Муниципальное бюджетное учреждение

дополнительного образования

«Детская школа искусств № 39»

 **Развитие фортепианной техники**

 Методическое сообщение

Составитель: преподаватель

МБУ ДО ДШИ №39

Прибылова О.А.

Белово

 **Содержание**

Введение 3

[Педагогические взгляды К.Черни](#bookmark2) 4

[Энциклопедия фортепианной техники](#bookmark3) 6

Гаммы 7

Арпеджио 8

Трели 8

Legato 10

Staccato 11

Halbstaccato 12

Этюды К.Черни в отечественной музыкальной педагогике.. …………….………….12

Заключение 14

Список литературы…………………………………………………………….………..16

 **Введение**

Музыкальное искусство, удовлетворяя эстетические потребности людей, обладает уникальной способностью формировать сознание человека, обогащать его чувственно-эмоциональную сферу, жизненный опыт, влиять на уровень художественно-творческого развития, социально значимые свойства и качества личности.

В современных условиях музыкальная педагогика призвана разрабатывать прогрессивные формы обучения, создавать новые методики для повышения эффективности учебно-воспитательного процесса, основываясь на творческом осмыслении мирового педагогического наследия.

Совершенствовать воспитание учащихся-музыкантов можно в различных направлениях. Одна из сторон профессионального развития пианиста, которая является необходимой предпосылкой для решения целого ряда исполнительских задач - фортепианная техника. Актуальность данной работы заключается в исследовании творчества Карла Черни, посвященного формированию технического мастерства. Его педагогические взгляды и методы издавна интересовали исследователей, педагогов и исполнителей. были в центре внимания методистов и теоретиков.

Карл Черни - выдающийся австрийский композитор, педагог и пианист. Величайшим из учеников К.Черни был Ф. Лист. Педагогический труд К.Черни - едва ли не самая обширная из фортепианных школ существовавших когда-либо, он содержит 600 страниц большого нотного формата. Хотя подавляющая часть этого огромного наследия осталась невостребованной, такие проявления педагогического гения Черни, как: «Ежедневные упражнения» ор. 337, «Большая фортепианная школа» ор. 500, «Школа беглости» ор. 29, «Школа беглости пальцев» ор. 740, которые принесли К.Черни всемирную славу, навсегда останутся бесценным материалом для пианистов и фортепианных педагогов, показывая пути решения технических проблем возникающих в процессе обучения.

Одной из важнейших тенденций передовой музыкальной педагогики является стремление достичь целостного формирования личности музыканта-исполнителя, гармоничного развития всех его качеств в комплексе знаний, исполнительских умений и навыков. Для пианиста любой квалификации фортепианная техника занимает особое положение. Она обеспечивает реализацию творческих замыслов, лежит в основе чтения нот с листа, импровизации и т.д. Постоянное стремление «рационализировать» техническую работу, отыскать наиболее эффективные способы освоения пианистического мастерства подтверждается обилием трактатов, исследований, статей, наконец, сборников этюдов и упражнений. В данной работе техника рассматривается не в «узком» ее понимании как скорость и ловкость осуществления исполнительских движений, а в более «широком» смысле, расширяющем функциональные границы фортепианной техники в исполнительском процессе и понимания техники, как синтеза взаимосвязанных и взаимно-обуславливающих компонентов. В настоящее время по-прежнему актуальны, используемые в педагогической фортепианной практике, этюды и упражнения Карла Черни, которые прошли испытания веками, стали азбукой пианиста, способствующей развитию техники

 Педагогические взгляды К. Черни

Деятельность К.Черни привлекала к себе внимание многих выдающихся музыкантов прошлого и нашего столетий. О Черни говорили, писали, спорили. Мнения подчас были противоположными.

Новым и смелым для 40-х годов прошлого столетия было стремление Черни рассматривать во взаимосвязи интерпретацию и стилевые особенности различных фортепианных произведений, каждое произведение Черни считал необходимым исполнять сообразно стилю и эпохе. Требование «стильной» интерпретации не означало нивелирование творческой индивидуальности исполнителя, уважение к авторскому замыслу и свобода воображения не являлись для него взаимоисключающим понятиями.

