Марина Анатольевна Сотникова

ШКОЛА ИСКУССТВ №1

г.Усть-Илимск

Методический доклад  
Тема: «Карл Черни. Педагогические принципы»

«Из всех живущих ныне композиторов,

специально занимающихся фортепианной

и фортепианными сочинениями, я не знаю ни

одного, взгляды которого представляли бы

столь верную оценку исполнения»

Ф. Лист

Введение

«Мы по достоинству еще не оценили Карла Черни», - писал И.Брамс. Эта мысль, высказанная в 19 веке, справедлива и в настоящее время. В отличие от своих современников, Черни не принадлежал к числу дерзновенных гениев, которыми был так богат музыкальный небосклон того времени. Однако, для музыкального искусства он сделал ничуть не меньше, чем те, кто по праву был причислен к великим. Тем не менее, для всех и по сей день Карл Черни остается прежде всего автором весьма полезных фортепианных упражнений. Громадное здание, которое скромный музыкант возводил терпеливо годами, достраивали более яркие последователи.

Далеко не всем и не в полном объеме известны биографические факты композитора, характеризующие его как творческую личность, крайняя скудность публикаций о жизни и творчестве венского музыканта составила определенную трудность при подготовке данного доклада. Из курса музыкальной литературы всем известно, что Карл Черни был младшим современником И.Гуммеля, Л.Бетховена и старшим – Ф.Листа, Р.Вагнера и И.Брамса. И, как правило, все, кто хоть как-то причастен к фортепианному искусству, знают о нем одно (кроме, как об авторе этюдов): Черни учился у Бетховена и учил Листа.

Карл Черни прожил 66 лет. На сохранившемся портрете с гравюры К.Мейера Черни предстает перед нами скромным, волевым человеком, с обликом школьного учителя. И действительно: в жизни он был человеком умеренным и рациональным. Не жаждал ни славы, ни денег. Астрономическое количество опусов возникло не из-за стремления к материальному обогащению, а как внутренняя потребность души.

Жизнь венского музыканта не была ни легкой, ни благополучной. Он не был бурной, мятущейся натурой, не испытывал ни малейшего желания вступить в конфликт с окружающей действительностью, не имел пристрастия к дружеским пирушкам и тяги к любовным приключениям, что являлось бы благодатной почвой для писателей-романистов. И многие, кто плохо знал Черни, считали его сухим, малоэмоциональным человеком. Но это абсолютно не соответствовало действительности. Его поразительное чувство долга и умение жертвовать собой, редкостная по силе любовь к родителям достойны преклонения и восхищения. Черни никогда не был женат, у него не было собственных детей, их ему заменяли ученики. О них наставник заботился неустанно, и именно им было посвящено все его творчество.

Фортепианное наследие композитора велико, но мало кому известны все его фортепианные сочинения (за исключением 2-3 популярных сборников этюдов), которые составили в истории фортепианного исполнительства великолепную сокровищницу инструктивной литературы. И по сей день о Черни знают и говорят, прежде всего, как о «мучителе юных и не только юных пианистов» и об авторе весьма полезных фортепианных экзерсисов. Немногим также малоизвестно, что для своих учеников Карл Черни был образцом огромного трудолюбия и целеустремленности: сотни учеников, несколько тысяч музыкальных сочинений и переложений, и ежедневная работа по 10-12 часов в день!

Сегодня музыка этого композитора востребована далеко не в той степени, какой она заслуживает. Возможно, со временем его статус композитора, сочинения и их значимость в фортепианном искусстве подвергнуться переоценке. Но в исторической памяти Карл Черни, останется в первую очередь учителем Музыки, педагогика которого оказала огромное воздействие на формирование и становление европейской и русской пианистической школы. Ведь именно ученики Черни и ученики его учеников, такие музыканты – виртуозы, как Т. Лешетицкий, Т. Дёллер, А. Зилоти, Н. Рубинштейн, А. Есипова во многом определили пути развития русской фортепианной культуры.

