

В помощь педагогу-музыканту

Н. ТЕРЕНТЬЕВА

КАРЛ ЧЕРНИ И ЕГО ЭТЮДЫ



Издательство "Композитор • Санкт-Петербург"

Н. ТЕРЕНТЬЕВА

КАРЛ ЧЕРНИ И ЕГО ЭТЮДЫ



ИЗДАТЕЛЬСТВО "КОМПОЗИТОР" • САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

Т 35

Терентьева Н.А.

Карл Черни и его этюды. — СПб.: Композитор, 1999. — 68 с.

В книге рассказывается о жизненном и творческом пути австрийского композитора и видного педагога первой половины прошлого столетия, характеризуются его основные педагогические принципы.

"...Мы по достоинству еще не оценили Черни"¹, — 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 объеме известны фортепианные сочинения Черни, в том числе сборники его полезнейших конструктивных этюдов и упражнений.

Карл Черни был выдающимся фортепианным педагогом, из школы которого вышли такие музыканты-виртуозы, как Лист, Лешетицкий, Д'Альбер, Зилоти, Есипова. Перу Черни принадлежит более тысячи произведений (861opus) в различных жанрах, среди них множество симфоний, сонат, трио, квартетов, этюдов и упражнений, а также фундаментальных методических трудов. Однако даже этот перечень дает лишь приблизительное представление о плодovitости автора: отдельные opусы включают несколько десятков тетрадей.

В лице К. Черни гармонично сочетались и взаимодополняли друг друга композитор, пианист, педагог, преследующий определенные просветительские цели. Его деятельность в плане просветительства была прежде всего направлена на пропаганду творчества глубоко почитаемого им Бетховена, фортепианные сочинения которого составляли неотъемлемую

¹ Цит. по ст.: H a n s k i c k E. Karl Czerny (Zu seinem 100. Geburtstage 1891). — "Aus dem Tagebuch eines Musikers", 3 Auflage. Berlin, Allgemeiner Verein für deutsche Literatur, 1892, S. 33.

часть концертных программ Черни: так, в 1806 году он впервые исполнил С-dur'ный концерт Бетховена, а в 1812 — с большим успехом Пятый, Es-dur'ный. Черни переложил для фортепиано симфонии Бетховена, и именно ему композитор доверил сделать фортепианный вариант единственной и страстно любимой своей оперы "Леонора" (1805). Черни способствовал также широкому распространению произведений выдающихся композиторов XVII — XIX веков; он аранжировал в две и в четыре руки оратории Шютца, Генделя, кантаты И.С. Баха, симфонии Шпора, Гайдна и Моцарта; впервые осуществил редакции сонат Д. Скарлатти, "Хорошо темперированного клавира" и других полифонических сочинений И.С. Баха. Черни перевел на немецкий язык школу Л. Адама "Метода или общий принцип аппликатуры на фортепиано", 4-х томный труд А. Рейхи "Полный учебник музыкальной композиции", а также "Искусство пения в применении к фортепиано" С. Тальберга. Черни переработал совместно с А. Мюллером клавинордную школу Г.С. Лелейна (1773); редакция этой школы вышла в 1825 году под названием "Grosse Fortepiano-Schule". Большой заслугой Черни является и то, что им создана своего рода фундаментальная энциклопедия "Обзор всей музыкальной истории", где в хронологическом порядке представлены сведения о крупных композиторах всех времен и народов. Наконец, Черни оставил и несколько поэтических опусов¹. Нельзя не удивляться такой кипучей, разносторонней деятельности и столь феноменальной работоспособности.

¹ Им написаны две драмы: "Разные случаи", "Арфистка", а также несколько стихотворений.

Биографический очерк

Черни прожил шестьдесят шесть лет (1791 — 1857). Он был младшим современником Р. Крейцера, И. Гуммеля, Л. Бетховена, К. Вебера и старшим — А. Гензельта, Р. Вагнера, Г. Бюлова, Ф. Листа, И. Брамса, Н. Гаде, А. Вьетана. Таким образом, творчество Черни складывалось под воздействием и героико-драматической музыки революционной эпохи, определившей характер музыкального классицизма конца XVIII в. (оперы Л. Керубини, сочинения Ф. Госсека), и новых тенденций, нашедших ярчайшее воплощение в музыке Бетховена. Черни был свидетелем также художественных открытий музыкального романтизма, в частности появления симфоний, сонат и песен Ф. Шуберта, фортепианных и вокальных циклов Р. Шумана, симфоний и сценических произведений Г. Берлиоза, фортепианных сочинений Ф. Шопена, этюдов трансцендентного исполнения, венгерских рапсодий и симфонических поэм Ф. Листа. Когда Черни находился в расцвете сил, начинался жизненный путь А. Брукнера, К. Сен-Санса, А. Рубинштейна и завершался — Дж. Фильда и М. Клементи.

В отличие от своих выдающихся современников, Черни не принадлежал к числу дерзновенных гениев, которыми был так богат "музыкальный небосклон" прошлого столетия. Его композиторское творчество носит нередко черты ограниченности, а ряд суждений отличается консервативностью, о чем будет сказано ниже.

На сохранившемся портрете с гравюры К. Мейера Черни предстает скромным, волевым человеком, обликом своим напоминающим школьного учителя. И действительно: в жизни Черни был человеком скорее умеренным, рассудительным, уравновешенным, нежели порывистым и эмоциональным. Он не жаждал ни славы, ни денег. Астрономическое количество его опусов возникло отнюдь не из-за стремления к материальному обогащению; как справедливо считает Э. Ганслик, то была "внутренняя потребность души"¹. В этом отношении

¹ Hanslick E. Karl Czerny (Zu seinem 100. Geburtstage 1891). S. 34

Черни можно сравнить с выдающимся французским живописцем XVIII в. Шарденом, жизнь которого также была всецело посвящена упорному, сосредоточенному труду. Для обоих не характерно ни самомнение, ни мелкое тщеславие. Добротность сделанного — вот что прежде всего их подкупало в искусстве. Неторопливый, четкий ритм был стилем жизни и творчества этих двух мастеров.

Родился К. Черни 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, спустя несколько месяцев после рождения сына Карла, В. Черни с семьей перебрался в Польшу. Однако через четыре года В. Черни по политическим соображениям покинул эту страну и вместе с сыном вернулся в Вену.

Еще находясь в Польше, В. Черни начал приобщать Карла к клавирному искусству. По-видимому, отец был требовательным и умелым наставником и, вместе с тем, не ординарно мыслящим музыкантом. Достаточно сказать, что именно клавирные сочинения И.С. Баха, в то время редко исполняемые, служили для В. Черни основой исполнительского формирования учеников. Занятия отца с сыном протекали настолько успешно, что уже в семь лет Карл владел весьма обширным репертуаром, включающим произведения Моцарта, Гайдна, Клементи; свободно импровизировал; умел играть с листа различные инструментальные произведения и даже партитуры.

Первое выступление Карла Черни в Вене в 1800 году с концертом В-dur (К. 456) Моцарта и произведениями Клементи было замечено и одобрительно встречено музыкантами¹.

Большим событием в его жизни стало знакомство со скрипачом венского придворного театра В. Крумпхольцем — страстным почитателем творчества Бетховена. Крумпхольц познакомил юного Черни с сочинениями великого композитора и помог ему освоить некоторые из них. Роль Крумпхольца в судьбе К. Черни этим, однако, не ограничивалась: именно он способствовал в 1800 году встрече юного Карла с Бетховеном. Прослушав С-dur'ный концерт Моцарта

¹ См.: Prosnitz A. Handbuch der Klavierliteratur, 1450 — 1830, 2 Auflage. Leipzig, Wien, Z. Doblinger, 1908, S. 673.

(К. 467) в исполнении Черни, Бетховен нашел, что мальчик, несомненно, талантлив, и согласился с ним заниматься. Бетховен рекомендовал принести на следующий урок "Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen" Ф.Э. Баха¹, который он особенно ценил².

Судя по имеющимся немногочисленным материалам, Бетховен был смелым, самобытным и терпеливым педагогом. В центре его внимания стояла задача воспитания музыканта-художника. Именно поэтому Бетховен придавал первостепенное значение развитию у исполнителя способности к целостному, художественному восприятию музыкального произведения. Когда ученик допускал погрешность в тексте, брал фальшивую ноту или не попадал на скачок, Бетховен редко делал замечание, полагая, что ошибки такого рода — случайность, если же пианисту не удавалось воплотить характер произведения, то учитель "выходил из себя"³. В письме к Черни Бетховен пишет о том, как важно "не останавливать ученика из-за мелких ошибок, а указывать на них лишь после того, как он доиграет пьесу до конца. Таким путем в короткий срок подготавливается музыкант, что представляет собой в конце концов одну из важнейших целей искусства"⁴.

В своей педагогической практике Бетховен ставил задачу полного подчинения фортепианной техники эмоциональному содержанию и выявлению музыкальной идеи исполняемого сочинения. Он порицал чрезмерное увлечение пианистов-современников специальными виртуозными упражнениями, ведущее к крайне одностороннему исполнительскому развитию, к превалированию "техники над духом" (Г. Гейне)⁵.

¹ Здесь налицо преемственность традиций: Бетховена самого обучали по "Versuch" Ф.Э. Баха (см.: Frim mel T. Neue Beethoveniana. Wien, Karl Gerold's Sohn, 1888, S. 11).

² См.: Czerny C. Erinnerungen aus meinem Leben. Wiener Urtextausgabe, 1963, S. 11.

³ Цит. по ст.: Фишман Н. Людвиг ван Бетховен о фортепианном исполнительстве и педагогике. — В сб.: Вопросы фортепианной педагогики. М., 1963. Вып. I. С. 150.

⁴ Kastner E. L. v. Beethovens sämtliche Briefe. Neuausgabe von J. Kapp, 1923, № 732.

⁵ Цит. по кн.: Lenz W. Die grossen Klaviervirtuosen. Berlin, 1872, S. 238.

Симптоматичен и круг произведений, рекомендуемых Бетховеном ученикам. Он чаще всего обращался к сочинениям И.С. Баха, Ф.Э. Баха, Г. Генделя, Л. Керубини и М. Клементи, наиболее самобытных, по его мнению, мастеров конца XVIII — начала XIX столетия. Для Бетховена не имело значения, модны, часто ли исполняемы произведения того или иного композитора: определяющим моментом были художественная глубина музыканта, созвучность его искусства собственному творчеству.

Бетховен умел органично сочетать художественное воспитание учеников с развитием их профессиональных пианистических качеств. В основе его педагогики лежала четкая продуманная последовательность в овладении различными проблемами фортепианной игры. Так, первые уроки с Черни он посвятил изучению гамм во всех тональностях. Именно на гаммах Бетховен учил правильному положению пальцев, движениям руки. И принцип развития техники на гаммах, и двигательные рекомендации, предполагающие использование объединяющих движений руки при игре гамм, а также различного рода пассажей были для своего времени подлинным нововведением¹. Впоследствии они нашли продолжение в педагогической деятельности Черни.

Пристальное внимание уделял Бетховен и вопросам аппликатуры. Его аппликатурные установки, как и педагогические взгляды в целом, отличались той особой дальновзоркостью, которая присуща лишь гениальным людям. Аппликатура как творческий компонент исполнения призвана, по мысли Бетховена, помогать разрешать звуковые, колористические, артикуляционные и агогические задачи. Он придавал большое значение вариантному решению аппликатуры для одной и той же музыкальной мысли, в зависимости от ее динамической окраски, фразировки и штрихов. В отличие от своих современников, Бетховен использовал скользящую аппликатуру, аппликатуру сведенных пальцев, а также тот принцип группировки, который влечет собранное их положение, что способствует пластичным движениям руки и придает пальцам большую силу. Значительно расширил Бетховен

¹ См.: Czerny C. Recollections from my life. — "The Musical Quarterly". 1956, July, vol. XLIX, № 3, p. 304.

границы применения 1-го и 5-го пальцев¹, в том числе и на черных клавишах, если это целесообразно, оправдано художественно². Наконец, аппликатура, по его мнению, обусловлена особенностями инструмента, а также индивидуальными качествами исполнителя. Как контрастируют этому аппликатурные рекомендации, в частности, Д. Штейбельта, И. Гуммеля и даже прогрессивно мыслящего для своего времени музыканта — М. Клементи!

Новаторские принципы Бетховена-педагога тесно связаны с теми задачами, которые он ставил как композитор и исполнитель. Революционер в музыке, "поэт-мыслитель" (Серов), Бетховен был и творцом нового фортепианного стиля, истоки которого идут от Ф.Э. Баха и М. Клементи. Бетховенская игра поражала необычайной силой, характеристичностью, фантазией, разнообразнейшим глубоким и певучим звуком, "оркестральностью", в то время как игра одного из его современников-виртуозов Гуммеля была "высшим образцом чистоты и отчетливости, приятной элегантности и аккуратности"³. Бетховен, пронизывая симфонизмом свои фортепианные произведения, ищет звучаний, способных воссоздать оркестровые тембры. Он не только раздвигает до предела колористические возможности фортепиано, предельно расширяя его звуковой спектр, но и по существу переступает границы пианизма начала прошлого столетия.

Если для музыкантов XVIII столетия естественный способ игры близок *non legato*⁴, то для Бетховена основным видом фортепианной артикуляции являлось *legato*⁵. Он был убежден, что "фортепиано может петь, коль скоро играющий способен чувствовать" в противоположность тем, кто

¹ Куперен начал, И.С. Бах продолжил, а Бетховен фактически завершил аппликатурную революцию, связанную с широким использованием этих пальцев.

² См. бетховенскую аппликатуру в его упражнениях в кн.: N o t t e b o h m G. Zweite Beethoveniana. Leipzig, 1887, S. 356; а также нотные примеры № 101 — 103, 123, 124, 130 в кн.: G r u n d m a n n H., M i e s P. Studien zum Klavierspiel Beethovens und seiner Zeitgenossen. Bonn, H. Bouvier Verlag, 1966.

³ См.: R o t h s c h i l d Fr. Musical performance in the times of Mozart and Beethoven. London, 1961, p. 42.

⁴ См.: M i l c h m e y e r J.P. Die wahre Art das Pianoforte zu spielen. Dresden, 1797, S. 63.

⁵ См.: M i e s P. Beethoven als Lehrer. — "Musik in Unterricht". 1952, Jahrg. 43, H. 3, S. 68.

"слышал в звуке этого инструмента только арфу"¹. По существу, именно Бетховен стал духовным творцом фортепиано в его современном виде, предугадав звуковые и технические возможности инструмента. Под искусством legato он понимал не только связность исполнения звуков, но и овладение "своим собственным тоном", посредством вслушивания в тянувшийся звук и выработку разнообразного звукоизвлечения, соответствующего той или иной задаче выразительной интерпретации², а также совершенное владение педалью, как незаменимым красочным средством. Поражает непреходящее значение педагогических советов великого мастера!