В отличие от И.Гуммеля Черни не опирался на какие-либо предвзятые идеи относительно фортепианной техники и считал, что в реальной практике невозможен метод пригодный для всех. Он говорил, что это касается даже аппликатуры, поскольку руки различаются по размеру, форме и строению. В каждой музыкальной пьесе должен применяться свой, подходящий для неё прием.

О прогрессивности взглядов Черни свидетельствует и его подход к вопросу о мелкой технике: наряду с чисто пальцевой игрой - в некоторых случаях он советовал пользоваться весом руки. Однако и «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 Л.Бетховена. Подобное решение вопроса о сущности техники стало впоследствии классическим, однако в годы тотального 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 Л.Бетховена. Во-первых, Черни стремился раскрыть индивидуальность 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 ярких по художественному облику музыкантов как Ф. Лист и Т. Лешетицкий, Т. Куллак и Т. Делер 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, 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 настаивал на постепенности и планомерности 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 концертирование 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 ста сочинениями различных жанров. В постоянном изучении новых сочинений и кропотливой творческой работе Черни видел путь к подлинному признанию. Юного 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:

* овладение нотным текстом;
* игра в предписанном автором темпе;
* анализ содержания произведения.

В рекомендуемом Черни плане есть рациональное зерно: действительно, исполнителю бывает необходимо уметь расчленить работу на определенные этапы, 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. По его мнению, педагог должен исходить из того, что каждая музыкальная пьеса, будь то рондо или вариации, уже является упражнением и часто лучшим, чем собственно этюды, так как ученик заучивает пьесу 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 постановке технических задач, исключая все, что могло затруднить ее выполнение. А. Куллак справедливо замечал: «Возможно, Черни, отводил меньше места в этюдах глубокому содержанию и музыкальной образности». К.Черни был призван ввести исполнителя в многоликий мир фортепианного искусства и «совершенствовать разум и дух одновременно с пальцами».

Казалось бы, такие опусы как 365 и 822 должны приобщать к изучению художественной практики игры на фортепиано, но в этих сборниках, как и в ряде других, примечательно отсутствие характеристических ремарок, а также педальных указаний.

В творчестве К.Черни представлен иной тип этюда - по сравнению с тем, какой мы встречаем, например, в “Grandus” М.Клементи или сочинениях ор. 70 И.Мошелеса; сочинивших сборники экзерсисов и этюдов - по сути художественных произведений. К.Черни ставил более скромные задачи - его сочинения призваны помочь овладеть безотказной пианистической техникой. Очевидно, для Черни с его рациональным мышлением был ближе вид инструктивного этюда, имеющий чисто прикладное, тренировочное назначение. Его этюды ставят конкретные музыкально-звуковые задачи, дают возможность овладеть разнообразными техническими и динамическим градациями, причём 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. Часто в своих сочинениях Черни регламентирует количество повторов. Повторения, безусловно, необходимы в процессе работы для автоматизации игровых приемов, благодаря многократным упражнениям, вырабатывается точность и уверенность движений, налаживаются пианистические навыки, но тем самым, провоцируя ученика не к творческой работе, а на формальный путь освоения сочинения. Отсюда возникло ошибочное представление многих музыкантов, приравнивающих этюды Черни к «упражнениям механического толка», «истощающих эстетическое чувство в исполнении». Конечно, это не должно помешать увидеть то ценное, что они содержат. Нужно отдать должное упражнениям: большинство из них «мелодичны, даже элегантны, им присуще блеск и легкость». На этюдах Черни любили разыгрывать руки и «подчищать» свою технику: 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 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».

Непреходящая ценность этюдов и упражнений Черни обусловлена множеством причин: произведения его - подлинная энциклопедия фортепианной техники первой половины 19 века; виртуозные 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.

 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 Anfmger» 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 10 века, которому Черни не уделил бы в большей или меньшей степени внимания. Его этюды и упражнения дают богатый материал для овладения различными 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 полиметрические 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» ор. 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 Ф. Шопена и Ф. Листа.

Любопытно, что даже в «Школе», в которой он придерживается академических аппликатурных взглядов, при игре трех, пятипальцевых модулирующих фигураций Черни советует сохранять одну и ту же последовательность пальцев, независимо от того, приходятся ли первый или пятый пальцы на черную клавишу или нет.

В высшей степени целесообразно и удобно построена в этюдах Черни партия аккомпанемента. Обычно она не ставит 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, моделирует и артикуляционный прием в партии сопровождения.