Педагогические принципы бетховена

Судьбоносная встреча маленького Карла и Бетховена состоялась, когда мальчику едва минуло 10 лет. И до конца своей жизни Черни боготворил и считал Бетховена своим вторым отцом, несмотря на непродолжительный период общения, обучения и возникающие время от времени разногласия с ним. 3,5 года обучения не прошли даром: Карл получил великолепную школу, а великий Маэстро – своего последователя и преданного ученика. Титул «любимого ученика Бетховена» Черни с гордостью носил до глубокой старости. И главной целью своей жизни сделал пропаганду творчества и идей великого учителя.

Как и чему учил Бетховен Черни? Музыковедческих трудов на эту тему существует немало, но главным источником сведений о педагогических принципах Бетховена, является сам Карл Черни. Бетховен умел органично сочетать художественное воспитание учеников с развитием их профессиональных качеств. В основе его педагогики лежала четко продуманная последовательность в овладении навыками фортепианной игры. Существовало 2 основных аспекта, на которых Бетховен строил процесс обучения:

1. **Гаммы**
2. **Искусство легато**

Первые уроки с Черни были посвящены изучению гамм во всех тональностях. Именно на гаммах Бетховен учил правильному положению пальцев, позиционной игре, рациональным движениям руки, а также, как подчеркивает Черни, «законам лучшего применения большого пальца, пользу которого я понял в полной мере гораздо позже». Позднее, в годы зрелости, Черни сделал обучение на материале гамм важнейшим компонентом собственной методики. И мысль, что большой палец – «самый главный» для пианиста, красной нитью проходит через его рассуждения о технологии фортепианной игры.

Аппликатурные установки Бетховена, как и его педагогические взгляды в целом, отличались особой дальнозоркостью и новаторством. Аппликатура как творческий компонент исполнения призвана, по мысли Бетховена, помогать разрешать звуковые, колористические и артикуляционные задачи. Именно Бетховен стал активно использовать скользящую аппликатуру, аппликатуру сдвоенных пальцев, а также тот принцип группировки и собранного положения руки, способствующий пластике исполнения, т.е. принцип позиционной игры.

Искусство легато на фортепиано – наиболее важный педагогический принцип, на котором строил обучение Бетховен. Он был убежден, что фортепиано может петь и первым материалом для обучения Карла игре legato стал трактат Ф.Э.Баха, прелюдии и фуги И.С.Баха, а также собственные упражнения, которые впоследствии послужили образцом для черниевских этюдов. Главным было все же общение с Мастером. Приводили в восторг его «поющие пальцы», удивительная выразительность фразировки, благородная мощь и полнота звучания инструмента. Поражала смелость педализации – в то время педаль была новым и необычным средством, новаторство в аппликатуре и мастерское исполнение legato. Бетховен замечательно исполнял медленную музыку и особенно фуги. «С гордостью каждое мгновение я ощущал, что я ученик величайшего и обожаемого музыканта», - писал Черни.

Педагогические принципы К. Черни

*Исторические предпосылки*

Карл Черни начал свою карьеру в 15-летнем возрасте и вскоре приобрел репутацию одного из лучших педагогов Вены. От желающих заниматься у юного учителя не было отбоя. Работал он по 12 часов, поражая окружающих своей феноменальной работоспособностью. Помимо уроков, он успевал заниматься сочинением и большой концертной деятельностью.