Трудно переоценить ту роль, которую сыграли для Черни занятия с Бетховеном³, продолжавшиеся три года. "Еще и сегодня каждое мгновение живо в памяти"⁴, писал Черни в 1842 году, вспоминая об этом времени. 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 неумолимо изучал рукописи бетховенских произведений, анализировал стиль и искал принципы трактовки его сочинений⁵.

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.

Композиторская подготовка Черни основывалась на самостоятельном изучении сочинений И.С. Баха, Моцарта, Клементи и, конечно, Бетховена. В 1804 году был напеча-

¹ Письма Бетховена 1787 — 1811. Сост., вступ. статья, комментарии Н. Фишмана. М., 1970. С. 100.

² См.: Письма Бетховена к И.А. Штрейхеру от 1796 года, а также: Ф и ш м а н Н. Людвиг ван Бетховен о фортепианном исполнительстве и педагогике. С. 25.

³ Учитывая небольшой объем настоящей брошюры, мы коснулись лишь некоторых аспектов педагогики Бетховена.

⁴ C z e r n y C. Erinnerungen aus meinem Leben, S. 23.

⁵ См.: Главы 2 и 3 приложения к "Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule...", оп. 500. Wien, Diabelli [1842]. В дальнейшем — сокращенно "Schule".

тан первый, еще во многом незрелый опус Черни "Концертные вариации для фортепиано и скрипки на тему Крумпхольца", и лишь в 1818 году вышло в свет второе его сочинение "Рондо на тему каватины графа, в четыре руки", оп. 2. Появление этого сочинения означало по существу рождение Черни как композитора.

В 1805 году Черни предпринял первую концертную поездку по странам Европы. В. Мейер 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, давным давно знакомые музыкантам, были прочтены своеобразно и оригинально"¹. Весьма показательно, что, оценивая Черни, Мейер выдвигает на первый план его качества интерпретатора-музыканта, а не техника-виртуоза. "Хотя я имел успех как импровизатор и чтец с листа, — писал Черни, — моей игре не свойственно было то блестящее шарлатанство, которое обычно составляет главное достоинство гастрوليрующего виртуоза"². Удачно начатое турне не оказалось, однако, продолжительным: из-за политических событий в Европе Черни вернулся в Вену.

С начала прошлого столетия Вена, наряду с Лондоном, была признанным центром молодого пианистического искусства, более того — музыкального мира Европы. В Вене, своего рода музыкальном Вавилоне, жили и творили гении; здесь искали признания виртуозы всех стран. Об интенсивности музыкальной жизни Вены в первые десятилетия XIX в. свидетельствуют организация обществ "Духовные концерты", "Общество друзей музыки", открытие консерватории, а также концерты камерной музыки, организованные другом Бетховена — скрипачом Шумманцигом.

Надо было обладать незаурядными данными, чтобы завоевать уважение музыкантов в городе, столь насыщенном художественными событиями. Слава пришла к Черни рано: ему едва минуло четырнадцать лет, когда он стал авторитетным педагогом, учиться у которого считали за честь пианисты разных национальностей, — случай почти бес-

¹ Цит. по дисс.: S t e g e r H. Beiträge zu K. Czernys Leben und Schaffen. München. Univ., 1925, S.105.

² C z e r n y C. Recollections from my life, p. 312.

прецедентный в музыкальной истории. Среди выдающихся музыкантов, прославившихся в раннем возрасте, как это было например с Моцартом и Бусони, нет, пожалуй, ни одного, кто бы завоевал в четырнадцать лет известность как педагог. Не случайно, что именно на Черни остановил выбор Бетховен, когда поручил ему в 1816 году занятия с племянником. В 1819 году, как пишет Черни в автобиографии, Адам Лист привел к нему своего сына Ференца.

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 десять дней до смерти, в июне 1857 года им были закончены две увертюры и три сонаты. Музыка была единственной радостью Черни, делом всей его жизни.

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.

Черни высоко ставили Бетховен (об этом уже шла речь) и такой взыскательный художник, как Ф. Лист. В 1856 году он пишет ученику Д. Прукнеру: "Я всячески одобряю Ваше близкое общение с маэстро Черни, многосторонний музыкальный опыт которого как с практической, так и с теоретической стороны может принести Вам огромную пользу. В 20-е годы, когда большая часть бетховенских произведений была для многих музыкантов своего рода загадкой, Черни исполнял в основном сочинения Бетховена, причем интерпретировал их совершенно как с музыкальной, так и с технической стороны; и позднее он существенно содействовал прогрессу пианистической техники своим преподаванием и своими произведениями"¹. Такого признания со стороны Листа удостоивались немногие музыканты!

Диссонансом этому звучат другие высказывания, в частности Шумана и Шопена. По мнению Шумана, в сочинениях Черни не чувствуется рука опытного музыканта и не видна творческая личность. Некоторые заслуги Черни Шуман видел лишь в том, что его произведения способствовали развитию техники пальцев у юношества¹.

Не менее критичны и суждения Шопена: "Замечательное знакомство (с Кленгелем. — Н.Т.) я ценю больше знакомства с бедняжкой Черни". Или: "Черни — это венский оракул по части фабрикации всяческих музыкальных приправ"².

Не признавая творчество Черни, Шуман, Шопен и многие другие музыканты в пылу полемики недооценили его значения как автора этюдов для фортепиано, в то время уже широко бытовавших, и как одного из ведущих педагогов венской фортепианной школы. Не секрет, что и в наши дни бытует взгляд на Черни, как на ограниченного музыканта, принципы которого не совместимы с духом подлинного искусства. Очевидно, назрела необходимость проверить состоятельность этого мнения.

В своих многочисленных методических трудах и прежде всего — фундаментальнейшей "Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend..." ("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, Крамера, Гуммеля и Калькбреннера, Школа ор. 500 Черни представляет собой руководство энциклопедического плана, действительно ведущее ученика от аб ово, можно сказать с азов, к высотам фортепианной игры. Здесь собраны важнейшие, необходимые каждому пианисту положения о фортепианном искусстве, освещен ши-

¹ Franz Liszts Briefe. Gesammelt und herausgegeben von La Mara, Ed. I. Von Paris bis Rom. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1893, S. 219.

¹ См.: Schumann R. Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, Bd. 2, Herausg. H. Simon, Leipzig, Philipp Reclam, 1889, S. 157; см. также: Bd. 3, S. 127.

² См.: Шопен Ф. Письма. М., 1964. С. 128, 216.

рокий круг педагогических и эстетических проблем своего времени.

Новым и смелым для 40-х годов прошлого столетия было стремление Черни рассматривать во взаимосвязи интерпретацию и стилевые особенности различных фортепианных произведений. "...Пианисту необходимо чувствовать стилистическое своеобразие исполняемого сочинения; именно индивидуальность композитора, — считал Черни, — обуславливает в каждом конкретном случае соответствующие принципы интерпретации"¹. В зависимости от стиля и содержания произведения Черни побуждал учеников применять те или иные динамические краски, педаль, пианистические приемы и способы звукоизвлечения².

Требование "стильной" интерпретации не означало, по мысли Черни, нивелирования творческой индивидуальности исполнителя: уважение к авторскому замыслу и свобода воображения не являлись для него взаимоисключающими понятиями. "Само собой разумеется, — писал он, — талантливый и вполне сформировавшийся исполнитель может вкладывать в чужое сочинение также и свой дух, свою индивидуальность, но лишь при условии, что характер произведения остается неискаженным"³. Таким образом, Черни с передовых позиций разрешал одно из принципиальных и, вместе с тем, нередко дискуссионных положений музыкальной эстетики.

О прогрессивности взглядов Черни свидетельствует и его подход к вопросу о назначении техники. Венский педагог, разумеется, высоко ценил "совершенную виртуозность", ибо "только подлинная техническая беглость создает предпосылки для одухотворенного исполнения и препятствует плохому обращению с инструментом"⁴. Однако "совершенная виртуозность" не являлась для Черни самоцелью: в технике он видел "только средство, с помощью которого можно передать дух и чувство в исполнении..."⁵. И в этом, несомненно, сказалось влияние Бетховена. Подобное решение вопроса о сущности техники стало впоследствии классичес-

ким (конечно, не только благодаря суждениям Черни), однако в годы фетишизации виртуозности высказанные им взгляды не были общепринятыми.

Фортепианная педагогика во второй четверти XIX в. развивалась в сложных, противоречивых условиях. Так, музыканты 30 — 40-х годов искали иные, более рациональные пути воспитания техники, естественные двигательные приемы; 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 рутинной, с поверхностным подходом к обучению фортепианной игре. Не следует забывать, что в этой борьбе мнений несомненную положительную роль сыграла деятельность Черни.

Можно выделить несколько аспектов в его педагогике, причем 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 серьезно, планомерно работать, воспитывал дисциплину мыслей и чувств.

В своей педагогической деятельности он не придерживался догматически одного какого-либо принципа. Черни, как и Сен-Ламбер, считал, что педагог должен изучить характер своего ученика и соответственно с ним обращаться¹. Однако Черни порицали, как известно, именно за то, что он — "человек механики и формы" — "натуру ученика распознать не умел"². Но мнение Листа, например: "Черни меня любил, понимал, оказывал предпочтение..."³ — говорит о другом: венский педагог поддерживал художественные устремления Листа. Черни писал: "Из опыта я

¹ См.: Czerny C. "Schule", Th. III, Kap. 5, S. 73.

² Там же. Kap. 5. S. 38, 58.

³ Czerny C. "Schule", Th. III, Kap. 15, S. 59.

⁴ См.: Czerny C. Vorwort zu "Die höhere Stufe der Virtuosität" op 834. Neue revid. Ausgbe. Wien, Peters, 1855.

⁵ См.: Czerny C. "Schule", Th. III, Kap. 1, § 2, S. 1.

¹ См.: Czerny C. "Schule", Th. III. Kap. 15, § 4, S. 96.

² R a m a n n L. Franz Liszt als Künstler und Mensch, Bd. 1, Leipzig, Breitkopf und Hartel, 1880, S. 36, 37.

³ R a b e P. Franz Liszt, Bd 1, Liszte Leben. Stuttgart und Berlin, 1931, S. 229.

знал, что в тех случаях, когда музыкальное дарование развивается значительно интенсивнее, чем техника, и поэтому наблюдается склонность пренебрегать основной технической работой, следует обратить особое внимание на виртуозную подготовку, чтобы в дальнейшем она не пошла по ложному пути" ¹. Таким образом, выбранный им путь усиленного совершенствования техники Листа был глубоко продуман и обоснован как наиболее целесообразный для пианистического развития юного венгра, однако отнюдь не исключаящий параллельного музыкального воспитания. Так, по совету своего педагога Лист должен был не только изучать фуги Баха, но и транспонировать их (пример, достойный подражания!).

Конечно, в каждом конкретном случае Черни намечал свою последовательность в овладении пианистическим мастерством. Совершенно очевидно, что формирование столь разных по художественному облику музыкантов, как Ф. Лист и Т. Лешетицкий, Т. Куллак и Т. Дёлер, стало возможным именно благодаря индивидуальному подходу Черни к воспитанникам. В противоположность многим педагогам, которые полагают, что талантливый исполнитель сам "найдет дорогу", Черни утверждал: "Чем крупнее дарование, тем важнее его направлять" ². История подтверждает справедливость этой мысли. У большинства гениальных музыкантов были выдающиеся наставники. Вспомним влияние И.С. Баха на сыновей, Л. Моцарта на В. Моцарта, Л. Бетховена на К. Черни, А. Рубинштейна на И. Гофмана и др.

Черни стремился максимально расширить музыкальный кругозор учеников ³, воспитать их подлинными мастерами, что несомненно обусловлено общей направленностью клавирной педагогики XVIII в. и фортепианной — начала прошлого столетия. Трактаты того времени, в частности Ф.Э. Баха, Г.С. Лелейна, И. Мильхмайера и М. Клементи,

являются своего рода музыкальными энциклопедиями — на ответственности педагога лежала тогда задача разностороннего развития музыкальных способностей своих питомцев.

Приведем требования, которые предъявлял Черни к музыкантам и в соответствии с которыми он воспитывал своих учеников. 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 ⁴. Созданные им сборники, в частности "Anleitung zum Fantasieren", op. 200 и "Theoretische-praktische Kompositionslehre", op. 600, специально предназначены для активного развития музыкальной фантазии и импровизаторских качеств у пианистов.

Искусство аккомпанемента он рассматривал не только как превосходную школу овладения собственно навыками в этой области, но и как неотъемлемую составную часть общего процесса формирования исполнителя. В познании законов пения Черни видел необходимую предпосылку для достижения на фортепиано осмысленной, пластичной фразировки, выразительного произнесения музыкальной мысли, кантабильного звучания, мягкого, напевного legato ². 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 ³, предостерегал от перегрузки ученика одновременно большим количеством "правил" ⁴; по его мнению, в разумном ограничении заключается залог правильного воспитания. Черни исходил из того, что полезнее и похвальнее для исполнителя отложить концертное выступление на несколько лет, чем начать выступать

¹ Цит. по ст.: Hofmann V. Liszt es Czerny. — "Ujzenei szembe". Budapest, 1952. № 3, p. 16.

² Цит. по ст.: Aus Franz Liszts erster Jugend. Ein Schreiben seines Vaters mit Briefen Czernys an ihn. Nach den Handschriften mitgeteilt von La Mara. — "Die Musik", 1906, Jahr. V. H. 13, S. 24.

³ Этому должны были способствовать организованные Черни с 1816 по 1823 годы воскресные концерты преимущественно из произведений Бетховена.

¹ См.: Czerny C. "Schule", Th. III, Kap. 14, § 6, S. 70.

² См.: Milburn Fr. Czerny — Father of Virtuosos. — "Musical America", 1957, № 77: 30, February, p. 155.

³ См.: Черни К. Письма, или Руководство к изучению игры на фортепиано. СПб. [1842], письмо 4. С. 39.

⁴ См.: Czerny C. "Schule", Vorwort, S. 2.

преждевременно ¹. 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. Черни и в данном вопросе был значительно дальновиднее тех педагогов, которые стремятся извлечь максимальную "прибыль" из еще не окрепшего дарования ученика.

Не одобрял Черни длительной работы над одним произведением, мелочного доучивания. Он считал, что пианист обязан владеть не менее чем 100 сочинениями различных жанров! Черни ратовал не только за репертуарную оснащенность ученика, но и, в отличие, например, от другого видного представителя венской фортепианной школы — И. Гуммеля, за игру наизусть всех выученных произведений. Постоянное овладение все новыми сочинениями, однако, не должно, по мнению Черни, становиться самоцелью: "...преlestь не в новизне пьесы, а в прекрасном, совершенном ее исполнении" ², — постоянно напоминал он ученикам. В кропотливой творческой работе, "целестремленном прилежании" Черни видел путь к подлинному признанию ³. Показательно, что он предостерегал юного Листа от "безмятежного упоения славой, от единодушных восторгов толпы" ⁴. Требовательность к своим достижениям, "огромное рвение", умение "спокойно и твердо идти своей дорогой" ⁵ — вот те качества, которые, как считал Черни, помогут добиться чести быть признанным артистом и, что еще сложнее, оставаться достойным ее ⁶.