Основой системы воспитания пианистических навыков являются у Черни пассажные фигурации: прежде всего гаммаобразные, ступенчато­образные, состоящие из ломаных терций, всевозможные формы арпеджио и трельная техника - такого типа фактура особенно характерна для произведений Л.Бетховена. Используя в этюдах и упражнениях различные виды фортепианного изложения, Черни на первый план выдвигал мелкую технику, справедливо полагая, что она является «камнем преткновения» для подавляющего большинства пианистов.

 **Гаммы**

Гаммы у К.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 на рр, р, mf, f; с crescendo - наверх (начиная с рр, и затем, постепенно подводя к ff), вниз - diminuendo; советовал применять также различные виды туше, акценты. Черни тщательно разработал технику владения гаммами. Его подготовительные упражнения к гаммам весьма разнообразны. Большинство из них, в частности - № 14, 19 ор. 299; № 2,31, 43 ор. 740; 18, 19, 24 ор. 834, специально предназначены 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 ор. 299, 636, 821 или ор. 849 гаммаобразные фигурации охватывают не более одной, двух октав; то в заключительных опусах картина меняется. Здесь уже представлены длинные гаммаобразные последовательности, диатонические и хроматические, а также гаммы терциями, квартами, секстами. Обычно в этюдах и упражнениях одни и те же гаммаобразные фигурации разрабатываются К.Черни в различных ритмических вариантах: то в виде триолей, квартолей, то - секстолей, а также септолей, прописанных тридцатьвторыми длительностями.

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; гаммы исполненные «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 так же представлены пассажи, являющиеся для того времени последним словом фортепианной техники: диатонические хроматические гаммы, поделенные между собой обеими руками - №24 ор. 337, №153 ор. 821; 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 выражению А.Корто является «фактором скорости».

В разработке техники арпеджио можно отметить ряд особенностей. Во-первых, в большинстве сборников К.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 арпеджио, Черни предлагает арпеджио доминантсептаккордов и их обращений, нонаккордов: в №39 ор. 299, №31 ор.337, №156 ор.818, №3 ор. 834. Арпеджио уменьшенных септаккордов: в №52 ор. 365; №144, 145 ор. 821; №17 ор. 83. Арпеджио чередующимися руками: в №52 ор. 261; №26, 46 ор.335; № 31 ор.337; №35 ор.818; №68, 85, 150 ор. 821 и т.д. Ломанные арпеджио с перекрещенными руками: в №40 ор.365; №46 ор.818; №11, 98 ор.821. Арпеджио с пропущенной терцией или квинтой: в №22 ор.337; №52 ор. 365; №14, 36 ор. 740.

 Трели

Подобно 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 К.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 техническая задача Черни, может быть решена только в том случае, если слуховое внимание пианиста будет мобилизовано, еще одно доказательство того, что формирование техники - 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.

Инструктивные этюды и упражнения Черни превосходно формируют у учеников метроритмическую организованность, позволяют развить точные ритмические навыки и, прежде всего, ощущение пульсации и 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. К.Черни, подобно Л.Бетховену, обычно «не затушевывает» 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 основной 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 техническим 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 незначительных изменений в прежней фактуре; быстро переключить внимание с одного вида пассажа на другой, что способствует формированию определенных двигательно-технических приемов. Осознать структуру пассажа, ощутить характер движения помогает 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.

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 экстенсоров 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 линеарное движение пассажей нарушает скачок не более чем на октаву - множество.

Последовательность в большом и малом всегда была свойственна методике Черни. 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 тетрадях этого сборника уже значительно больше таких 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.

Черни уделял огромное внимание вопросам артикуляции - искусство произношения выступает в его этюдах и упражнениях как неотъемлемая часть фортепианной техники. Он различал, по меньшей мере, 8 видов пианистической артикуляции. Legato («связно»): благодаря этой краске, как он считал, можно достичь пения на инструменте, подражать человеческому голосу или духовым инструментам. Legatissimo (molto legato - «очень связно») применяется чаще всего в произведениях напевных по своему складу. Halbstaccato (обозначаемое точками под лигой) - промежуточная ступень между легато и стакато. Staccato («отрывисто») вносит в музыку живость. Marcftissimo, staccatissimo - самый быстрый и короткий способ звукоизвлечения. Marcato («подчеркнуто») 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.