В 1810 году, когда Черни исполнилось 19 лет, великий Бетховен оказывает своему бывшему ученику величайшее доверие, поручая ему музыкальное образование своего любимого племянника Карла. Годы обучения Карла – время наибольшей близости Бетховена и Черни, кульминация их дружбы. Поскольку дядя сам сопровождал племянника на уроки, Черни прекрасно понимал, какие уникальные возможности дарит ему столь тесное общение с Бетховеном. Повзрослевший ученик мог постичь педагогические принципы великого музыканта гораздо глубже, чем в свои годы обучения. Это была своего рода «золотая» педпрактика, так как все советы Мастера были на вес золота. Бетховен пристально следил за успехами мальчика и, особенно, за педагогическим репертуаром из числа его собственных сочинений. «Не думайте, что Вы доставляете мне удовольствие, заставляя его играть мои вещи, - пожурил как-то Бетховен Черни. «Давайте ему пока правильное, например, Баха и Клементи. К неправильному он позже придет сам». Верный ученик прекрасно понял намек: «неправильной» критики называли музыку самого великого новатора. Кроме Клементи заботливый дядюшка отобрал еще 20 этюдов Крамера, снабдив их ценными педагогическими пометками, на которых Черни учился искусству преподавания. Время этюдов самого Черни еще не пришло, до выхода «Школы беглости» ор.299 оставалось еще полтора десятилетия.

Эпохой обучения племянника Бетховена датировано самое знаменитое послание великого композитора из всех, которые были обращены к Черни. Мысли, изложенные в письме, оказали огромное влияние на педагогический стиль и методические установки Черни. Вот основные и наиболее значимые цитаты: «Дорогой Черни! …следите пожалуйста прежде всего за соблюдением надлежащей аппликатуры, далее, за точностью такта, как равным образом и за тем, чтобы он почти безошибочно играл ноты. Лишь после этого направьте его внимание на само исполнение, но тут уж не прерывайте его из-за мелких ошибок и отмечайте их только тогда, когда он доиграет пьесу до конца… ». Из этого письма видно, что молодой учитель, по-видимому, не смог избежать типичной для начинающего преподавателя ошибки: работы над художественными задачами произведения на начальном этапе освоения нотного текста. Именно этим объясняется просьба «направить внимание на само исполнение» лишь после того, как мальчик разберется в элементарных вещах. Так постепенно, шаг за шагом, сначала с помощью своего великого Учителя, потом самостоятельно, Черни «шлифовал» и оттачивал свою методику и свой собственный индивидуальный педагогический почерк.

Педагогические аспекты и принципы К.Черни

В 1839 году в Вене на свет появляется весьма объемистый труд с пространным названием, которое говорило само за себя:

Полная теоретическая и практическая фортепианная школа, доведенная в прогрессивной последовательности от начального обучения до высшей степени законченности, снабженная всеми необходимыми, специально для этой цели сочиненными примерами, в 3-х частях, составленная К. ЧЕРНИ (Ор.500)

В этом гигантском труде К.Черни предстает творчески мыслящим музыкантом и педагогом. «Школа ор.500» представляет собой руководство энциклопедического плана, ведущее от ab ovo, т.е. с азов к высотам фортепианной игры. Каждая из частей «Полной школы» представляет собой внушительный том.

I часть посвящена начальному обучению,

II часть – аппликатуре,

III часть – исполнению.

Специально для «Полной школы» Черни сочиняет несколько сотен музыкальных иллюстраций, многие из которых представляют собой законченные миниатюры.

«Полная школа» собственно и является личной методикой Черни, в полной мере отражающей те принципы, которые легли в основу его педагогической работы.

А.Алексеев назвал «Полную школу» «едва ли не самой обширной из всех когда-либо существовавших фортепианных школ».

В книге Черни властвует дух рационализма и безграничной веры в терпение и труд. С величайшей страстью учителя он раскладывает все по пунктам, формулирует сотни емких, запоминающихся правил, которые регламентируют практически все аспекты исполнителя и педагога: каким образом развивать беглость пальцев, правила применения большого пальца, в каких случаях уместно употреблять diminuendo или crescendo, правила уместности ritardando, как работать над полифонией, как преодолевать эстрадное волнение, как кланяться, выходя на эстраду и т.д. Конечно, к некоторым догмам можно относится с иронией, вспомнив, к примеру, как при громе рукоплесканий его ученик Ф.Лист, вопреки правилам и наставлениям своего Учителя, еще не успев раскланяться, срывал белые перчатки и эффектным жестом бросал их под рояль. Вспоминал ли он в эти минуты наставления Черни? Тем не менее, прогрессивность его взглядов во многих вопросах остается бесспорной.