Таким образом, нельзя не признать, что педагогическим устремлениям Черни присущ был творческий характер. Не случайно многие его методические установки были близки Листу и нашли развитие в его педагогической деятельности.

Вместе с тем следует заметить, что Черни не всегда на

практике был последователен в претворении своих теоретических установок ¹. Ему не удалось полностью преодолеть ограниченность методики своего времени. С одной стороны, он ратовал за подлинно гармоничное развитие ученика, за подчинение моторики художественным целям исполнительства. Показательно, что Черни считал достаточным только час в день отводить на специальную техническую работу ², в противоположность распространенному во второй четверти XIX в. принципу многочасовой зубрежки. Но, с другой стороны, у него, как и у многих музыкантов того времени, в частности Ф. Вика, воспитание технических навыков стояло все же на первом плане: не случайно именно совершенствованию механики Черни посвящает значительную часть "Школы", оп. 500.

В соответствии со своими критериями, изучение пьесы Черни подразделял на три периода: овладение нотным текстом; игра в предписанном автором темпе и (только в последнюю очередь!) анализ содержания произведения и исполнительских ремарок, причем эти три периода работы над сочинением он ни в коем случае не советовал смешивать ³. В рекомендуемом Черни плане есть рациональное зерно: действительно, исполнителю бывает необходимо уметь расчленивать работу на определенные этапы. И тем не менее венский музыкант совершал ошибку, категорически разделяя формы работы, которые на самом деле тесно связаны между собой.

Черни далеко не всегда последовательно разрешал и вопросы двигательной организации пианиста. Прогрессивные для своего времени рекомендации по использованию различных движений руки, включая все ее звенья (к этому вопросу мы еще неоднократно обратимся), чередуются в ряде случаев с консервативными высказываниями, например, "локоть никогда не должен уклоняться от туловища" ⁴.

В пианистических взглядах Черни, основывающихся на ценных достижениях в этой области как его предшествен-

¹ По-видимому, это и послужило поводом для критических, а в ряде случаев и несправедливых высказываний о нем.

² См.: Czerny C. Vorwort zu "40 tägliche Studien", op. 337. Rev. F. Roitzsch. Leipzig, Peters.

³ Czerny C. "Schule", Th. III, Einleitung, § 1, S. 1.

⁴ Черни К. Письма или Руководство к изучению игры на фортепиано, письмо I. С. 8.

¹ См. по ст.: Aus Franz Liszts erster Jugend. Nach den Handschriften mitgeteilt von La Mara, S. 24.

² Czerny C. "Shule", Th. I, Kap. 19, § 9, S. 166.

³ См.: Письмо К. Черни к Ф. Листу от 14 июля 1824 г. — В сб.: Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt. Nach den Handschriften herausgegeben von La Mara, Bd. 1, Leipzig, 1895, S. 3, 4.

⁴ Там же.

⁵ Цит. по ст.: Aus Franz Liszts erster Jugend. Nach den Handschriften mitgeteilt von La Mara, S. 21, 22.

⁶ Там же.

ников (прежде всего Ф. Э. Баха, Бетховена, Клементи¹), так и педагогов-современников, отразились, несомненно, и противоречия фортепианной методики первой половины XIX в., ее негативные стороны. И все же, если оценивать в целом педагогические установки Черни, то можно с полным правом утверждать, что в основе их лежали позитивные методические принципы, знакомство с которыми может принести пользу и современным музыкантам.

Несмотря на то, что Черни был автором многочисленных этюдов и экзерсисов, он не считал их наиболее эффективным материалом для воспитания технических навыков. Предоставим слово самому Черни: "...не следует чрезмерно загружать учеников, — писал он в "Школе", op. 500, — заучиванием появившихся теперь в бесчисленном количестве упражнений и этюдов. Педагог должен все же 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 большей любовью, чем сухие, длинные этюды..."². Как видим, Черни ратовал за воспитание техники пианиста на художественных произведениях и за разумное ограничение количества изучаемых этюдов.

Позиция его в этом вопросе тесно перекликается со взглядами А. Мюллера и Ф. Калькбреннера. Мюллер, например, утверждал, что целесообразнее развивать технику на художественных произведениях, а не на сухих этюдах, так как каждое хорошее сочинение классической литературы является для ученика одновременно и этюдом³. Аналогичной точки зрения придерживался и Калькбреннер⁴. Таким образом, видные представители так называемой "старой фортепианной школы" в своей педагогической практике не были ярыми апологетами воспитания техники, основанного

¹ Черни тщательно изучил "Einleitung in die Kunst das Pianoforte zu spielen" Клементи. Методические принципы последнего сыграли, как считает сам Черни, весьма плодотворную роль в формировании его как педагога (см.: Czerny C. Recollections from my life, p. 312).

² Czerny C. "Schule", Th. I, Abschluss, § 8, S. 166.

³ См.: Müller A. Grosse Fortepiano-Schule, 8 Auflage mit vielen und neuen Beispielen von C. Czerny. Leipzig, Peters, 1825, S. 233.

⁴ См.: Калькбреннер Ф. Метода учения на фортепиано с помощью руководства... для музыкальных консерваторий Европы. СПб., 1836. С. 22.

на исключительном использовании этюдов и упражнений¹.

Возникает естественно вопрос: чем объяснить в таком случае астрономическое число написанных Черни этюдов и упражнений? Очевидно, прежде всего необозримым количеством проблем, возникающих при овладении фортепианной техникой и фактурой. Известно также, что нередко поводом для сочинения этюдов служил какой-либо пианистический недостаток учеников.

Создавая свои инструктивные этюды и упражнения, он стремился к максимально ясной постановке технической задачи, исключая все, что могло затруднить ее выполнение. По справедливому замечанию А. Куллака, "Черни возможно меньше места отводил в этюдах глубокому содержанию и музыкальной образности"². Художественная ценность даже таких фундаментальных сборников, как "Schule der Virtuosität", op. 365; "Die höhere Stufe der Virtuosität", op. 834; "Neues Gradus ad Parnassum"³, op. 822 незначительна, в них доминирует виртуозное начало. "Gradus", op. 822 Черни весьма далек 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"⁴. В сборнике же Черни представлены только этюды (или "большие экзерсисы", как их называет автор), прелюдии и фуги пре-

¹ В 30 — 40-е годы прошлого столетия многие фортепианные педагоги считали нужным годами "держат" не только начинающих, но и подвинутых учеников на этюдах и упражнениях. Усиленная тренировка такого рода по много часов в день приводила к тому, что техника для ученика становилась самоцелью, а со временем он превращался в "пустого" виртуоза, одного из тех, кого Черни презрительно именовал "шарлатанами".

² Kullak A. Ästhetik des Klavierspiele, 2 Auflage. Berlin, J. Guttentag, 1876, S. 96.

³ При первом упоминании сборника приводится его авторское название, при повторном — только номер опуса. (Фотография всех этюдов и упражнений К. Черни с указанием их выходных данных приводится в Приложении).

⁴ Цит. по ст.: Unger M. I. B. Cramer und M. Clementi (там приводится письмо: M. Clementi an Ch. Härtel von 12 April, 1818), — "Blättern für Haus und Kirchenmusik", 1908 — 1909 Jahrg. 13, № 4, S. 54.

имущественно моторного склада, не обладающие высокими музыкальными качествами.

Казалось бы, опусы 365 и 822 Черни должны приобщать к изучению художественной практики игры на фортепиано. Однако сам материал здесь не дает простора для всестороннего овладения пианистическим искусством. В этих сборниках, как и в ряде других, примечательно отсутствие характеристических ремарок, а также педальных указаний.

Свидетельствует ли такое понимание жанра этюда об односторонности педагогического мышления Черни, или это — "сознательное ограничение во имя главного" ¹, как считает немецкий исследователь его творчества Г. Штегер? (Под "главным" он, по-видимому, понимает отнюдь не беглость пальцев, а возможность пианиста сосредоточиться на музыкальном содержании исполняемого им произведения, не отвлекаясь на технические задачи). Думается, что Штегер в определении характера этюдов Черни прав. Автор специально создавал их непритязательными, исключительно целенаправленными; на эту мысль наводит и вступительная статья композитора к одному из его сборников, в которой в несколько завуалированной форме он излагает взгляд на назначение этюдов ².

В творчестве Черни представлен, таким образом, иной тип этюда по сравнению с тем, какой мы встречаем, например, в "Gradus" Клементи или сочинениях оп. 70 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 складом мышления ближе был вид инструктивного этюда, имеющий чисто прикладное, тренировочное назначение. К тому же именно такой тип этюда, предназначенный для практического использования в процессе обучения, отвечал в большей степени духу эпохи. Вспомним, что усилившаяся специализация во всех сферах культуры постепенно привела к разделению профессии музыканта: на место композитора-

импровизатора-исполнителя пришли импровизатор-виртуоз, пианист-интерпретатор. Отсюда — особенно острый интерес музыкантов 30 — 40-х годов прошлого столетия к специфическим проблемам фортепианной техники, разработке которых в полной мере отдал силы и К. Черни.

Он не рассматривал исполнительскую технику лишь как сумму определенных моторных навыков; его этюды ставят конкретные музыкально-звуковые задачи, дают возможность овладеть разнообразными динамическими градациями. В этом нельзя не увидеть преемственности с фортепианными упражнениями Бетховена. Сравнение динамических и артикуляционных указаний в его упражнениях с ремарками Черни, например в этюдах № 1, 4, 5, 12, 24, 50 из "Schule des Legato und Staccato", оп. 335, показывает, что оба композитора требуют от пианиста не "сухого" одноцветного исполнения, а тонкой филировки звука ¹.

1a Упражнение Л. Бетховена

6 [Moderato] К. Черни. Оп. 335, № 5

Поэтому ошибочной представляется точка зрения тех музыкантов, кто приравнивал этюды Черни к "упражнениям

¹ Steger H. Beiträge zu K. Czernys Leben und Schaffen, S. 70.

² См.: Czerny C. Vorwort zu "Die höhere Stufe der Virtuosität", оп. 834. Wien, Peters, 1855.

¹ Нотные примеры из этюдов и упражнений Черни здесь и в дальнейшем даются по изданиям, содержащим авторские указания (сведения об изданиях см. в Приложении).

механического толка" ¹, "истощающих эстетическое чувство в исполнении" ².

Напротив, трудность многих этюдов и упражнений Черни заключается не столько в самой фактуре, сколько в способах использования инструмента, а также поставленных автором исполнительских задач, решение которых предполагает максимальную активизацию слуха пианиста. В "Школе", оп. 500 он подчеркивал: "...следует извлекать всегда красивый, насыщенный звук, но не резкий, и даже forte, fortissimo никогда не должно быть чрезмерным" ³. Более того, венский педагог пытался образно истолковать различные динамические краски.

Известно, однако, что художественная сторона исполнения не всегда находилась в центре его внимания. Так, в сборниках "40 tägliche Studien", оп. 337; "Schule der Virtuosität", оп. 365; "90 tägliche Übungen", оп. 820; "32 Neue tägliche Übungen", оп. 348, регламентируя количество повторов того или иного раздела этюда и упражнения, Черни тем самым внимание ученика направляет не на творческую работу, а на формальный путь освоения сочинений. Повторения, безусловно, необходимы и в процессе работы, и для автоматизации игровых приемов, благодаря многократным упражнениям, вырабатывается точность и уверенность движения, налаживаются пианистические навыки. Вместе с тем однозначные указания Черни (одни этюды он советует повторять восемь раз, другие — двадцать, третьи — тридцать и т. д.) настраивают исполнителя на психологически неверный подход. В результате — творческая сторона работы (то, что Н.А. Бернштейн называл "повторением без повторения" ⁴) для ученика остается в тени.

Отрицательное отношение к некоторым противоречивым педагогическим воззрениям Черни, нашедшим отражение и в этюдных сочинениях, не должно, однако, помешать увидеть то ценное, что они содержат. Пора отдать им дол-

¹ G o e b e l s F. Die moderne Klavier-Etüde. — "Musik in Unterricht". 43 Jahrgang, 1952, H. I, Januar, S. 9.

² В и л л у а н А. Школа для фортепиано. М., Юргенсон, 1871. С. 3.

³ C z e r n y C. "Schule", Th. III, Kap. 7, § 2, S. 53.

⁴ Б е р н ш т е й н Н.А. Очерки по физиологии движений и физиологии активности. М., 1966. С. 161.

жное: большинство из них "мелодичны, даже элегантны, им присущи блеск и легкость" ¹. Еще Ф. Лист постоянно напоминал ученикам: "Играйте прилежно Черни" ². 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 ³. 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" ⁴.

Непреодолимая 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, чрезвычайно полезны для развития гибкости и эластичности ладонных мышц, а также самостоятельности пальцев. Помимо собственно технического совершенства, они нацелены на воспитание звуковой культуры пианиста. Наконец, искусство артикуляции в инструктивных сочинениях Черни выступает как неотъемлемая часть фортепианной техники.

Рассмотрению каждого из выдвинутых нами положений и посвящены последующие разделы брошюры.

Энциклопедия фортепианной техники

Этюды и упражнения Черни — фундаментальная школа последовательного овладения техническими навыками. От самых простейших, элементарных технических формул, представленных, например, в сборниках "100 petite études",

¹ W o l t e r s K. Technische Studienwerke-Etuden. — "Handbuch der Klavierliteratur". Zürich, 1967, S. 29.

² Цит. по ст.: N e i t z e l O. Clementi — Cramer — Czerny. — "Neue Musik Zeitung". Jahrg. 9, 1888, S. 2.

³ См.: Л о н г М. Фортепиано. Школа упражнений. Общая ред. С. Хентовой. Л., 1963. С. 125.

⁴ С т р а в и н с к и й И. Хроника моей жизни. Л., 1963. С. 173.

op. 139; "40 Übungstücke für Anfänger", op. 481; "Erster Lehrmeister", op. 399, Черни ведет исполнителя к задачам высшей виртуозной трудности. Этой цели служат, в частности, "Schule der Virtuosität", op. 365; "30 Studien zur Forderung der Gelenkigkeit der Finger und Hände", op. 818 и многие другие. Создавая произведения этюдного жанра, Черни учитывал даже различное строение рук исполнителей: пианистам с небольшими руками он посвятил, например, сборники "25 Übungen für kleine Hände", op. 748; "32 tägliche Übungen für kleine Hände", op. 848.

Пожалуй, нет ни одного аспекта фактуры и типа фортепианного изложения первой половины XIX в., 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. Поэтому необоснованным выглядит утверждение Штегера, будто этюды Черни разносторонне не развивают технику: "К терцовым последовательностям он обращается крайне редко, а скачков в противоположные концы клавиатуры в его этюдах вообще не найти"¹. Чтобы убедиться в неточности, допущенной Штегером, достаточно обратиться хотя бы к опусам 337, 365, 821 и 834. Все перечисленные выше формы техники и типы фактуры (в том числе и скачки из одного регистра в другой) разработаны здесь с большой тщательностью.

