестящего педагога, замечательного классика жанра этюда- еще во многом и для нас, современных исполнителей, продолжает оставаться непочатой кладовой пианистических навыков, является поистине незаменимой ступенью на пути к овладению фортепианным мастерством и постоянного совершенствования в этом сложнейшем виде искусства.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В многогранном творчестве педагога, композитора К.Черни присутствует множество инструктивного музыкального материала разной степени сложности, который составлен в опусы. Сложность этюдов Черни имеет диапазон от первого класса музыкальной школы до четвертого курса музыкального училища.

В фортепианной литературе композитора можно найти этюды на разные виды техники: гаммы (мажорные, минорные, в терцию и т.д.), арпеджио (короткие, длинные, ломаные), октавы, аккорды, двойные ноты, трели, форшлаги, морденты, растяжение и эластичность мышц, а также этюды с фактурой «в три руки». Этюды Черни звучат в разных темпах: от Moderato до Presto, используются различные виды артикуляции (legato, staccato, halfstaccato). Поэтому каждый преподаватель сможет найти в творчестве Черни необходимый вид техники и уровень сложности этюдов для студентов музыкально-педагогического колледжа.

Считаем целесообразно знакомить студентов с творчеством К. Черни, его педагогическими взглядами, т.к. на его репертуаре студент может развивать и совершенствовать свои технические возможности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бернштейн Н. Очерки по физиологии движений и физиологии активности [Текст] / Н.Бернштейн. – М.:2012. – 496с.
2. Виллуан А. Школа для фортепиано [Текст] / А. Виллуан. – М: Юргенсон, 2015. –128с.
3. Фишман Н. Л.В. Бетховен о фортепианном исполнительстве и педагогике: Вопросы фортепианной педагогики, вып.1. [Текст] / Н. Фишман. – М.:2007. – 244с.
4. Черни К. Первоначальный фортепианный учитель [Текст] / К. Черни. – М.:2017. – 72с.
5. Черни К. Письма, или Руководство к изучению игры на фортепиано [Текст] / К. Черни. – СПб.: 1842. – 98с.
6. Черни К. Письма Карла Черни об изучении игры на фортепиано [Текст] / К. Черни. – М.: Планета музыки, 2019. – 72с.