К.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 К.Черни придавал legato. Следуя пианистическим заветам Л.Бетховена, этот способ звукоизвлечения Черни считал основным: «Все остальные виды туше, - писал венский педагог, - являются 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 ор. 161 - №12; ор. 335 - №4; ор. 337 - №26, 38; росо legato в №14, 18, 19 из ор. 718; dolce ed un росо legato в op. 740 - №88; а также такие разновидности legato, как molto legato cantabile, das strenge legato, das feste legato. Действительно, степень связывания звуков в рамках этого артикуляционного приема может существенно отличаться; она зависит от характера темпа и динамики сочинения.

Приверженность 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 ученика 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 приём 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 в различного рода скачках, а также октавах. 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 экзерсисах артикуляционные краски. Наряду с мягким staccato, родственным скрипичному detache, в его произведениях представлены staccato-marcato, близкое к струнному pizzicato.

Черни различал несколько градаций staccato, причем, он по-разному трактовал staccato, обозначаемое точкой, когда длительность звука сокращается примерно в два раза и staccato, а также martellato, обозначаемое 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 К.Черни пианист найдет богатый материал для овладения различными видами артикуляции в их сочетании и противопоставлении.

 **Этюды Черни в отечественной музыкальной педагогике**

Педагогическая практика показала, что, начиная с первых лет обучения игре на фортепиано, необходимо уделять внимание систематической работе над развитием фортепианной техники. Уже в младших и средних классах школы необходимо уделить большое внимание таким важным элементам техники, как гаммы и арпеджио. Для работы над ними используются различные этюды, в первую очередь этюды К.Черни.

Большинство многочисленных этюдов этого автора служит развитию мелкой пальцевой техники - быстроты, ровности и отчетливости исполнения. Особенно полезны они для тренировки игры гамм - виду техники, которому Черни придавал огромное значение. Многие этюды Черни не лишены и художественных достоинств. Примером такого сочинения может служить № 23 из I тетради избранных этюдов Черни под редакцией Г.Гермера, исполняемый во 2,3-х классах музыкальной школы.

Этюды Черни ставят перед собой следующие основные цели: развитие и укрепление технической базы, приобретение технического “резерва”, длительной выдержки. Природа этюдов Черни такова, что без активного участия интеллекта, выразительное их исполнении невозможно. Этюды могут стать незаменимым материалом для развития музыкального мышления, воспитания самостоятельности учащихся, более того, ключом к пониманию многих музыкальных стилей. Некоторые этюды содержат готовые формулы, встречающиеся в произведениях М.Клементи, И.Гайдна, В.Моцарта, Л.Бетховена, Ф.Шумана, Ф.Шопена, Ф.Листа и других композиторов.

Этюды Черни позволяют развить точные ритмические навыки, ощущение мерности движения, помогают скоординировать игровые движения. От того насколько ритмически точной будет организация, зависит качество техники, а четкая равномерная пульсация обуславливает столь же четкие двигательные ощущения и, прежде всего, пальцевую ровность. Уже обращалось внимание на то, что подавляющее большинство пианистов учится в основном на этюдах Черни, собранных и отредактированных Г.Гермером - сочинений ор. 299 и 740.

«48 этюдов в форме прелюдий и каденций» ор. 161, а так же 4 тетради из популярной «Школы беглости» могут быть рекомендованы ученикам 6,7-х классов детских музыкальных школ. «Школа стаккато и легато» ор. 335 была задумана Черни как продолжение «Школы беглости», по степени трудности она действительно представляет собой следующую ступень после ор. 299. «Школа стаккато и легато» призвана подготовить ученика к всевозможным видам фортепианного туше. «40 ежедневных этюдов» ор. 337 могут быть рекомендованы ученикам 7,8 класса детской музыкальной школы ДМШ, а также студентам первого курса музыкальных училищ. В этом опусе представлены разнообразные типы фортепианной фактуры, виды техники связанные с подкладыванием первого пальца - всевозможные диатонические и хроматические гаммы, арпеджио.