Этюды и упражнения Черни, в отличие, например, от "24 Etüden", op. 125 И. Гуммеля; "6 Exercices", op. 55; "12 Studien zur höhern Ausbildung", op. 119; "Neue Schule der Geläufigkeit", op. 168 Ш. Майера — сборников, перегруженных технически замысловатыми пассажами,

¹ Steger H. Beiträge zu K. Czernys Leben und Schaffen, S. 98.

редко встречающимися в пианистической практике первой половины XIX в., — помогают исполнителю овладеть самыми распространенными в то время видами фортепианного изложения¹. Конечно, ученик, изучающий этюдные сочинения Черни, имеет дело и с частным случаем изложения того или иного вида фактуры. Однако основное внимание в его этюдах и упражнениях уделено наиболее характерным формулам фортепианной фактуры первой половины прошлого века, и прежде всего тем, которые встречаются в сочинениях Бетховена, Вебера, Мендельсона, Шопена, Шумана и Листа². Мы далеки от мысли сопоставлять художественную значимость этюдов Черни с произведениями названных композиторов: речь идет лишь об использовании в них однотипных технических формул.



Разумеется, не все виды фактуры, содержащиеся в произведениях композиторов второй четверти XIX в., 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".

¹ Сам Черни пишет об этой особенности своих этюдов в предисловии к сборнику "40 tägliche Studien", op. 337 (см.: С з е г н у С. Vorwort zu "40 tägliche Übungen", op. 337).

² Имеется в виду творчество Листа 30 — 50-х годов прошлого столетия.

3a

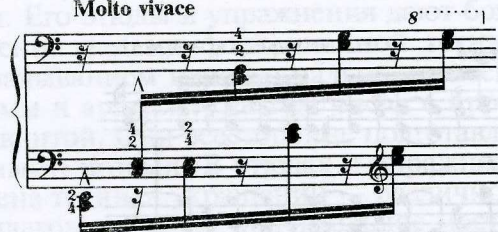
Molto allegro

К. Черни. Оп. 365, № 56



6

Ф. Лист. Трансцендентный этюд № 2

Molto vivace

B



4a

Allegro leggiero

К. Черни. Оп. 740, № 30



6

Ф. Шопен. Этюд № 1, оп. 10



B

Ф. Лист. Румынская рапсодия



5a

К. Черни. Оп. 802, III тетр., № 7

Marcatissimo

6

Ф. Лист. Легенда № 2



6a К. Черни. Оп. 365, № 14

Allegro vivace



6 Ф. Шопен. Концерт № 1, I ч.

Allegro moderato



7a К. Черни. Оп. 365, № 19

Allegro



6 Ф. Шопен. Этюд № 2, оп 10

Allegro

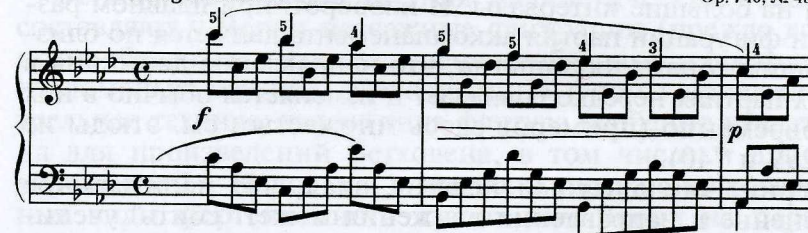


Новые для того времени технические формулы, разрабатываемые Черни в этюдах и упражнениях, оказали в ряде случаев определенное влияние на аппликатурные указания в этих сочинениях. Если его аппликатурные рекомендации, содержащиеся в "Школе", оп. 500, не являются в большинстве случаев ни прогрессивными, 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 переключивания пальцев, характерные для пианизма Шопена и Листа.

8

Allegro animato

Оп. 740, № 45



Однако большинство музыкантов того времени высказывалось против употребления подобной "клавесинной" аппликатуры. В частности Ф. Калькбреннер, следуя принципам, идущим от Л. Адама, считал ее устаревшей и лишь в редких случаях использовал в своих упражнениях.

Прибегает Черни и к позиционной аппликатуре.

9

Allegro animato

Оп. 740, № 45



Любопытно, что даже в "Школе" (в которой, как уже отмечалось, он придерживается академических аппликатурных взглядов), при игре трех-пятипальцевых модулирующих фигур Черни советует сохранять одну и ту же после-

довательность пальцев, независимо от того, приходится ли первый и пятый пальцы на черную клавишу или нет¹.

В высшей степени целесообразно и удобно построена в этюдах Черни партия аккомпанемента². 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. Например, в тех случаях, когда линейное движение в технической партии нарушают скачки, в партии другой руки наблюдаются либо аккордовые скачки, либо ходы на большие интервалы. И наоборот: при плавном развитии фигурации партия аккомпанемента движется по близлежащим тонам. Любопытно, что направление движения в обеих партиях нередко совпадает и изменяется обычно в них одновременно (примеров здесь множество, см. этюды из оп. 299 и 740).

Черни, как опытный педагог, знал, что неожиданное изменение в направлении движения может "сбить" ученика. Чтобы облегчить исполнение такого пассажа, композитор использовал различные исполнительские указания. Так, в этюде № 31 из оп. 299 в такте 24 (аналогичный такт — 28) он вводит акцентуруемую четверть (единственные два акцента в этюде!).



¹ См.: С з е г н у С. "Schule", Th. II, Kap. 1, § 9, S. 4.

² Имеются в виду те этюды и упражнения Черни, в которых технические формулы разрабатываются в основном в партии одной руки (чаще всего — правой), в то время как другой поручена роль аккомпанемента. Разумеется, понятие "аккомпанемент" в данном контексте употребляется в условном смысле, ибо, как известно, в ряде его этюдов он выполняет мелодическую функцию.

В этюдах № 31 (т. 36) и 44 (т. 61) из оп. 740 Черни также пользуется акцентом в партии аккомпанемента. Казалось бы, незначительная деталь, однако, благодаря выигрышу во времени, ученик получает возможность лучше "проговорить" шестнадцатые. Симптоматична еще одна особенность. При изменении первоначального фигурационного рисунка Черни, как правило, модифицирует и артикуляционный прием в партии сопровождения (см. этюд № 44 из оп. 740).

Число таких примеров легко можно было бы увеличить.

Основу системы воспитания пианистических навыков составляют у Черни пассажные фигурации (прежде всего гаммообразные, а также ступенчатообразные и состоящие из ломаных терций), всевозможные формы арпеджио и трельная техника; такого типа фактура особенно характерна для произведений Бетховена, в том числе и для его упражнений¹. Используя в этюдах и упражнениях различные виды фортепианного изложения, Черни на первый план все-таки выдвигал проблемы мелкой линейной техники, справедливо полагая, что она является "камнем преткновения" для подавляющего большинства пианистов.

Гаммы. Среди пассажей главное место принадлежит гаммам, как "альфе" и "омега" фортепианной техники² и как одному из самых распространенных типов фортепианного изложения в сочинениях композиторов 30 — 40-х годов прошлого столетия. В гаммообразных последовательностях нашла отражение тенденция к расширению звучащего поля инструмента: стремительные гаммообразные пассажи, проносившиеся через всю клавиатуру, явились новым шагом в развитии пианистической виртуозности.

Гаммы у Черни не только превосходный материал для развития мобильности 1-го пальца, воспитания силы, ров-

¹ См.: Расшифровка книги эскизов Бетховена за 1802 — 1803 годы. Исследование и расшифровка Р. Фишмана. М., 1962. С. 18, 95, 109.

² Воспитанию гаммообразной техники специально посвящены "Grand Exercice de la gamme chromatique...", оп. 244; "50 Tonleiter Übungen", оп. 751, и именно гаммы служат приложением к ряду сборников (см. "Übungstücke in verschiedenen Tonarten", оп. 823, 8344 и др.).

ности, а также самостоятельности пальцев¹, но и наиболее часто встречающаяся техническая формула даже в произведениях, идущих в медленном темпе². Как считал Черни, гаммы развивают легкость, беглость пальцев, в них сосредоточены основные правила аппликатуры, благодаря гаммам познаются все лады³ и, наконец, если ежедневно играть гаммы "отчетливо, упругими пальцами, то можно стать блестящим пианистом"⁴.

Работу над гаммами Черни тесно связывал со звуковыми и артикуляционными задачами. Он рекомендовал учить гаммы *pp*, *p*, *mf*, *f*, наверх — *crescendo* (начиная с *pp*, и затем постепенно подводя к *ff*), вниз — *diminuendo*; советовал применять также различные виды туше, акценты⁵. В этом существенное отличие системы Черни от методов ежедневной тренировки в гаммах многих других музыкантов первой половины XIX в. Так, например, у А. Герца в "Collection de Gammes, Passages et preludes...", Ф. Калькбреннера в "Collection de Gammes, Exercices, Passages" игра гамм сводится к чисто механической гимнастике; Бертини в "Übung von Tonleitern in allen Dur und moll Tonarten" ограничивается лишь советом, сколько раз нужно повторять ту или иную гамму.

Черни тщательно разработал технику овладения гаммами. Его подготовительные упражнения к гаммам весьма разнообразны. Большинство из них (в частности № 14, 19 из *op.* 299; № 2, 31, 43 из *op.* 740; № 18, 19, 24 из *op.* 834) специально предназначено для развития гибкости и легкости большого пальца — предмета особых забот автора. Примером такого упражнения может служить этюд № 43, *op.* 740; рука здесь вращается вокруг первого пальца словно вокруг оси.

Черни, подобно многим педагогам XVIII — XIX вв., гамму *C-dur* считал исходной, а положение руки на од-

¹ Традиционные упражнения на выдержанные ноты при повторяющихся, применяемые, в частности, А. Мюллером, М. Клементи, Ф. Калькбреннером для развития силы и самостоятельности пальцев, в этюдных сборниках Черни встречаются редко.

² См.: Черни К. Письма, или Руководство к изучению игры на фортепиано, письмо 2. С. 23 — 25.

³ См.: Черни К. Малая теоретико-практическая фортепианная школа, *op.* 584. Перевод К. Арнольда. Спб., Голыц, лекция 17, § 1. С. 25.

⁴ Czerny C. "Schule". Th. III, Kap. 5, § 9, S. 58.

⁵ Там же. Kap. 1, § 4, S. 2.

них белых клавишах — самым естественным; именно с этюдов, построенных на до-мажорных гаммообразных пассажах, открывается большинство его сборников. Однако уже в то время существовала и другая, принципиально отличная точка зрения. Известно, что Шопен рекомендовал начинать обучение с последовательности *e*, *fis*, *gis*, *ais*, *h*, что способствовало непринужденному удобному расположению пальцев на клавиатуре. Как контрастирует традиционализм Черни в данном вопросе взглядам музыканта, опередившего творчеством и методическими исканиями свою эпоху!

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 *op.* 299, 636, 821 или *op.* 849 гаммообразные фигуры охватывают не более одной-двух октав, то в заключительных — картина меняется. Здесь уже представлены длинные гаммообразные последовательности, диатонические и хроматические¹, а также гаммы терциями, квартами, секстами в прямом и возвратно-поступательном движении (например, в *op.* 821, № 139, 140, 148).

Одни и те же гаммообразные фигуры разрабатываются обычно в этюдах и упражнениях Черни в различных ритмических вариантах, то в виде триолей, квартолей, то — секстолей, а также септолей тридцатьвторыми. Тем самым он помог разрушить вырабатывающийся у многих начинающих пианистов стереотип при игре гамм (когда акцентируется каждая пятая нота). Различная ритмическая группировка нот в гаммообразных пассажах помогает исполнителю добиться звуковой ровности.

В сборниках, предназначенных для технически подвинутых пианистов, например в *op.* 161, 337, 365, 399, 818, 834 Черни подводит к сложнейшим задачам, связанным с гаммообразной техникой. Для этюдов этих опусов, в отличие от рассмотренных ранее, характерны "рассыпчатые" гаммообразные пассажи, словно "стелющиеся" на фоне гармонических фигураций², и гаммы "броском"³. Последние воспитывают

¹ См.: *op.* 299, № 31, 36; *op.* 636, № 19; *op.* 821, № 77, 83, 120, 127; *op.* 849, № 18, 29, 30 и др.

² См.: *op.* 161, № 19; *op.* 335, № 48; *op.* 337, № 36; *op.* 365, № 5, 15, 39; *op.* 753, № 23 и др.

³ См.: *op.* 161, № 18, 28; *op.* 337, № 130; *op.* 740, № 13, 26; *op.* 818, № 17 и др.

подлинно виртуозную хватку, учат исполнителя мыслить пассаж как единое волевое устремление, развивают пространственные представления, а также умение уверенно перемещать руку по всей клавиатуре. Здесь, как и в основу бетховенских (например, в 32 вариациях с-moll, сонате № 27 е-moll, ор. 90), шумановских (например, в Этюде-капризе, ор. 3, № 1), листовских (см., в частности, "Большие этюды по капризам Паганини" тетрадь 1, Вторую балладу, Румынскую рапсодию, Венгерскую рапсодию № 12) пассажей положен принцип: "максимум нот в минимум времени (выражение Я. Мильштейна¹).

В этюдах и упражнениях Черни представлены также пассажи, являющиеся для того времени последним словом пианистической техники: такие как диатонические и хроматические гаммы, поделенные между обеими руками (ор. 337, № 24; ор. 821, № 153); тритоновые хроматические последовательности (ор. 365, № 59, 60 и др.); глиссандирующие пассажи терциями, секстами, октавами (см., например, ор. 365, № 31; ор. 818, № 49); линейные пассажи со сложной интервальной структурой, состоящие чаще всего из большой секунды, малой секунды, малой терции, большой терции, малой секунды и т. д. (ор. 337, № 23; ор. 365, 60 и др.). Подобно Шопену, Черни применял в хроматических гаммах прием переключивания 3—4—5-го пальцев, без помощи 1-го (ор. 365, № 19, а также упражнения из ор. 500) (см. пример 7). Этот пример, как и многие другие, — яркое доказательство того, насколько точно "сфокусирована" в этюдах Черни фортепианная фактура первой половины прошлого столетия и насколько необходимы они для ее овладения.

Арпеджио. Наряду с гаммообразными пассажами, огромное место в этюдах и упражнениях Черни занимают арпеджио. Его приверженность к этому виду фактуры можно объяснить, в частности, тем, что игра арпеджио интенсифицирует 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 харак-

терны для этюдов и упражнений Черни, чем длинные и ломаные, которые представлены у него в изобилии. В-третьих, арпеджио, как и гаммы, разрабатываются им в разнообразных ритмических вариантах, что помогает пианисту добиться звуковой ровности в исполнении этого вида техники.