Новым и смелым для 40-х годов 19 века здесь было стремление венского педагога рассматривать во взаимосвязи интерпретацию и стилевые особенности различных фортепианных произведений. «Пианисту необходимо чувствовать стиль исполняемого сочинения, а именно индивидуальность композитора. В зависимости от стиля и содержания произведения, должно применять те или иные динамические краски, педаль, пианистические приемы и способы звукоизвлечения. Само собой разумеется, что исполнитель может вкладывать в чужое сочинение также и свой дух, свою индивидуальность, но лишь при условии, что характер произведения останется неискаженным» (К.Черни).

О прогрессивности взглядов Черни свидетельствует и его подход к вопросу о назначении техники. Венский педагог высоко ценил «совершенную виртуозность, т.к. по его словам «только подлинная техническая свобода создает предпосылки для одухотворенного исполнения и препятствует плохому обращению с инструментом». Однако «совершенная виртуозность» не являлась для Черни самоцелью: в технике он видел «только средство, с помощью которого можно передать дух и чувство в исполнении». Это Черни унаследовал от Бетховена. Подобное высказывание о сущности техники стало впоследствии классическим. Однако, следует заметить, что Черни не всегда на практике был последователен в претворении своей методики. С одной стороны, он ратовал за гармоничное развитие ученика, за подчинение моторики художественным целям исполнительства. С другой стороны, у него, как и у многих музыкантов того времени, в частности у Шумана, воспитание технических навыков стояло на первом плане. Не случайно именно совершенствованию техники Черни посвящает значительную часть «Школы» ор.500.

Отдельный раздел в «Школе» посвящен у Черни **воспитанию ритма**. «Многие ученики, - говорит он, - играют неровно в связи с недостаточным техническим развитием. Они просто привыкают к неровной игре. Например, в сложных местах темп замедляется. Таким образом, ритмическое воспитание нерасторжимо связано с формированием верных двигательных приемов». Черни предлагает здесь и формы работы:

1) «Учитель может отбивать ритм маленькой палочкой. При этом возможно считать сильные доли. Важно не менять темп в трудных местах. При этом не следует приучать детей к счету вслух или отбивать такт ногой, но желательно считать про себя»;

2) Игра в 4 руки, при этом полезно заставить выучить бас ученика;

3) Возможность игры в ансамбле с другими инструментами уже с юного возраста;

4) Игра при помощи метронома, но лучше на более поздних стадиях обучения.

Безусловно, что современная методика при работе над ритмом пошла значительно дальше, появились новые интересные формы работы, но следует отдать должное великому педагогу прошлого, одному из «первопроходцев прошлого». Его мудрые советы вполне актуальны и в наше время.

Последняя тема, которой касается Черни в «Школе» - **работа над гаммами.** «Я убежден, что правильная работа над гаммами гораздо важнее, чем бесконечное разучивание этюдов. Обычно гаммы используют для обучения нотам, знакам альтерации, аппликатуре и т.д. Между тем, гаммы должны служить одной важной цели – развитию беглости и ловкости пальцев до высшей степени совершенства. Поэтому они, несомненно, одинаково полезны как начинающему, так и опытному мастеру, ведь довольно часто даже опытные исполнители, выступающие публично, не могут как следует сыграть диатоническую гамму C-dur». И Черни прав. Именно он способствовал тому, чтобы гаммы заняли в педагогической практике то место, которое занимают ныне. Это особенно относится к русской фортепианной школе, которая веками следовала педагогическим традициям Черни, своего далекого Учителя.

