«Педагогические принципы К. Черни».

«...Мы по достоинству ещё не оценили Черни», - писал И. Брамс.

Эта мысль, высказанная в XIX веке, справедлива и в настоящее время. По – прежнему мы располагаем весьма ограниченными сведениями о творческих устремлениях и методических принципах одного из виднейших музыкантов первой половины прошлого столетия. Более того, далеко не в полном объёме известны фортепианные сочинения 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 Лист, Лешетицкий, Д”Альбер, Зилоти, Есипова. В лице К. Черни гармонично сочетались и взаимодополняли друг друга композитор, пианист, преследующий определённые просветительские цели. Его деятельность в плане просветительства была прежде всего направлена на пропаганду творчества глубоко почитаемого им Бетховена, фортепианные сочинения которого составляли неотъемлемую часть концертных программ Черни.

Карл Черни прожил 66 лет (1791 – 1857гг.) Он был младшим современником Р.Крейцера, И. Гуммеля, Л. Бетховена, К. Вебера и старшим – А. Гензельта, Р. Вагнера, Г. Бюлова, Ф. Листа, И. Брамса. Таким образом, творчество Черни складывалось под воздействием и героико-драматической музыки революционной эпохи, определившей характер музыкального классицизма конца XVIII в., и новых тенденций, нашедших воплощение в музыке Бетховена. В жизни Черни был человеком скорее умеренным, рассудительным, уравновешенным, нежели порывистым и эмоциональным. Он не жаждал ни славы, ни денег. Трудно переоценить ту роль, которую сыграли для Черни занятия с Л. В. Бетховеном, продолжавшиеся три года. Он не только глубоко почитал Бетховена как своего педагога, но и поистине боготворил как композитора. Черни знал наизусть все опубликованные в то время сочинения великого музыканта; он был первым среди венских пианистов первой четверти прошлого столетия, кто столь последовательно и неутомимо изучал рукописи бетховенских произведений, анализировал стиль и искал принципы трактовки его сочинений.

Интересы Черни уже в юношеские годы не ограничивались исключительно музыкой. Без чьей бы то ни было помощи, он изучил семь иностранных языков, занимался древней историей, литературой, поэзией.

В своих многочисленных методических трудах и прежде всего фундаментальной «Полной теоретико – практической фортепианной школе от первоначальных шагов до высшего совершенствования…» Черни представляется творчески мыслящим музыкантом и педагогом. В этом капитальном труде получило обобщение многое из того, что было создано фортепианной педагогической мыслью позапрошлого столетия, и по-новому, с прогрессивных позиций разрешён ряд принципиальных проблем фортепианного искусства. В отличие от более ранних фортепианных метод, например, Крамера, Гуммеля и Калькбреннера, Школа ор. 500 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, освещён широкий круг педагогических и эстетических проблем своего времени.

Фортепианная педагогика во второй четверти XIX в. Развивалась в сложных, противоречивых условиях. Так, изыскивались иные, более рациональные пути воспитания техники, естественные двигательные приёмы; усилился интерес к проблемам интерпретации и звуковому разнообразию – отсюда и стремление найти средства к колористическому «раскрепощению» инструмента. Новые способы использования фортепиано, которые так смело утверждали Шопен, Лист и другие композиторы, вели к коренному преобразованию аппликатурных закономерностей. Передовые идеи надо было отстаивать в борьбе с рутиной, с поверхностным подходом к обучению фортепианной игре.

Можно выделить несколько аспектов в педагогике Черни, причём в каждом из них видна преемственность с методическими взглядами Бетховена. Во-первых, 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 серьёзно планомерно работать, воспитывал дисциплину мыслей и чувств. Приведём требования, которые предъявлял черни к музыкантам и в соответствии, с которыми он воспитывал своих учеников.