Наряду с элементарными формами ломаных аккордов¹, Черни предлагает арпеджио доминантсептаккордов и их обращений, нонаккордов (например, ор. 299, № 39; ор. 337, № 31; ор. 818, № 156; ор. 834, № 3); уменьшенных септаккордов (см. ор. 365, № 52; ор. 821, № 144, 145; ор. 838, № 17); арпеджио чередующимися руками (ор. 261, № 52, 68; ор. 335, № 26, 46; ор. 337, № 31; ор. 818, № 35; ор. 821, № 68, 85, 150 и т. д.); ломаные аккорды перекрещенными руками (ор. 365, № 40; ор. 818, № 46; ор. 821, № 11, 98); арпеджио с пропущенной терцией или квинтой (ор. 337, № 22; ор. 365, № 52, 57; ор. 740, № 14, 36; ор. 753, № 30 и т. д.). Такого рода этюды служат незаменимым техническим подспорьем для освоения произведений Бетховена, Вебера, Шуберта, Шопена и многих других композиторов. В ряде этюдов и упражнений Черни можно наблюдать "стягивание" отдельных нот арпеджио в позиционные комплексы — двузвучия и аккорды (см., в частности, ор. 337, № 17; ор. 821, № 150; ор. 838, № 19); благодаря этому "поток" арпеджио звучит более насыщенно и даже монументально.

В пианистическом отношении значительную трудность представляют ломаные аккорды, исполняемые приемом "броска" (см. этюды № 38 из ор. 365, № 26 из ор. 740, № 20 из ор. 821). Любопытным упражнением, подготавливающим к виртуозным арпеджированным пассажам, является этюд № 39 из ор. 365.



¹ См. ор. 299, № 3, 12, 19; ор. 337, № 3, 4, 8, 15; ор. 636, № 7, 9, 12, 16, 18; ор. 718, № 3, 6, 18, 20, 22; ор. 740, № 2, 12, 14, 20, 21, 28; ор. 821, № 11, 31, 33, 35, 38, 42 и др.

¹ Мильштейн Я. Ф. Лист. М., 1956. Т. 2. С. 13.

В его основе лежит столь же простой, сколь и мудрый, принцип постепенности в освоении пианистических задач (композитор здесь такт за тактом "наращивает" протяженность арпеджио), составляющий отличительную черту его педагогики. Благодаря этому сложное становится доступным как в техническом, так и психологическом отношении.

Трельная техника. Подобно Сен-Лабмеру, Куперену и Ф.Э. Баху, Черни придавал существенное значение развитию трельной техники. В этюдах и упражнениях скрупулезно разработаны различные типы трелей на всевозможных комбинациях белых и черных клавиш, в разнообразных фактурных и ритмических вариантах (например, ритмически четкая трель с реальным акцентом на сильной доле и трель свободная, неритмизованная).

Ряд этюдов на выдержанные ноты в одном голосе и трель — в другом выполняют роль подготовительных упражнений к исполнению этого вида мелизмов (напр., ор. 337, № 6; ор. 355, № 27; ор. 409, № 6; ор. 636, № 1, 2, 22). В наследии Черни пианист найдет множество этюдов на короткие трели (в частности, ор. 365, № 15, 49); на трели с нахлагом¹; на трели двойными нотами²; на трели-тремоло³; на многоголосные трели, исполняемые чередующимися руками (ор. 355, № 45; ор. 365, № 56; ор. 821, № 128) — тип фортепианного изложения, свойственный Листу (см. "Технические упражнения", тетр. 8, Концерт № 1, этюд № 2 из "Этюдов трансцендентного исполнения" и др. произведения).

Многие сочинения Черни воспитывают навыки исполнения цепи из трелей⁴. Цепь из трелей строится в большинстве случаев на материале восходящей или нисходящей гаммообразной последовательности, а также по тонам трезвучий, причем Черни чаще всего требует плавного ведения

¹ См.: ор. 161, № 15, 19; ор. 355, № 36, 38; ор. 365, № 5, 16, 18, 33, 36, 49; ор. 399, № 5; ор. 818, № 5, 11, 12; ор. 821, № 51, 83; ор. 834, № 8, 9, 36 и др.

² См.: ор. 337, № 9, 14; ор. 365, № 5, 60; ор. 740, № 34; ор. 821, № 29, 123; ор. 834, № 7.

³ См.: ор. 161, № 26; ор. 299, № 13, 27; ор. 355, № 47; ор. 365, № 18, 37, 60; ор. 821, № 76 и т. д.

⁴ См.: ор. 337, № 14, 37; ор. 355, № 36, 38; ор. 365, № 5, 15, 33, 49; ор. 753, № 6; ор. 821, № 51, 73, 112, 155.

основных нот мелодии. Однако в ряде случаев в основе цепи из трелей лежат скачки, как в этюдах № 30 из ор. 355, № 5, 33, 49 из ор. 365, в этих произведениях нужно добиться не только ритмически точного исполнения трели, но и legato в мелодии, несмотря на имеющиеся в ней скачки. Поставленная здесь технологическая задача, как впрочем и во многих других его этюдах, может быть решена успешно лишь 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 фактурой¹, в которых трель разрабатывается попеременно в разных голосах². 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 темп исполнения (ор. 337, № 37; ор. 355, № 36; ор. 365, № 16, 36; ор. 821, № 36, 73, 81 и др.); в других — стремительная, легкая (ор. 161, № 19; ор. 365, № 27, 49; ор. 718, № 23; ор. 818, № 11; ор. 834, № 9 и т. д.); в третьих — трель, напоминающая скрипичное vibrato (ор. 337, № 14, 37; ор. 355, № 38; ор. 365, № 15, 18; ор. 821, № 83, 112, 123). Обычно Черни в равной мере использует как сильные, так и слабые пальцы. Пианист на его этюдах должен научиться исполнить этот

¹ В гомофонных произведениях такого рода "четырёхэтажная" фактура, один из голосов которой — трель, создающая живописный фон, получила широкое распространение именно во второй четверти XIX в. (см. "Баркаролу" Шопена, Вальс из оперы "Фауст" Ш. Гуно, Легенду № 1, Гондольеру из цикла "Венеция и Неаполь", Концерт № 1 Es-dur Листа, Вариации на тему Abegg Шумана), хотя отдельные примеры подобного фортепианного изложения мы найдем в сонатах и упражнениях Бетховена, произведениях Вебера, экзерсисах Клементи, Крамера и Штейнбелта.

² См.: ор. 335, № 48; ор. 355, № 30, 38; ор. 365, № 15, 49; ор. 399, № 5; ор. 821, № 155; ор. 834, № 9 и др.

вид техники любыми комбинациями пальцев (в том числе и 4—5—4, 3—5—3, 1—3—1 и т. д.), причем для одной и той же трели композитор нередко рекомендует две различные аппликатуры: 1—2—1 и 3—4—3, а для трели терциями 4 5 3 4 (см. этюд № 5 из оп. 365).

2 1 1 2

Для длинных трелей Черни обычно применяет переменную аппликатуру, что имеет место, скажем, в этюде № 37, из оп. 337; 4—2—3—1—4—2—3—1 и т. д. Смена пальцев здесь, очевидно, должна повысить их работоспособность и помочь исполнителю добиться предписанных автором динамических указаний (*crescendo* и *diminuendo*).

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 мерности движения. Он придавал большое значение умению пианиста "играть в такт", четкой дифференциации слабого и сильного времени. В письме к Адаму Листу Черни писал: "...мастерское, совершенное, устойчивое (твердое в такте) исполнение классических произведений обеспечивает исполнителю продолжительную славу..."¹. Очевидно, Черни был гораздо ближе к классицизму с его требованиями "строгой дисциплины мышления, лаконичной и отчетливой выразительностью"², чем эпоха романтического искусства, в которой повышенный эмоциональный тонус, экспрессия чувств предполагали большую темповую свободу в исполнении.

¹ Цит. по ст.: Aus Franz Liszts erster Jugend. Nach den Handschriften mitgeteilt von Mara, S. 21, 22.

² Друскин М. Клавирная музыка. Л., 1960. С. 24.

Большинство инструктивных произведений Черни не нуждается в ритмически гибкой интерпретации — в них господствует принцип метричности. Это в равной мере относится и к этюдам¹, близким по характеру к *Adagio*, с характерным для такого рода сочинений извилистым орнаментальным рисунком. Черни, подобно 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.

Партия аккомпанемента создает определенную метроритмическую опору; она выполняет роль дирижера. Благодаря четкому, размеренному аккомпанементу, каждая из метрических долей такта ясно ощущается, осознается, что дает возможность избежать ритмической вялости и неорганизованности исполнения.

Равномерная пульсация в этюдах Черни достигается во многих случаях повторением ритмической фигуры в партии сопровождения. На протяжении всего этюда или значительной его части, построенных по принципу варьирования первоначальной технической формулы, автор в партии аккомпанемента сохраняет одни и те же временные соотношения². Повторяемость метроритмического построения в партии аккомпанемента, а в ряде случаев совпадающие ударения в партиях обеих рук помогают исполнителю быстрее усвоить структуру этюда, а также скоординировать игровые движения.

Метроритмическая организованность, дисциплинированность, которую воспитывают этюды и упражнения Черни, является 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. И, наконец, четкая равномерная пульса-

¹ См.: № 15 из оп. 355; № 15, 38 из оп. 365; № 26 из оп. 740; № 32, 38 из "160 achttaktige Übungen", оп. 821.

² См.: оп. 299, № 9, 17, 28; оп. 335, № 25, 29, 34, 47; оп. 355, № 2, 5, 24, 33; оп. 365 № 4, 19, 21; оп. 636, № 10, 14, 15, 21, 22; оп. 740, № 2, 7, 9; оп. 753, № 1, 4, 10, 20, 28; оп. 834, № 2, 6, 12, 18 и т. д.

ция обуславливает столь же четкие двигательные ощущения и, прежде всего, пальцевую ровность.

Данная закономерность (т. е. связь ритма и моторики) была, очевидно, известна музыкантам давно; теоретическое же подтверждение она получила лишь в XX веке, в трудах Мак-Даугола, Ракмиша, Жак-Далькроза, а из отечественных ученых — у Б. Теплова. Последний подчеркивал, что "чувство ритма в основе своей имеет моторную природу" и "двигательные мотивы являются органическим компонентом восприятия ритма, а не внешним по отношению к последнему"¹.

Мы, естественно, далеки от мысли утверждать, что Черни руководствовался подобного рода соображениями и тем более — ставил их во главу угла при создании этюдов. Очевидно, такая манера письма, рельефность "подачи" фактурного материала была органичным способом его мышления.

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. Благодаря, например, ритмической остановке², исполнитель может вовремя собрать пальцы для исполнения "узкой" фактуры или, наоборот, подготовить их к игре "широких" арпеджио³. Другой пример. Черни, как опытный пе-

дагог, знал, что переход фигурационного рисунка с белых клавиш на черные представляет обычно для пианиста определенную трудность: изменение временных соотношений в партии сопровождения, например в этюде № 7 из оп. 399 (такты 88 — 91), как и во многих других, поможет сделать мысленную цезуру.

Остановимся более подробно на этюде № 9 из оп. 636. В такте 9 этого сочинения в связи с изменением рисунка шестнадцатых (разрушение стереотипа) Черни преобразует первоначальное метроритмическое построение в партии левой руки и заменяет его новым — последовательностью различных длительностей. В такте 16 вновь изменяется метроритмическая организация в партии сопровождения: на этот раз вводится движение восьмыми. Иное метроритмическое построение в партии аккомпанемента мы наблюдаем в тактах 19 и 23. Таким образом, появление нового фигурационного рисунка в этюде № 9 каждый раз сопровождается изменением длительностей в партии левой руки¹.

На первый взгляд может показаться, что метроритмические изменения в аккомпанементе не оказывают существенного влияния на овладение техническими задачами, сосредоточенными в партии другой руки. Однако это не так: "Восприятие равенства или различия временных интервалов в музыке не есть пассивный, холодный, спокойно-познавательный процесс; обычно это сложный процесс активного отражения в действии, действительном или воображаемом. Переживание времени — в размеренном ли течении следующих друг за другом нот величавого хора или в пустых промежутках между звуками капающей воды — есть скорее взвешивание наших собственных движений, чем чисто познавательное усмотрение времени"².

¹ Т е п л о в Б. Психология музыкальных способностей. М., 1947. С. 272, 279.

² Понятие ритмическая остановка "относительно и зависит от окружения". Например, "половинная нота является остановкой среди четвертей и восьмых, но не среди равных себе длительностей. М а з е л ь Л., Ц у к к е р м а н В. Анализ музыкальных произведений. М., 1967. С. 348.

³ См.: оп. 299, № 6, 8, 37; оп. 636, № 5, 10, 11, 14; оп. 740 № 7, 12, 35, 41, 47; оп. 849, № 13, 14 и т. д.

¹ Аналогичную картину можно наблюдать в большинстве его этюдов: оп. 299, № 3, 5, 6, 8, 9, 31, 40; оп. 355, № 10; оп. 636, № 7, 9; оп. 740, № 2, 14, 31, 32, 47.

² S e a c h o r e C. The Psychology of Musical Talent. 1919, p. 106, 107. — Цит. по кн.: Т е п л о в Б. Психология музыкальных способностей. С. 276.



Осознать структуру пассажа, ощутить характер движения помогает исполнителю не только метроритм: появление нового фигурационного рисунка сопряжено обычно как со сменой "временного интервала", так и гармонии, а также артикуляционного приема в партии аккомпанемента. Эти три фактора, выступая во взаимосвязи, служат тем толчком, который обуславливает большую слуховую активность и более четкие двигательные представления.

Отмеченные качества присущи, конечно, не только этюдам Черни¹, однако именно в его произведениях они доведены до высшей степени наглядности. Чтобы убедиться в этом, достаточно сопоставить сочинения Черни с этюдами и экзерсисами, например, М. Клементи, И. Мошелеса, Т. Лака и И. Кесслера. Если в экзерсисах № 16, 17, 24, 30, 37² и других из "Gradus" Клементи, "24 (charakteristische) Studien", op. 70 И. Мошелеса и "Etudes artistiques", op. 95 Т. Лака при неизменной технической формуле обычно модифицируется и гармония, и соотношение длительностей в партии аккомпанемента, то в "25 Etüden für Piano", op. 100 И. Кесслера поистине с калейдоскопической быстротой изменяются все компоненты музыкальной фактуры. Естественно, что здесь каждое структурное преобразование перед исполнителем рельефно не выступает. Отсюда — дополнительные трудности, возникающие в процессе овладения ими и сравнительно меньшая их пианистическая доступность по сравнению с этюдами Черни, еще при жизни композитора справедливо причисленными к классическим образцам этого жанра.

Многие этюды и упражнения Черни, фактура которых требует попеременно то собранного, то раскрытого положения ладони, обладают способностью "тонизировать" руки, развивать эластичность межкостных ладонных мышц; это и является, на наш взгляд, одной из причин исключительной эффективности его сочинений.

Речь идет о тех этюдах и упражнениях, в которых разрабатываются ступенчатообразные фигурации, а также лома-

¹ В частности, четкий, устойчивый метроритм свойствен подавляющему большинству сочинений этого жанра; он служит стержнем, на который нанизывается "фигурационный" узор этюда.

² Номера даны по изданию "Gradus ad Parnassum". Leipzig, Breitkopf und Härtel.