Многие последователи фортепианной школы К.Черни – А. Есипова, Т. Лешетицкий и Й. Гофман были убеждены, что гаммы формируют и дисциплинируют слух. По словам Г.Нейгауза, гаммы следует рассматривать, как заготовку, техническую формулу. «Пока вы учите, например, G-dur, - пишет он, - это полуфабрикат. Когда вы ее играете, допустим, в конце Пятого концерта Бетховена – это итоговый продукт, ибо это уже музыка». Но поистине замечательное высказывание можно найти у Гофмана: «Хорошо сыгранная гамма – это поистине прекрасная вещь, только их редко играют хорошо, потому что недостаточно в этом упражняются. Гаммы – это одна из самых трудных вещей в фортепианной игре. И таким образом, учащийся, который стремится подняться над уровнем посредственности, может надеяться на успех без работы над гаммами – это просто невозможно! Меня по этой части муштровали неустанно и я благодарен за это всю мою жизнь. Не презирайте гамм, а постарайтесь их сделать красивыми». Это наставление И.Гофмана полностью созвучно с убеждениями К.Черни.

Итак, можно выделить несколько ***аспектов и принципов*** в педагогике К.Черни, причем в каждом из них видна преемственность с методическими взглядами Бетховена:

1) **Стремление раскрыть индивидуальность ученика.** В каждом конкретном педагогическом случае Черни намечал индивидуальную последовательность в овладении пианистическим мастерством. Поэтому понятно, что формирование столь разных по художественному облику музыкантов, как Ф.Лист, Т.Лешетицкий, Т.Куллак, Т.Дёллер стало возможным благодаря такому подходу к своим воспитанникам.

2)  **Всестороннее музыкальное развитие.** В 18 веке на ответственности педагога лежала задача разностороннего развития музыкальных способностей своих питомцев. Исполнитель должен был обладать не только совершенной беглостью пальцев и интерпретаторскими качествами, но и уметь транспонировать, читать с листа (по возможности сохраняя темп и характер произведения), аккомпанировать, прелюдировать, разбираться в гармонии, в теории музыки, даже настраивать инструмент и обязательно импровизировать.

3) **Принцип научности и доступности обучения** – постепенное освоение программного материала от *простого к сложному*. Черни считал, что нельзя ставить перед учеником невыполнимые задачи, в соответствии с их природными возможностями, предлагать ему за сравнительно короткое время изучить большой объем инструктивного материала, требуя при этом высокого исполнительского уровня. Это может привести к перенапряжению психических и физических сил ученика.

4) **Принцип систематического и последовательного изучения музыкального произведения**, который предполагает поэтапную работу. Изучение произведений с учениками Черни подразделял на 4 периода:

а) *овладение нотным текстом*, т.е. на 3-4 уроке ученику предлагалось играть этюд наизусть (либо его фрагмент, либо каждой рукой отдельно), поскольку свободное овладение текстом по его словам «позволяет лучше контролировать разного рода технические действия».

б) *анализ содержания произведения и исполнительских ремарок.* «Ничего ненадо придумывать и домысливать*,* нужно лишь грамотно изучить требования автора», - часто повторял Черни своим ученикам;

в) *работа от общего к частному –* разбор формы, стиля, жанра произведения,

тональный план, гармонический анализ. На этом же этапе работы с помощью педагога подбираются необходимые приемы звукоизвлечения, определяются технически трудные эпизоды, распределяются мышечные усилия и анализируется аппликатура.

г) *работа от частного к целому и игра в предписанном автором темпе*, доведение наработанных приемов и двигательных навыков до автоматизма;

5) **Воспитание дисциплины мыслей и чувств, умения работать планомерно и самостоятельно**

6) **Принцип звуковой наглядности, который предполагает сочетание образного рассказа о музыке с ее демонстрацией**. Здесь 2 пути на усмотрение педагога:

- сначала показать этюд (в наше время можно послушать исполнение в записи) и затем дать необходимые пояснения;

- когда словесное пояснение предшествует демонстрации сочинения.

Первый путь сложнее, но эффективнее, потому что он заставляет мыслить. Второй путь проще, т.к. образные представления и необходимые задачи уже доводятся до ученика в готовом виде. Выбор того или иного пути определяется самим педагогом в каждом конкретном случае.