1. Исполнитель должен был обладать не только совершенной беглостью пальцев и интерпретаторскими качествами, но и уметь *транспонировать*; прочесть с листа трудную пьесу, причём по возможности сохранить её темп и характер;
2. *аккомпанировать, прелюдировать*, разбираться в гармонии, владеть историей музыки, даже настраивать инструмент;
3. *обязательно уметь импровизировать.*

В познании законов пения Черни видел необходимую предпосылку для достижения на фортепиано осмысленной, пластичной фразировки, выразительного произнесения музыкальной мысли, кантабильного звучания, мягкого, напевного legato. В этом нельзя не увидеть близости к художественным установкам, с одной стороны, Ф. Э.Баха, Д.Г.Тюрка, с другой – М.Клементи, И.Гуммеля, Ф.Вика, Ф.Шопена.

Как мудрый педагог, Черни стоял за постепенность и планомерность в обучении, предостерегал от перегрузки ученика одновременно с большим количеством правил; по его мнению, в разумном ограничении заключается залог правильного воспитания. Черни исходил из того, что полезнее для исполнителя отложить концертирование на несколько лет, чем начать выступать преждевременно. Эта мысль Черни имеет прямое отношение к современной методике. Ни для кого не секрет, что далеко не все педагоги ждут того момента, когда талант созреет, а начинают форсировать его естественное развитие.

Не одобрял Черни длительной работы над одним произведением, мелочного доучивания. По его мнению, пианист обязан владеть не менее чем 100 сочинениями различных жанров! Он ратовал не только за репертуарную оснащённость ученика, но и, в отличие, например, от другого видного представителя венской школы – И. Гуммеля, за игру наизусть всех выученных произведений. Показательно, что Черни считал достаточным только час в день отводить на специальную техническую работу, в противоположность распространённому во второй четверти XIX в. принципу многочасовой зубрёжки.

Известно, что нередко поводом для создания этюдов служил какой - либо пианистический недостаток учеников. Создавая свои инструктивные этюды и упражнения, он стремился к максимально ясной постановке технической задачи, исключая всё, что могло затруднить её выполнение. По справедливому замечанию А. Куллака, «Черни возможно меньше места отводил в этюдах глубокому содержанию и музыкальной образности». «Gradus», ор. 822 Черни далёк по значимости и содержанию от своего известного предшественника – труда М.Клементи. «Gradus ad Parnassum» Клементи, включающий в себя 100 различных по форме экзерсисов (сонаты, фуги, каноны, каприччио, рондо), призван был ввести исполнителя в многоликий мир фортепианного искусства, «разум и дух совершенствовать одновременно с пальцами». В сборнике же Черни представлены только этюды, прелюдии и фуги, преимущественно моторного склада, не обладающие высокими музыкальными качествами. Очевидно, для черни с его рациональным складом мышления ближе был вид инструктивного этюда, имеющий чисто прикладное, тренировочное значение.

Его этюды ставят конкретные музыкально-звуковые задачи, дают возможность овладеть разнообразными динамическими градациями. В этом нельзя не увидеть преемственности с фортепианными упражнениями Бетховена. Оба композитора требуют от пианиста не «сухого» однокрасочного исполнения, а тонкой филировки звука.

Трудность многих этюдов и упражнений Черни заключается не только в самой фактуре, сколько в способах использования инструмента, а также поставленных автором исполнительских задач, решение которых предполагает максимальную активизацию слуха пианиста. В «Школе», ор. 500 он подчёркивал: «…следует извлекать всегда красивый, насыщенный звук, но не резкий, и даже forte, fortissimo никогда не должно быть чрезмерным.

Ещё Лист постоянно напоминал ученикам: «Играйте прилежно Черни «. На этюдах Черни любили разыгрывать руки и «подчищать» свою технику С.Танеев, В.Сафронов, С.В.Рахманинов, И.Левин. М.Лонг не раз подчёркивала, 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 упражнений 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». Творчество К.Черни – блестящего педагога, замечательного классика жанра этюда - во многом продолжает оставаться непочатой кладовой пианистических навыков, является поистине незаменимой ступенью на пути к овладению фортепианным мастерством.