ные терции, перемежающиеся с ходом на октаву; так называемые "прерванные репетиции";



секвencionные последовательности триолей через октаву; ломаные октавы в возвратно-поступательном движении; гаммы, арпеджио, исполняемые приемом "броска" (из собранной руки); различного рода гармонические фигурации с остановкой на октаве, ладонь здесь как бы "вкладывается" в октаву.



"Веерообразное" раскрытие пальцев и одновременно ладони предполагает и авторская аппликатура.



Таким образом, все сочинения Черни, в фактуре которых происходят частые смены широкого расположения интервалов на тесное, воспитывают гибкость и эластичность ладони. Ее движения здесь напоминают работу ножниц — она то расширяется, то сжимается.

Известный советский физиолог И. И. Крыжановский утверждал, что "раздвигание пальцев, растяжение их ограничено связками на ладонной стороне, заложенными в

плавательных перепонках и поперечных ладонных связках, от степени растяжения этих связок зависит гибкость пальцев и способность брать одновременно большие интервалы, что необходимо для виртуозной игры"¹. Развитие эластичности межкостных ладонных мышц не только благотворно влияет на беглость и самостоятельность пальцев, точность их атаки, но и облегчает исполнение крупной техники, а также способствует растяжению между пальцами.

Весьма показательно, что этюдов и упражнений собственно на растяжение, на развитие мышц экстенсоров у Черни сравнительно немного; 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. Мы убеждены, что такого рода этюды с наименьшим риском для рук пианистов² позволяют преодолеть трудности, связанные с растяжением.

Последовательность в большом и малом всегда была свойственна методике Черни. То же — в данном вопросе. К этюдам, требующим смены позиции руки с широкой на узкую, автор подводит постепенно. В ор. 261 с такой фактурой впервые мы сталкиваемся только в упражнении № 51; в ор. 299 — лишь в конце этюда № 6; однако во второй и третьей тетрадах этого сборника уже значительно больше этюдов, а в четвертой — почти все (за исключением № 38, 39) развивают межкостные ладонные мышцы. В сборниках же для подвинутых исполнителей и особенно в ор. 365 мы найдем множество этюдов такого типа³.

Любопытно, что эластичности ладонных мышц придавал значение — и немаловажное — еще Ф.Э. Бах. На мысль об этом наводит одно из его высказываний в "Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen"; "Жесткость мешает всем движениям, особенно мгновенно раскрывать и собирать ладонь, что приходится делать на каждом шагу"⁴.

¹ Крыжановский И.И. Физиологические основы фортепианной техники. Пг., 1922. С. 15.

² Особенно это касается исполнителей с небольшими и жесткими руками.

³ Например, в ор. 337, № 5, 10, 11, 15, 20, 27, 28; ор. 365, № 2, 4, 9, 12, 14, 17, 27, 28, 29, 32, 34, 52 и др.

⁴ Bach Ph. E. Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen/ Faksimile-Nachdruck. Herausg. von L. Erbrecht. Leipzig, 1969, S. 18.

Этой проблеме уделяли внимание и другие музыканты XVIII — XIX вв. В "Einleitung in die Kunst das Klavier zu spielen" Клементи есть специальные упражнения на "раздвижение" ладони и следующее за ним собранное положение пальцев. Развитию ладонных мышц способствуют также многие этюды Крамера (например, в "60 ausgewählte Klavieretüden", № 13, 23, 28¹, в "100 tägliche Studien", op. 100, № 35, 37, 39² и др.). Кстати, на эту особенность этюдов Крамера в первом из упоминаемых сборников обратил внимание Г. Бюлов в примечании к этюду № 23, где он пишет о том, что "сознательно переместил данный этюд (он был № 2 в подлиннике. — Н.Т.), так как чередование между быстрым стягиванием и растягиванием руки, требовая, поставленные слабейшим пальцам, предполагают высшую степень развития"³.

Пассажи, требующие попеременно то сближения, то последующего разведения 1-го и 5-го пальцев, в бесчисленных вариантах встречаются в произведениях Бетховена, Вебера, Шопена, Листа⁴. Если сопоставить типы фортепианного изложения в произведениях названных композиторов с теми, которые Черни разрабатывает в своих этюдах и упражнениях, то нетрудно убедиться в известном сходстве фактуры. И в этом отношении его сочинения представляют собой ценный материал в отличие, например, от этюдов Ф. Калькбренера, А. Герца, Ст. Геллера, Г. Бертини, Ж. Дювернуа, И. Келлера, не способствующих развитию гибкости ладонных мышц, что, несомненно, ограничивает их техническую эффективность.

Конечно, мы не утверждаем, что Черни при создании этюдов учитывал анатомическое строение руки, а также степень занятости в игре тех или иных мышц. Очевидно

¹ Имеется в виду издание: С г а м е р I. "60 ausgewählte Klavieretüden". Heraus. H. Bülow. Leipzig, J. Aibl.

² Номера приводятся по изданию: С г а м е р I. "100 tägliche Studien", op. 100. Leipzig, Peters.

³ Б ю л о в Г. Примечание к этюду № 23. С г а м е р I. "60 ausgewählte Etüden". Русский перевод Лароша и Кашкина. Moscou, P. Jurgenson.

⁴ См., в частности, сонаты op. 28, D-dur, op. 31, № 1, C-dur Бетховена; сонаты b-moll и h-moll, Первый концерт, Вариации на тему из оперы "Дон-Жуан", "Большой блестящий полонез", этюды № 4, 5 из op. 10, № 5, 11, 12 из op. 25 Шопена; "Кампанеллу", "Хоровод гномов", Полонез E-dur № 2, "Траурный марш" Листа и др.

другое: как опытный педагог-практик, он не мог не подметить, какие виды фортепианного изложения особенно благотворно влияют на мышцы, расположенные в ладони. Это, по-видимому, и обусловило фактуру многих его этюдов и упражнений.

Черни уделял огромное внимание вопросам артикуляции; искусство произношения выступает в его этюдах и упражнениях как неотъемлемая часть фортепианной техники.

Черни различал по меньшей мере восемь 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 связано, применяется чаще всего в многоголосных напевных по складу произведениях. Halbstaccato (getragenes Spiel, обозначается точками под лигой) — промежуточная ступень между легато и стаккато; при этом способе звукоизвлечения следует выдерживать примерно две трети длительности ноты. Staccato — отрывистое исполнение — вносит в музыку живость; для его обозначения употребляются точки и клинышки. Marcatissimo или staccatissimo — самый быстрый и короткий способ звукоизвлечения; высшая ступень staccatissimo-martellato¹. Marcato — подчеркнутое произнесение звуков (с некоторым ударением) применяется как при legato, так и при staccato. Tenuto (gehalten) ставится в том случае, когда длительность ноты должна быть полностью выдержана, а произнести ее нужно с особой выразительностью. Leggiermento (leggiere, con leggierezza) — свободно, легко — сопутствует связанной и отрывистой игре в быстром темпе².

Все богатство артикуляционных красок Черни не сводил, однако, лишь к восьми: в своей "Школе", op. 500 он подчеркивал, что "между этими артикуляционными градациями лежат бесчисленные оттенки, которые искусный исполнитель должен уметь применять"³. Черни стремился максимально расширить у учеников палитру артикуляционных приемов, побуждал их овладевать не только основными видами фортепианного туше, но и его промежуточными

¹ См.: С з е р н у С. "Schule" Th. III, Kap. 2, § 2, S. 19 — 21.

² Там же. Th. I, Kap. 15, § 30, S. 144.

³ Там же. Th. III, Kap. 2, § 4, S. 16.

формами, такими как poco legato, jeu perle, veloce e leggiermente и др.

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, — являются исключением, и при отсутствии артикуляционного знака подразумевается legato"¹.

Достаточно обратиться к нескольким сборникам Черни (в частности, к op. 335, 337, 365, 753, 818, 821 и 834)², чтобы убедиться в том, насколько разнообразным было применение артикуляционного приема legato. Наряду с простым legato мы встретим legatissimo (op. 161, № 12; op. 335, № 4; op. 337, № 26, 38; op. 365, № 15; op. 636, № 16; op. 753, № 17; op. 834, № 29 и др.), poco legato (op. 718, № 14, 18, 19), dolce ed un poco legato (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. Одни этюды и упражнения Черни приобщают пианиста к легатной артикуляции органного типа, предполагающей большую степень связности, слитности звуков³, когда "соседние тоны будут наплывать друг на друга"⁴; другие — к оттенку legato, близкому non legato, к "рассыпчатой" звучности, подобной (по выражению Черни) "серебристому звону колокольчиков"⁵, которую принято называть jeu perle, третьи — к легатной артикуляции, обозначаемой автором терминами das schwere

¹ Czerny С. "Schule", Th. I, Kap. 15, § 30, S. 144, а также: Th. III, Kap. 2, § 4, S. 16.

² Здесь, как и в последующих случаях, имеются в виду издания, воспроизводящие подлинный авторский текст.

³ См.: op. 161, № 16; op. 335, № 5, 12, 16, 23, 28, 30; op. 337, № 18; op. 399, № 10 — эпизод "un poco riten"; op. 753, № 19; op. 821, № 53, 64.

⁴ К такому выражению прибегает И. Браудо в книге "Артикуляция" (О произношении мелодии). 2-е изд. Л., 1973. С. 8.

⁵ Например, op. 299, № 24, 26, 36; op. 355, № 18, 32, 36, 50; op. 365, № 5, 15, 39, 47; op. 399, № 3; op. 740, № 17, 47; op. 818, № 11, 15, 17; op. 834, № 3, 5, 25.

legato, legato energico e pesante. Последняя предполагает интенсивное, полновзвучное туше, широко льющийся звук¹.

В его этюдах и упражнениях часто можно увидеть ремарки legato leggiero, legato leggiermente и даже legato velocissimo e leggiermente. Приверженность Черни как представителя венской фортепианной школы к звучности изящной, легкой, но не легковесной, конечно, не случайна. Во-первых, игра leggiero и скорость темпа — понятия взаимообусловленные, ибо секрет быстроты в легкости и точности пальцевой атаки, а также минимальном их подъеме; во-вторых, она позволяет добиться того невесомого прикосновения, когда руки, по образному выражению Листа, как бы "плетутся в воздухе, а не прилипают к клавишам".

Навыки legato и его подвидов в этюдах и упражнениях Черни воспитываются на различных типах фортепианного изложения, в том числе и таких, в которых имеются аккордовые скачки (op. 335, № 4, 12; op. 753, № 17 и др.), переплетение рук (op. 335, № 20), пассажи, исполняемые попеременно обеими руками (op. 335, № 26, 46; op. 349, № 10; op. 740, № 18; op. 818, № 22 и т. д.), репетиционные ноты (op. 335, № 19, 32, 40; op. 365, № 23; op. 753, № 21, 30), переключивание пальцев, а также беззвучная их подмена на одной и той же клавише (op. 335, № 12, 16, 22, 23, 24, 31, 48; op. 399, № 10; op. 802, тетр. 3, № 1; op. 821, № 20, 60 и др.) (см. пример 15). В ряде сочинений Черни связное звукоизвлечение должно быть достигнуто вопреки аппликатуре — при исполнении мелодии каким-либо одним пальцем². Ни эту задачу, ни одну из тех, о которых шла речь выше, не решить чисто технологическим путем, без тщательного слухового контроля, без умения филировать звук, вслушиваться в его продолжительность на протяжении всей его длительности, без пластичных, гибких пальцев и кисти.

Таким образом, Черни, в отличие от многих музыкантов прошлого и нашего столетий, проблему связного исполнения разрешал неоднозначно; детально разрабатывая различные фактурные варианты, в которых предполагается

¹ См.: op. 299, № 21, 34; op. 335, № 31, 40, 46; op. 365, № 7, 46; op. 740, № 46, 50; op. 802, № 72 и др.

² См.: op. 335, № 17, 27, 34, 39; op. 337, № 34, 38; op. 365, № 17, 43; op. 740, № 45; op. 834, № 9; op. 848, № 26 и др.

легатное звукоизвлечение, он выступал достойным преемником Бетховена.

Искусство владения legato и его разновидностями Черни тесно связывал с положением руки и пальцев, с игровыми ощущениями. Он, как и другие музыканты XIX в., в частности Калькбреннер, Шопен, Тальберг, Лист, 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"¹, — подчеркивал венский педагог. Состояние "опорности" в кончиках пальцев служило, по его мнению, верным способом достижения legato.

Для того, чтобы певуче исполнить мелодию или выдержанные звуки, Черни рекомендовал "руку держать спокойно, использовать полный вес руки и внутреннее невидимое давление"². Иной игровой прием он предлагал в тех случаях, когда надо было достичь полнозвучного legato — мощного, интенсивного пения на *f* и *ff*. Здесь, по его мнению, необходимо прибегнуть к помощи всей руки³. В этом вопросе педагогические установки Черни также не потеряли своей ценности в настоящее время: в сущности и современные пианисты для извлечения певучего, насыщенного тона используют мышечную энергию всей руки, ощущение "дна" клавиши, осязание ее (то, что он называл "внутреннее невидимое давление").

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"⁴. Это близко соприкасается с советом Шопена при игре *jeu perle* "перебирать отдельные ноты как бисеринки"⁵.

Интересными представляются указания Черни, касающиеся исполнения legato различного рода скачков, а также

¹ См.: Czerny C. "Schule", Th. III, Kap. 4, § 4, S. 31.

² Там же.

³ Там же. Kap. 3, S. 23.

⁴ Там же. Kap. 5, § 4, S. 38.

⁵ См.: Мильштейн Я. Советы Шопена пианистам. М., 1967. С. 43.

октав. Чтобы добиться legato при игре скачков он использовал прием броска, но при этом предостерегал от акцентирования удаленной клавиши¹. Если довести его мысль до логического конца, то можно прийти к выводу, что в этом случае он предлагал прием плавного броска — скольжения при опоре на первый звук: вторая, удаленная нота как бы "вытягивается" из первой.

Для исполнения октавных последовательностей legato Черни применял подмену пальцев (с 5 на 4, с 5 на 3, с 4 на 3), что, по его мнению, должно предохранять руку от усталости и излишнего напряжения².

Тот или иной способ достижения legato (как, впрочем, и других видов артикуляции) Черни не считал чем-то неизменным: "Отдельные случаи всегда требуют особого подхода"³, — подчеркивал он. Как и Бетховен, Черни выступал против абсолютизации какого-либо типа звукоизвлечения; по его мнению, "вид, положение и прикосновение пальца, как и вся рука, меняются в зависимости от характера пьесы"⁴. Иными словами, звуковой образ обуславливает туше и форму руки. В этом — сущность метода звукоизвлечения Черни.

Staccato. Исключительно разнообразно применял Черни в этюдах и экзерсисах артикуляционную краску staccato. Наряду с мягким staccato⁵, родственным скрипичному *detache*, в его произведениях представлены staccato-marcato бравурного характера⁶, легчайшее staccato, близкое к струнному *pizzicato*⁷. Во многих этюдах и упражнениях мы встречаемся с высшей степенью staccato — staccatissimo или *martellato*; в таких случаях, по образному выражению Чер-

¹ Czerny C. "Schule", Th. III, Kap. 2, § 7, S. 18.