Артикуляция в сочинениях к.черни

Огромное внимание в пьесах, упражнениях и этюдах Черни уделял вопросам артикуляции. «Искусство произношения, - по его словам, - неотъемлемая часть фортепианной техники». Он различал 8 видов пианистической артикуляции, которые связаны непосредственно с художественным образом:

*Legato* – благодаря этой краске, считал он, можно подражать человеческому голосу на инструменте или духовым инструментам.

*Molto legato* – очень связно, применяется в многоголосных напевных произведениях.

*Halbstaccato* (точки под лигой) – промежуточная ступень между легато и стаккато. При этом способе звукоизвлечения следует выдерживать примерно две трети длительности ноты.

*Staccato* – обозначает живость в характере музыки. Для его обозначения Черни применял точки и клинышки.

*Staccatissimo* – самый быстрый и короткий способ звукоизвлечения в этюдах Черни.

*Marcato* – подчеркнуто.

*Tenuto* у Черни – когда длительность ноты должна быть выдержана полностью и произнести ее надо с особой выразительностью.

В этюдах и упражнениях часто можно увидеть ремарки leggiero, соn leggierezo, leggiermento – свободно и легко, что соответствует связной, но отрывистой игре в быстром темпе. Приверженность Черни как представителя венской фортепианной школы к звучности изящной, легкой не случайна. Во-первых, игра leggiero и скорость темпа – понятия, взаимосвязанные между собой. Во-вторых, она позволяет добиться того невесомого прикосновения, когда руки, по образному выражению Листа как бы «парят в воздухе и не прилипают к клавишам».

Все богатство артикуляционных красок Черни не сводил, однако, лишь к восьми. И в своей «Школе» ор.500 он подчеркивал, что «между этими артикуляционными градациями лежат бесчисленные оттенки, которые искусный исполнитель должен уметь применять». Сам Черни стремился максимально расширить у учеников палитру артикуляционных приемов, побуждая их применять не только основные, но и промежуточные градации, такие как poco legato, jeu perle, legato e pesante, staccato leggiero, staccato martellato и др.

Для овладения приемом jeu perle, 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».

Исключительно разнообразно применял Черни в этюдах и экзерсисах артикуляционную краску staccato, различая его несколько градаций. Например, staccato, обозначенное точкой, предполагает сокращение длительности примерно в два раза. В staccato-martellato, обозначенное клинышком, звучность должна быть возможно еще более короткой. При исполнении staccato-marcato, в пьесах бравурного характера, исполняющихся в среднем темпе, допускалось движение кисти и руки, а для достижения staccatissimo Черни использовал прием быстрого, энергичного «вырывания» пальца из клавиши.

Заключение

Вклад Черни в музыкальную культуру еще ждет своей адекватной оценки. Наверное, придет время и для его «серьезной» музыки. Возможно подвергнуться переоценке и его сочинения. Но все же в исторической памяти Карл Черни навсегда останется в первую очередь Учителем Музыки. Наставником для всех тех, кто во все последующие эпохи, во всех странах, на всех континентах так или иначе соприкоснулся с искусством игры на фортепиано. В Австрии и Германии, России и Китае – по всему миру – сотни тысяч девочек и мальчиков ежедневно разыгрывают этюды Черни. Далеко не все из них станут музыкантами и вряд ли многие из них причисляют Черни к своим любимым композиторам. Но пройдет время. Мальчики и девочки станут взрослыми. И тогда имя Черни непременно станет для них важным жизненным символом. Символом Школы.

Олицетворением духа Ученичества, Терпения и Упорства.

Список используемой литературы:

1. Н.А. Терентьева. «Карл Черни и его этюды»
2. С. Тихонов. «Черни и русские пианисты»
3. К.Черни. «Письма…
4. К. Черни. «Письма Карла Черни, или Руководство к изучению игры на фортепиано от начальных оснований до полного усовершенствования с кратким объяснением генералбаса».
5. Е.В. Мурзина «Формирование двигательных навыков учащихся средних и старших классов ДШИ в процессе изучения этюдов Черни»
6. Ф.Вегелер, Ф.Рис. «Вспоминая Бетховена. Биографические заметки»