

Генкін А.О.

магістр музичного мистецтва, Університет мистецтв (м. Берлін, Німеччина)

ОВОЛОДІННЯ ПІАНІСТИЧНИМ ПРОФЕСІОНАЛІЗМОМ ЧЕРЕЗ ФОРМУВАННЯ ТЕХНІЧНОЇ БЕЗДОГАННОСТІ. МЕТОДИЧНА СПАДЩИНА К. ЧЕРНІ

Анотація. У статті розглядається сутність фортепіанної техніки, її співвідношення з емоційною виразністю й інтерпретаторськими задачами. Переконаливо доводиться, що вона складає ядро професіоналізму, без якого неможлива жодна, навіть найекспресивніша виразність. На матеріалі методичної спадщини К. Черні усвідомлюється, що теоретичне бачення феномена музичного професіоналізму, окрім особистісного начала, здатності до презентації та репрезентації художнього образу й різноманітних знань, включає також і професійні навички.

Ключові слова: фортепіанна техніка, ремісництво, етюд, фортепіанне виконавство, професіоналізм, фортепіанна педагогіка

Аннотация. Генкин А.О. Овладение пианистическим профессионализмом через формирование технической безупречности. Методическое наследие К. Черни. В статье рассматривается сущность фортепианной техники, ее соотношения с эмоциональной выразительностью и интерпретаторскими задачами. Убедительно доказано, что она составляет ядро профессионализма, без которого невозможна ни одна, даже самая экспрессивная выразительность. На материале методического наследия К. Черни осознается, что теоретическое видение феномена музыкального профессионализма, кроме личностного начала, способности к презентации и репрезентации художественного образа и разнообразным знаниям, включает также и профессиональные навыки.

Ключевые слова: фортепианная техника, ремесленничество, этюд, фортепианное исполнительство, профессионализм, фортепианная педагогика

Annotation. Genkin A.O. A capture pianistichnim professionalism is through forming of technical irreproachability. Methodical inheritance of K. Cherni. In the article essence of fortepiannoy technique, its correlations, is examined with emotional expressiveness and interpretatorskimi tasks. Proved convincingly, that it makes the kernel of professionalism which none is impossible without, even the most expressive expressiveness. On material of methodical legacy K. Cherni is realized, that theoretical vision of the phenomenon of musical professionalism, except for the personality beginning, capacity for presentation and reprezentacii of image and various knowledges, includes also and professional skills.

Keywords: fortepianna technique, remisnictvo, etude, fortepianne performance, professionalism, fortepianna pedagogics

Ціль статті. Оволодіння піаністичним професіоналізмом через формування технічної бездоганності – мистецтвом гри на фортепіано – історія фортепіанного виконавства нерозривно зв'язала з ім'ям К. Черні, інструктивні матеріали якого не втрачають своєї значущості у справі навчання юних музикантів, а ідеї загальнометодичного характеру й надалі зберігають свою актуальність.

Основний матеріал. Причетність К. Черні до «великого» мистецтва усвідомлюється не завжди, тому у пам'яті багатьох учнів шкіл і музичних училищ образ ушлякованого педагога зберігається як згадка про щось антимузичне, що пригнічує будь-яку творчу ініціативу, прояв власної індивідуальності, і це породжує нескінченну нудьгу. Саме про це у притаманній йому іронічній манері розповідає в одній із своїх «Преамбул» Г. Рождественський: «<...> я находил тайное удовлетворение в осознании полной творческой беспомощности этого композитора-сади́ста, способностей которого хватило только лишь на создание двух тетрадей этюдов — опус 299 и опус 740» [5, с. 198 – 199]. Пізніше він був здивований, дізнавшись, що цей «автор-кат» написав 861 опус, у тому числі 156 творів для фортепіано у чотири руки. Г. Рождественський почав вивчати життя і творчість К. Черні, зробивши для себе немало художніх відкриттів. Про значну за своїм обсягом композиторську спадщину відомого австрійського (чеського) педагога нагадує у невеликій статті, приуроченій до 200-річчя із дня його народження, О. Яцків.¹ Автор згадує більшу (порівняно з Г. Рождественським) кількість опусів, які належали К. Черні (близько 1000), та називає різні жанри, в яких він працював: симфонії, увертюри, меси, камерно-інструментальні твори, а також фортепіанні аранжировки ораторій, кантат, симфоній Г. Шютца, Г. Ф. Генделя, Й. С. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Шпора. З точки зору різноманітності таланту К. Черні викликають зацікавленість згадувані О. Яцківом його літературні спроби – драми та вірші. Що стосується методичних досягнень педагога-музиканта, то, на думку названого автора, українська наука повною мірою не оцінила зміст його школи, націленої не лише на розвиток рухового апарату, але й на виховання музичного слуху, ритмічної дисципліни, відчуття форми [8].