² Там же, § 6, S. 18.

³ Там же. Kap. 3, § 3, S. 19.

⁴ Czerny C. Anmerkung zu Largo Sonate, op. 10, № 3 von Beethoven. — Цит. по дисс.: Steger H. Beiträge zu K. Czernys Leben und Schaffen, S. 38.

⁵ См.: op. 365, № 2, 12, 28; op. 636, № 5, 9; op. 718, № 8; op. 740, № 25, 30, 31, 47; op. 735, № 1; op. 818, № 10 и др.

⁶ См.: op. 161, № 10; op. 335, № 11, 15, 25, 35; op. 337, № 29; op. 365, № 7, 35, 45; op. 553, № 6; op. 740, № 13; op. 818, № 12, 32; op. 821, № 56, 94, 104, 105 и др.

⁷ См.: op. 161, № 25; op. 335, № 34, 43, 47; op. 337, № 39; op. 356, № 12; op. 365, № 41, 55, 56; op. 409, № 2, 4, 5; op. 653, № 1; op. 718, № 4, 15; op. 740, № 4, 9, 20, 23; op. 735, № 20; op. 749, № 20 и др.

ни, "звуки должны появляться и исчезать с быстротой молнии"¹ (op. 355, № 35; op. 365, № 56; op. 740, № 38; op. 821, № 153 и др.). У Черни, как и у Листа, *martellato* означает туше острое, которому сопутствуют *forte* или *fortissimo*.

Таким образом, 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 короткой². Соответственно Черни разграничивал и способы звукоизвлечения *staccato*. Так, при исполнении *staccato-marcato* в пьесах бравурного характера, идущих в среднем темпе, он допускал движения кисти и руки, а для достижения *staccatissimo* использовал прием быстрого, энергичного "вырывания" пальца из клавиши³.

Staccato — единственный вид артикуляции, который имеет, по его мнению, темповый "потолок". Черни справедливо полагал, что у пианиста может вызвать чрезмерное утомление исполнение *staccato* пьесы или даже пассажа, 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). Значительно реже, по сравнению с *legato* и *staccato* встречается в этюдах и упражнениях Черни артикуляционный прием *halbstaccato*⁴. Тем не менее и этот вид артикуляции в его сочинениях трактуется различно. В одних этюдах подразумевается глубокое, максимально продленное *halbstaccato* (op. 335, № 2, 39; op. 636, № 2; op. 718, № 21, 23 и др.) — здесь данный артикуляционный прием приближается к *tenuto*; в других — блестя-

щее, звонкое по характеру *halbstaccato* (напр., в этюде № 5 из op. 553). Часто Черни сочетает *halbstaccato* с ремарками *piano leggiero*¹, а в некоторых этюдах — *parlante* ("говорящим"), как в № 51 из op. 365, что лишний раз убеждает в том, какое огромное значение он придавал легкой (словно в "дымке") звучности.

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 репетиций². Рекомендуемый им способ достижения легкого пальцевого *halbstaccato*, несомненно, родствен "нежному полушипковому туше", которое Черни советовал применять в пассажах *jeu perle*.

В его этюдах и упражнениях пианист найдет богатый материал для овладения различными видами артикуляции в их сочетании и противопоставлении. Наряду с ordinарным артикуляционным сопоставлением *legato* — *staccato*, мы встретим и более сложные одновременные сочетания (например, легкое *halbstaccato* и *staccato leggiero* — в этюде № 41 из op. 335; *poco legato* и *staccato* — в этюде № 19 из op. 818; *ben tenuto leggiero* и *staccato* в этюде № 18 из op. 365); а также поочередные противопоставления различных способов артикуляции (так в этюде № 21 из op. 740 чередование *legato* и *leggiero*; в этюдах № 32 и 48 из op. 365 постоянная смена штрихов — *legato*, *non legato*, острое *staccato*). И одновременным, и поочередным противопоставлениям артикуляционных приемов обычно сопутствуют динамические контрасты: артикуляция и динамика выступают в его сочинениях во взаимосвязи.

¹ Czerny C. "Schule", Th. III, Kap. 2, § 3, S. 22.

² Там же. Kap. 3, § 3, S. 22.

³ Там же.

⁴ В редких случаях наряду с термином *halbstaccato* в произведениях Черни как эквивалентное понятие встречается выражение *non legato*.

¹ См.: op. 299, № 6, 7; op. 335, № 18, 32, 42; op. 337, № 8; op. 365, № 32; op. 740, № 39; op. 753, № 28 и т. д.

² Czerny C. "Schule", Th. III, Kap. 5, § 4, S. 19, 20.

Этюды 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 ор. 299¹ и 740. Мы не отрицаем структурных и мелодических достоинств, а также технической эффективности названных опусов. Тем не менее этими сборниками ни в коей мере не исчерпывается богатейшее этюдное наследие Черни. Остановимся подробнее на менее распространенных в нашей педагогике опусах 161, 337, 355, 365, 399, 802 и 834.

"48 этюдов в форме прелюдий и каденций", ор. 161, подобно 4-й тетради из популярной "Школы беглости", могут быть рекомендованы ученикам 6 — 7 классов детских музыкальных школ. Однако круг поставленных технических проблем и исполнительских задач в ор. 161 значительно шире, чем в ор. 299. Ор. 161 содержит ценный материал для воспитания разносторонних пианистических навыков. Наряду с произведениями, идущими в характерном для инструктивных этюдов быстром движении, здесь представлены сочинения, написанные в темпах *Andante*, *Maestoso* и *Lento*. Эти этюды, в основном с многоплановой фактурой, призваны прежде всего совершенствовать музыкально-интерпретаторские, а не моторные качества исполнителя; они ставят определенные фразировочные задачи, приучают добиваться различной окраски элементов музыкальной ткани. Некоторые из них побуждают учеников к поискам тонких тембровых градаций. В этом отношении интересны произ-

ведения, где используется преимущественно верхний, "стеклянно" звучащий регистр фортепиано; такие этюды почти целиком изложены в скрипичном ключе.

Сочинениям из ор. 161 присуща лаконичность (занимают они не более одной страницы), в том числе и тем, которые написаны в не свойственной для инструктивных этюдов Черни трехчастной форме с контрастной по фактуре средней частью. Произведения из настоящего сборника отличаются также тем, что партии обеих рук здесь равноправны, причем типы фортепианного изложения в каждой из них часто различны. В ор. 161 следует особо отметить единственный в своем роде этюд № 25, предназначенный для развития техники *martellato*, где партия правой руки изложена в *C-dur*, а партия левой в *H-dur* — весьма смелый для 30-х годов прошлого века стиль письма.

"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 учащегося ко всевозможным видам фортепианного туше. В каждом из 50 этюдов ор. 335 технические проблемы ставятся в тесной взаимосвязи с артикуляционными и динамическими задачами. Конечно, отмеченная особенность свойственна и другим этюдам Черни. Но в ор. 335 она выявлена наиболее ярко; изучая произведения этого опуса, пианист убеждается в том, насколько разнообразна красочная палитра средств внутри каждого из трех основных видов артикуляции — *legato*, *staccato* и *halfstaccato*.

"40 ежедневных этюдов", ор. 337 могут быть рекомендованы ученикам последнего класса ДМШ, а также студентам первых курсов музыкальных училищ. В этом опусе представлены разнообразные типы фортепианной фактуры и, в частности, виды техники, связанные с подкладыванием 1-го пальца — всевозможные диатонические и хроматические гаммы, арпеджио. В ор. 337 входят этюды на двойные ноты, репетиции, скачки, на октавно-аккордовую технику, тремоло, технику *martellato*, а также сочинения, призванные подготовить к многоэлементной фактуре. В отличие от опусов 299, 335, 740, в большинстве этюдов из ор. 337 технические трудности сосредоточены в партиях обеих рук (фактура обычно однотипная); кроме того, многие сочинения воспитывают навыки техники переключения.

¹ Учащимся, изучающим ор. 299, настоятельно рекомендуем ознакомиться с редакцией отдельных этюдов из этого сборника, принадлежащей видному венгерскому педагогу Л. Хернади (см.: К. С з е р н у. *Kivalegatto, ijjrenddel, jegyzetekkel, valamint a congorairodalom renekmuveire elokeszito variansokkal es technikai gyakorlatokkal ellatta* Hernadi L. *Rozsavolgyi es tarsi*. Budapest, 1949). В ней исполнитель найдет ценные методические рекомендации, разнообразнейшие ритмические, а также технические варианты этюдов из ор. 299, носящие вспомогательный характер и представляющие собой своего рода фактурные заготовки для освоения произведений как композиторов-классиков, так и романтиков. Аккордовое изложение этюдов позволяет ясно представить их гармоническое строение.

Исполнитель, таким образом, имеет возможность овладеть несколькими видами фортепианного изложения, работая лишь над одним этюдом.

"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 первой половины прошлого века. Некоторые сочинения в ор. 355 необычны по фактуре. В самом деле, не так часто можно встретить этюды, в основе которых лежат последования форшлагов, непрерывно разрабатываемых на протяжении всего произведения (этюд № 2); или форшлагги, образующие арпеджированные аккорды (этюд № 5), а также скачки с форшлагом (этюд № 12).

"Школа виртуозности", ор. 365 может быть рекомендована тем, кто занимается в старших классах специальных музыкальных школ, а также студентам III — IV курсов музыкальных училищ. В оценке сборника нельзя не согласиться с одним из его редакторов К. Кюннером, справедливо считавшим, что в ор. 365 сосредоточен чрезвычайно богатый в техническом отношении материал и что здесь с особенной яркостью реализован педагогический опыт Черни. По мнению Кюннера, "трудно создать новый сборник этюдов, который превзошел бы по эффективности <<Школу виртуозности>>"¹.

Действительно, ор. 365 в изобилии содержит разнообразнейшие технические формулы, свойственные музыкальной литературе второй четверти XIX в. Более того, в этом опусе представлены типы фортепианного изложения, которые редко встречаются в других этюдных сборниках Черни: мы имеем в виду глиссандирующие пассажи терциями, секстами, октавами, хроматические гаммообразные фигурации, исполняемые тремя пальцами — 3, 4, 5; тритоновые последовательности, а также линейные пассажи со сложной интервальной структурой. Одна из причин исключительной эффективности этюдов ор. 365 заключается, на наш взгляд,

¹ См.: Kühnert C. Vorwort zu "Schule der Virtuosität", ор. 365 comp. von C. Czerny. Braunschweig, Litolf.

в том, что в данном сборнике Черни почти все сочинения требуют смены позиции руки с широкой на узкую. Ряд этюдов из "Школы виртуозности", равно как и из ор. 337, приобщает к технике переключения, причем новая техническая формула обычно дана в иной, по сравнению с первоначальной, тональности. Широко используется в ор. 365 и прием транспозиции одного и того же вида фортепианного изложения (а также производного от него) в тональности, весьма далекие от исходной. Этот метод способствует развитию гибких моторных навыков пианиста; впоследствии он нашел большое применение в сборниках упражнений Таузига и Листа.

"Школа для левой руки", ор. 399. Благодаря изучению этюдов (или "больших упражнений", как их назвал автор) из этого опуса, исполнитель может компенсировать то несколько одностороннее развитие техники, которое он получает, работая над наиболее распространенными этюдными сборниками Черни — ор. 299 и ор. 740, где предпочтение часто отдается правой руке, а левой отводится роль аккомпанемента.

Этюды из ор. 399 отличаются виртуозным размахом и сравнительно большим объемом (6 — 7 страниц); в отличие от некоторых других сборников Черни, этот опус воспитывает значительную техническую выдержку и исполнительскую свободу. Очевидно, сочинения ор. 399 по силам лишь ученикам старших классов специальных музыкальных школ и студентам музыкальных училищ.

"Ежедневные пальцевые упражнения" ор. 802 можно рекомендовать студентам музыкальных училищ. В ор. 802 технические проблемы дифференцированы по тетрадам. В первой — пианист найдет редко встречаемые в других сборниках Черни упражнения на растяжение. Некоторые из них построены на основе "широких" арпеджио. Эти номера могут служить отличным подспорьем для овладения фактурой, характерной для произведений Шопена, Листа и Брамса. Вторая тетрадь посвящена развитию техники двойных нот в различных фактурных ситуациях. Упражнения из третьей тетради разносторонне подготавливают к овладению октавно-аккордовой техникой. Здесь и диатонические гаммы октавами, которые нужно исполнить legato, применяя подмену пальцев, и хроматические последовательности "слепых" октав, и репетиционные октавы, и различного рода

диатонические, хроматические октавные фигурации, и всевозможные типы аккордов. Столь широко октавно-аккордовая техника не представлена, пожалуй, ни в одном другом сборнике упражнений Черни.

"Высшая ступень виртуозности", ор. 834 предназначена для совершенствования исполнительских навыков сравнительно подвинутых 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. В подзаголовках к этюдам ставятся определенные технические и артикуляционные задачи: например, исполнить "арпеджированные аккорды в самом быстром темпе отчетливым <<жемчужным>> звуком", или "добиться легкой и равномерной подвижности большого пальца в сочетании с блестящей беглостью"¹. В этом смысле ор. 834 представляет собой логическое продолжение ор. 335. В отличие от многих других сборников в ор. 834 содержатся этюды на разнообразные полиритмические комбинации, например пять долей на две; семь на две, на три; пять на три.

Таким образом, каждый из названных восьми опусов Черни обладает несомненными достоинствами. Чем объяснить тот факт, что эти ценные сборники остались вне поля зрения широкого круга педагогов-музыкантов? Одна из причин, бесспорно, кроется в том, что этюды и упражнения из опусов 161, 335, 337, 355, 365, 399, 802, 834 у нас не издавались². Однако дело, на наш взгляд, не только в этом.

Нельзя отрицать того факта, что к этюдам, подготавливающим к романтической технике, учащиеся обращаются менее охотно (исключение составляют, пожалуй, этюды Мошковского), чем к сочинениям, разрабатывающим клас-

¹ См. подзаголовки к этюдам № 3, 24. Czerny C. "Die höhere Stufe der Virtuosität", ор. 834. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

² В 1974, 1975 гг. в издательстве "Музыка" (ленинградское отделение) вышли из печати два выпуска сборников "Избранные этюды и упражнения К. Черни", составителем которого является автор настоящей брошюры. В 1-й выпуск вошли сочинения из "Школы виртуозности", ор. 365; 2-й выпуск содержит этюды и упражнения из опусов 161, 335, 337, 355, 399, 802 и 834.

сическую фортепианную технику. Вполне понятно стремление как можно раньше соприкоснуться с шедеврами композиторов-романтиков, однако для этого надо обладать и соответствующей технической формой и ранее приобретенными исполнительскими качествами. В противном случае — желание ученика находится в явном противоречии с его пианистическими возможностями; в результате художественные этюды Шопена, Шумана и Листа превращаются в материал исключительно для тренировки пальцев, а об интерпретации этих сочинений не может быть и речи.