«Школа украшений, форшлагов, мордентов и трелей» ор. 335 соответствует возможностям студентов музыкальных училищ. Само название опуса раскрывает целенаправленность сборника, со свойственной ему тщательностью Черни здесь разработал различные типы украшений в разнообразных фактурных и динамических вариантах. Подобного сборника мы не найдем ни у одного из авторов прошлых веков. «Школа виртуозности» ор. 365 может быть рекомендована тем, кто занимается в старших классах специальных музыкальных школ, а также студентам 3,4-х курсов музыкальных училищ. В оценке этого сборника нельзя не согласиться с одним из его редакторов К.Кюнером, который справедливо считал, что в ор. 365 сосредоточен чрезвычайно богатый в техническом отношении материал и что здесь с особенной яркостью реализован педагогический опыт Черни.

Одна из причин исключительной эффективности этюдов ор. 365 заключается в том, что в данном сборнике 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» ор 399 - благодаря изучению этюдов из этого опуса, исполнитель может компенсировать то несколько одностороннее развитие техники, которое он получает, работая над наиболее распространенными этюдными сборниками К.Черни - ор.299 и ор.740, где предпочтение часто отдается правой руке, а левой отводится роль аккомпанемента. «Ежедневные пальцевые упражнения» ор.802 можно рекомендовать студентам музыкальных училищ. В ор.802 технические проблемы дифференцированы по тетрадям: 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» ор.834 предназначен 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 должного внимания не уделяется; тем самым не только значительно обедняя смысл и назначение этюдов 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.

 Заключение

Самое ценное в композиторском наследии К.Черни - педагогические сочинения, которые принесли ему всемирную славу. Педагогический труд К.Черни - едва ли не самая обширная, из когда-либо существовавших, фортепианных школ, он содержит 600 страниц большого нотного формата. Одной из важнейших тенденций передовой музыкальной педагогики является стремление достичь целостного формирования личности музыканта-исполнителя, гармоничного развития всех его качеств в комплексе знаний, исполнительских умений и навыков.

В творчестве К.Черни представлен иной тип этюда - его сочинения призваны помочь овладеть безотказной пианистической техникой. Для Черни с его рациональным мышлением был ближе вид инструктивного этюда, имеющий чисто прикладное, тренировочное назначение. Его этюды ставят конкретные музыкально-звуковые задачи, дают возможность овладеть разнообразными техническими и динамическим градациями, причём 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.

Часто в своих сочинениях К.Черни разрабатывал технические формулы необходимые в процессе работы для создания автоматизации игровых приемов, благодаря которым вырабатывается точность и уверенность движений, налаживаются пианистические навыки. Отсюда возникло ошибочное представление многих музыкантов, приравнивающих этюды Черни к «упражнениям механического толка», «истощающих эстетическое чувство в исполнении».

Для пианиста любой квалификации фортепианная техника занимает особое положение. Она обеспечивает реализацию творческих замыслов, лежит в основе чтения нот с листа, импровизации и т.д. Постоянное стремление К.Черни «рационализировать» техническую работу, отыскать наиболее эффективные способы освоения пианистического мастерства подтверждается обилием трактатов, исследований, статей, сборников этюдов и упражнений.

В настоящее время по-прежнему актуальны используемые в педагогической фортепианной практике этюды и упражнения Карла Черни, которые прошли испытания веками, стали азбукой пианиста, способствующей развитию техники игры и беглости пальцев. Непреходящая ценность этюдов и упражнений Черни обусловлена множеством причин: произведения его - подлинная энциклопедия фортепианной техники первой половины 19 века; виртуозные 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.

Творчество К. 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.

1. Бернштейн, Н. Очерки по физиологии движений и физиологи активности - М., 1996.
2. Виллуан, А. Школа для фортепиано - М., Юргенсон. 1987.
3. Друскин, М. Клавирная музыка - Л., 1960.
4. Милыптейн, Я. Советы Шопена пианистам - М., 1967.
5. Стравинский, И. Хроника моей жизни - Л., 1963.
6. Фишман, Н. Людвиг Ван Бетховен о фортепианном исполнительстве и педагогике - В сб.: Вопросы фортепианной педагогики вып. 1 - М., 1963.
7. Черни, К. Малая теоретико-практическая фортепианная школа ор. 584, Пер. К. Арнольда - СПб. Гольц, 1842.
8. Черни, К. Письма или руководство к изучению игры на фортепиано - СПб., 1842.