Непроходящая ценность этюдов и упражнений Черни обусловлена множеством причин. Произведения его – подлинная энциклопедия фортепианной техники первой половины XIX в. виртуозные задачи находятся в тесной взаимосвязи со структурой и метроритмом. Этюды и упражнения прекрасно «тонизируют» руки, полезны для развития гибкости и эластичности ладонных мышц, а также самостоятельности пальцев. Помимо технического совершенства, они нацелены на воспитание звуковой культуры пианиста. Нет ни одного аспекта фактуры и типа фортепианного изложения первой половины XIX века, которому Черни не уделил бы внимания.

Его этюды и упражнения дают материал для овладения техники, связанной с подкладыванием первого пальца – всевозможные гаммы и арпеджио. Они подготавливают к овладению техники двойных нот. В этюдах представлена техника украшений. Основное внимание в его этюдах и упражнениях уделено характерным формулам фортепианной фактуры того времени, тем, которые встречаются в сочинениях Бетховена, Вебера, Шопена, Листа. Основу системы воспитания пианистических навыков составляют пассажные фигурации, всевозможные формы арпеджио и трельная техника (фактура, характерная для произведений Л. Бетховена).

Гаммы – это «альфа» и «омега» фортепианной техники. Гаммы у Черни – материал для развития силы, ровности, самостоятельности пальцев, в них сосредоточены основные правила аппликатуры, благодаря гаммам познаются все лады. Черни рекомендовал учить гаммы на pp, p, mf, f наверх crescendo, вниз - diminuendo, советовал применять туше, акценты. Большинство упражнений - № 14, 19 ор.299; № 2, 31, 43 ор. 740 специально предназначены для развития гибкости и лёгкости большого пальца. Гамму C-dur Черни считал исходной, а положение руки на белых клавишах – самым естественным, именно с этюдов, построенных на до-мажорных пассажах открывается большинство его сборников. Если в первых этюдах из ор. 289, 636, 821 – гаммообразные фигурации охватывают не более 1-2 октав, то в заключительных – масштабы увеличиваются. Длинные гаммообразные последовательности сочетаются с хроматизмами, интервалами терция и кварта (№ 31ор.289).

Одни и те же гаммообразные фигурации разрабатываются в этюдах Черни в различных ритмических вариантах (триоли, квартоли, секстоли). Тем самым он помогает разрушить стереотип при игре гамм. Для этюдов ор. 161, 337, 365, 834 характерны «рассыпчатые гаммообразные пассажи», гаммы «броском». Последние – воспитывают подлинно виртуозную хватку, учат мыслить пассаж как единое волевое устремление, развивает умение перемещать руку по всей клавиатуре.

В этюдах Черни мы встречаем разновидности легато: molto legato, legato, legato cantabile, legato leggiero. Искусство владения этим штрихом Черни связывал с положением руки и пальцев, детально разрабатывал различные фактурные варианты, стремился выработать у учеников умение погружать руку в клавиатуру. Если нажать клавишу до дна, то звук становится более насыщенным, и это – «не обман слуха», говорил сам Черни. Состояние «опорности» в кончиках пальцев служило верным способом достижения legato. Для того, чтобы добиться отчётливого исполнения «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.

**Использованная литература:**

1.Бернштейн Н. Очерки по физиологии движений и физиологии активности. М., 1996.

2.Крыжановский И. Физиологические основы фортепианной техники. П., 1992.

3.Лонг М. Фортепиано. Школа упражнений/Общая ред . С. Хентовой. Л., 1963.

4.Мильштейн Я. Советы Шопена пианистам. М., 1967.

5.Стравинский И. Хроника моей жизни. Л., 1963.

6. Фишман Н. Людвиг ван Бетховен в музыкальном исполнительстве и педагогике// Вопросы фортепианной педагогики. Вып. 1. М., 1963.