Обратимся в качестве примера к этюдам № 2, ор. 10 Шопена и № 19, ор. 365 Черни. В основе этих сочинений лежат однотипные технические формулы (см. пример 7). Как и большинство упражнений Черни вспомогательного характера, этюд № 19, ор. 365 значительно уступает по сложности фактуры сочинению, к которому он призван подготовить. В этюде Черни, в отличие от произведения Шопена, вид фортепианного изложения не остается неизменным, причем фактурные варианты различны по степени трудности, что создает возможность для периодического отдыха тех или иных мышц руки и свидетельствует в пользу его технической доступности. В начале этюда № 19 из ор. 365 — хроматические гаммообразные последовательности, в которых используется прием перекладывания 3—4—5-го пальцев; затем следуют хроматические гаммы, исполняемые приемом подкладывания первого пальца; в конце этюда появляются ступенчатообразные хроматические фигурации. Как видим, целесообразность работы над этим этюдом Черни в качестве предварительного этапа изучения художественного произведения не вызывает сомнения. Исключение не составляют и другие его этюды и упражнения.

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 обедняется 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, таково и польза" Черни предпослал своей фундаментальной "Школе", ор. 500. Это афористическое высказывание можно отнести к любому из сборников его произведений; полезно помнить 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.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Бернштейн Н. Очерки по физиологии движений и физиологии активности. М., 1966.
- Браудо И. Артикуляция (О произношении мелодии). Изд. 2-е. Л., 1973.
- Виллуан А. Школа для фортепиано. М.: Юргенсон, 1871.
- Друскин М. Клавирная музыка. Л., 1960.
- Калькбреннер Ф. Метода учения на фортепиано с помощью руковода для музыкальных консерваторий Европы. СПб., [1836], а также 1841.
- Крыжановский И. Физиологические основы фортепианной техники. Пг., 1922.
- Лонг М. Фортепиано. Школа упражнений/ Общая ред. С. Хентовой. Л., 1963.
- Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. М., 1967.
- Мильштейн Я. Советы Шопена пианистам. М., 1967.
- Письма Бетховена, 1787 — 1811/ Составитель, автор вступительной статьи и комментариев Н. Фишман. М., 1970.
- Расшифровка книги эскизов Бетховена за 1802 — 1803 годы. Исследование и расшифровка Н. Фишмана. М., 1962.
- Стравинский И. Хроника моей жизни. Л., 1963.
- Теплов Б. Психология музыкальных способностей. М., 1947.
- Фишман Н. Людвиг ван Бетховен в музыкальном исполнительстве и педагогике// Вопросы фортепианной педагогики. Вып. 1. М., 1963.
- Черни К. Малая теоретико-практическая фортепианная школа, ор. 584. Пер. К. Арнольда. СПб.: Гольц, [1842].
- Черни К. Письма, или Руководство к изучению игры на фортепиано. СПб., 1842.
- Шопен Ф. Письма. М., 1964.
- Aus Franz Liszts erster Jugend. Ein Schreiben seines Vaters mit Briefen Czernys an ihn. Nach den Handschriften mitgeteilt von La Mara // Die Musik. 1906 Jahrg. V. H. 13.
- Bach Ph. E. Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen. Faksimile-Nachdruck, Herausg. von L. Erbrecht. Leipzig, 1969.
- Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt. Nach den Handschriften herausgegeben von La Mara. Leipzig, 1895.
- Czerny C. Recollections from my life. — "The Musical Quarterly". 1956, vol. XLII, No 3.
- Czerny C. Erinnerungen aus meinem Leben. Wiener Urtextausgabe, 1963.
- Czerny C. "Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule von dem ersten Anfange bis höchsten Ausbildung fortschreitend...", op. 500. Wien, Diabelli, [1842].

Clementi M. Einleitung in die Kunst das Pianoforte zu spielen. Wien: Cappi und Co., 1802.

Fink G. Pianoforte Werke des Herrn C. Czerny// Allgemeine musikalische Zeitung. 1836, Jahrg. 38. No 52.

Frimmell T. Neue Beethoveniana. Wien: Karl Gerold's Sohn, 1888.

Goebels Fr. Die moderne Klavier-Etüde // Musik und Unterricht. 43 Jahrg., 1952, H.I, Januar.

Grundmann H., Mies P. Studien zum Klavierspiel Beethovens und seiner Zeitgenossen. Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag, 1966.

Hanslick E. Karl Czerny (Zu seinem 100. Geburtstage 1891) // Aus dem Tagebuch eines Musikers. 3 Auflage. Berlin: Allgemeiner Verein für deutsche Literatur, 1892.

Kastner E. L. v. Beethovens sämtliche Briefe. Neueausgabe von J. Kapp, 1923.

Kullak A. Ästhetik des Klavierspiels. 2 Auflage. Berlin: Guttentag, 1876.

Lenz W. Die grossen Klaviervirtuosen. Berlin, 1872.

Franz Liszts Briefe. Gesammelt und herausgegeben von La Mara, Bd 1. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1893.

Mies P. Beethoven als Lehrer// Musik in Unterricht. 1952, Jahrg. 43, H.3.

Milburn Fr. Czerny — Father of Virtuosos// Musical America. 1957. February.

Müller A. Grosse Fortepiano-Schule, 8 Auflage mit villen und neuen Beispielen von C. Czerny. Leipzig: Peters, 1825.

Neitzel O. Clementi — Cramer — Czerny// Neue Musik Zeitung. 1888, Jahrg. IX. No 1.

Nottebohm G. Zweite Beethoveniana. Leipzig, 1887.

Prosniz A. Handbuch der Klavierliteratur, 1450.—1830. 2 Auflage. Leipzig; Wien: L. Doblinger, 1908.

Raabe P. Franz Liszt, Bd 1. Liszts Leben. Stuttgart und Berlin, 1931.

Ramann L. Fr. Liszt als Künstler und Mensch, Bd 1. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1880.

Rothschild Fr. Musical Performance in the Times of Mozart and Beethoven. London, 1961.

Steger H. Beiträge zu K. Czernys Leben und Schaffen. Diss. Mschr. München: Univ., 1925.

Steibelt D. Méthode de piano. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1810.

Schumann R. Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. 1, 2 Bände. Herausg. H. Simon. Leipzig: Philipp Reclam, 1888—1889.

Unger M. I. B. Cramer und M. Clementi // Blättern für Haus und Kirchenmusic. 1908—1909, Jahrg. 13, No 4, Langesalza.

Hofmann V. Liszt és Czerny // Uj zenei szembe. Budapest. 1952. No 3.

Wolters K. Handbuch der Klavierliteratur. Zürich, 1967.

НОТОГРАФИЯ

Предлагаемая нотография содержит перечень всех опубликованных этюдов и упражнений К. Черни. В первый раздел входят сочинения, дата создания и опубликования которых известна. Второй раздел объединяет в предполагаемой хронологической последовательности сборники этюдов и упражнений, опубликованные во второй четверти прошлого столетия (установить точный год их появления не представилось возможным).

I

1827 — Valses ou Exercices, op. 6. Wien: Diabelli. Valses di Bravura ou Exercices, op. 35. Wien: Diabelli. Grand Exercice di Bravura en forme de Rondeau, op. 47. Wien: Cappi.

1829 — 48 Études en forme des Préludes et Cadances dans tous les tons, op. 161. Leipzig: Kistner.

1833 — 125 Passagenübungen, op. 261. Wien: Haslinger.

1834 — Die Schule der Geläufigkeit auf dem Pianoforte, op. 299. 4 Hefte. Wien: Diabelli.

Die Schule des Legato und Staccato auf dem Pianoforte, op. 335. Wien: Diabelli.

40 tägliche Studien, op. 337. Wien: Haslinger. Grand Exercice en forme de Fantasie improvisée pour le pianoforte, op. 348. Leipzig: Breitkopf und Härtel. Schule der Verzierungen, Vorschläge, Mordenten und Triller, op. 355. 6 Hefte. Wien: Diabelli.

1837 — Schule der Fugenspiels, op. 400. Wien: Diabelli.

II

Grand Exercice, op. 82. Berlin: Schlesinger.

Toccata ou Exercice pour le Pianoforte, op. 92. Leipzig: Kistner. Grosse Trillerübung in Form eines Rondas, op. 151. Wien: Diabelli.

Grands Exercices dans tous les tons majeurs et mineurs (Zur Übung des vollkommenen und Septimen-akkords in gebrochenen Figuren in allen 24 Tonarten), op. 152. Hamburg: Cranz.

14 Ecossaices brillantes, ou Exercices de Bravoure, op. 174. Leipzig: Hofmeister.

Grand Exercice de la gamme chromatique, op. 244. Wien: Diabelli. Grand Exercice des gammes en tierces et des passages doubles, op. 245. Wien: Diabelli.

Grande Sonate d'Étude en B-dur, op. 268. Leipzig: Peters.

10 Exercices faciles, op. 277. Berlin: Challier.

Grand Exercice en forme de Fantasie improvisée pour le pianoforte, op. 348. Leipzig: Breitkopf und Härtel.

Grand Exercice en la mineur, op. 364. Bonn: Simrock.

Schule des Virtuosen (Studien der Bravour und des Vortrag), op. 365. Wien: Haslinger.

Gran Capriccio di Bravura ossia Studio, op. 369. Wien: Diabelli.

Grosse Übung der Terzenläufe, op. 380. Wien: Haslinger.

Esercizio giornaliero, op. 387. Milano: Ricordi.

Schule der linken Hand (oder 10 große Übungen), op. 399. Wien: Diabelli.

Vollendungsschule, op. 409. Mainz: Schott.

60 Übungsstücke für die Jugend, op. 420. Bonn: Simrock.

64 Études préparatoires pour servir a developpement du mécanisme et l'expression, op. 433. Bonn: Simrock.

110 Übungstücke als Aufgabe zu jeder Klavierschule, op. 453. Mainz: Schott.

50 Übungstücke für Anfänger, op. 481. Braunschweig: Heer.

42 Études progressives et brillantes, op. 495. Bonn: Simrock.

Exercices pour les jeunes pianistes, op. 499. Paris: Costallat.

6 tägliche Oktav-Übungen, op. 553. Offenbach a. M., J. André.

School of Expression, op. 613. Paris: Augener.

Vorschule zur Fingerfertigkeit (24 kurzen und zweckmäßigfortschreiten den Übungstücken für vorgerückte Schüler), op. 636. Braunschweig: Spehr.

24 Études élégantes, op. 672. Bonn: Simrock.

Aufmunterung zum Fleiss, op. 684. Leipzig: Breitkopf und Härtel.

24 grandes Études de Salon, caractéristiques et pittoresques, op. 692. Leipzig: Breitkopf und Härtel.

Études pour le Jeunesse, op. 694. Bonn: Simrock.

Studio Scherzoso, op. 699 (No. 2). Wien: Haslinger.

24 Études pour le main gauche, op. 718. Bonn: Simrock.

Bluette de Salon, étude harmonique, op. 728 (No. 2). Wien: Mechetti.

Sonate d'Étude, op. 730.

Terzetenüde, op. 735 (No 1). Wien: Mechetti.

Étude für die linke Hand solo, op. 735 (No 2). Wien: Mechetti.

40 tägliche Studien, op. 737. Wien: Mechetti.

Kunst der Fingerfertigkeit, op. 740. Wien: Mechetti.

50 Studien im brillanten Styl. Wien: Mechetti.

25 leichte Übungen für kleine Hände, op. 748.

Der Fortschritt No 1. 25 leichte Übungen, op. 749. Berlin: Schlesinger.

Der Fortschritt No 2. 30 instruktive Übungen, op. 753 (30 Études progressives). Berlin: Schlesinger.

Der Vervollkommnung. 25 Études, op. 755. Berlin: Schlesinger.

Nuouvelle Collection de 25 Études de Style de Salon, op. 756. Berlin: Schlesinger.

Étude courante, op. 765. Wien: Diabelli.

Verzierungsblumen in 50 fortschreitenden Studien, op. 767. Wien: Diabelli.

Esercizio fugato, op. 768. Milano: Ricordi.

24 Übungstücke bei Stillstehender rechter Hand, op. 777. Mainz: Schott.

L'Infatigable, grande étude de Velocité, op. 779. Wien: Spina.

36 melodische Übungstücke nebst einer grossen Étude der gebrochenen Akkorde in allen Tonarten, op. 792. Wien: Spina.

Praktische Fingerübungen, op. 802. Offenbach a. M., André.

Neue Studien, op. 801. Paris: A. Leduc.

Der erste Anfang. 80 leichte fortschreitende Anfängerstücke, op. 817. Berlin: Schlesinger.

Übung der Skalen (80 Études très faciles et Exercice journalier des gammes), op. 817. Berlin: Schlesinger.

50 Studien zur Gelenkigkeit der Finger, op. 818. 3. Hefte. Berlin: Schlesinger.

La Melodie, 28 Études, op. 819. Wien: Haslinger.

90 neue tägliche Übungen, op. 820 (90 nouvelles Études journalières). Berlin: Schlesinger.

160 achttaktige Übungen, op. 821. Leipzig: Peters.

Gradus ad Parnassum, grands exercices dans le style élégant et sevre, op. 822. Mainz: Schott.

Der kleine Klavierspieler. Übungsstücke, op. 823. Leipzig: Peters.

Peters Melodisch-brillante Studien, op. 829. Wien: Spina.

Die höhere Stufe der Virtuosität, op. 834. Leipzig: Peters.

École d'exécution moderne, op. 837. Paris: A. Leduc.

Studien zur Kenntniss aller Akkorde des Generalbasses, op. 838. Paris: A. Leduc.

50 Exercices progressifs dans tous les tons majeurs et mineurs, op. 840. Mainz, Schott (продолжение op. 453).

30 Studi de mécanisme, op. 843a. Paris: Izzo.

32 tägliche Übungen für kleine Hände, op. 848. Wien: Spina.

30 nouvelles Études de mécanisme (introduction a op. 849. Wien: Diabelli.

Étude et Fugue, op. 852. Hamburg: Cranz.

Étude en forme de Tarantelle, op. 853. Hamburg: Cranz.

L'exercice du matin, без опуса. Mainz: Schott.

Содержание

Биографический очерк	5
Педагогические взгляды К. Черни	12
Энциклопедия фортепианной техники	25
Этюды Черни в отечественной музыкальной педагогике	56
Список литературы	63
Нотография	65

Наталья Алексеевна Терентьева

КАРЛ ЧЕРНИ И ЕГО ЭТЮДЫ

Оформление и техническое редактирование *Т.И. Куй*. Корректор *И.М. Плестакова*.
ЛР № 030560 от 29. 06. 98. Формат 60х90/16. Бум. офс. Гарн. таймс. Печ. л. 4,25.
Уч.-изд. л. 5,5. Издательство "Композитор" (Санкт-Петербург). 190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 45.

Телефоны: (7) (812) 314-50-54, 312-04-97

E-mail: office@compozitor.spb.ru

Internet: <http://www.compozitor.spb.ru>