Судячи з розгорнутої анотації Отто Бібі й Інґрід Фукс, яка має симптоматичну назву «Больше уважения к дельному (*tüchtigen*) человеку», опублікованої на сайті Центральної бібліотеки Цюриха з нагоди відкриття виставки рукописів із архіву спілки друзів музики Відня 2009 року, уявлення про К. Черні у Німеччині суттєво не відрізняється від поширеного у нашій країні. Подібно до Г. Рождественського, автори звертають увагу на обмеженість знань про його музику тільки технічними вправами, що розігруються вкрай неохотно. Між тим, знайомство з його творами в інших жанрах дозволяє усвідомити роль К. Черні не лише у педагогіці, але і в історії композиторської творчості, до чого автори анотації і закликають потенційних відвідувачів [9].

Надійшла до редакції 28.11.2012

Беззаперечність внеску К. Черні до музичної педагогіки закономірно зумовила висвітлення його методичної спадщини у різноманітних «Історіях», які розкривають становлення та розвиток фортепіанного виконавства і піаністичних шкіл. Починаючи з О. Алексєєва, педагогічна діяльність славетного наставника зазвичай описується у контексті розгляду головних етапів формування піанізму на шляху його самовизначення. В «Історії фортепіанного мистецтва» О. Алексєєва характеристика методичних принципів К. Черні міститься у розділі про віртуозів 1830–1840 років. Московський професор поділяє їх на композиторів, які виконували переважно власні твори, й інтерпретаторів, поява яких зумовлювалася диференціацією професії музиканта на композиторів, виконавців і педагогів [1, с. 181]. Інакше кажучи, йдеться про виникнення нової професії, котра вимагає вироблення та систематизації комплексу оперативних одиниць, які специфікують її як особливу *справу*. На наш погляд, під таким кутом зору фортепіанна педагогіка, котра мала відповісти на запитання, чому й як навчати, не тільки виконала дидактичну задачу, але й об'єктивно взяла на себе роль узагальнення практичного досвіду гри на фортепіано, сприяючи виробленню принципів естетики та поетики піанізму. Показово, що мистецтво віртуозів і навчання володіння ним об'єдналися спільним жанром, а саме етюдом, який відповідно до фаз і аспектів піаністичної діяльності – демонстрації майстерності та шляху до нього, отримав подвійний статус: концертного (за О. Алексєєвим його назвали «характерний», «романтичний», «мелодичний») та інструктивного.

Оцінюючи чернієвську методу, О. Алексєєв віддає належне прогресивним її рисам, як у плані рухопластичної адаптації (використання повної ваги руки через внутрішній невидимий тиск на клавіші), так і художнього враження (гра вправ чудовим звуком, у різних динамічних відтінках і різними штрихами). Автор підкреслює, що, наприклад, робота з гаммами у К. Черні ніколи не зводилася до механічної гімнастики, як це часто бувало у інших педагогів. Тут доцільно згадати результати дослідження С. Фейнберга щодо різниці між гімнастикою та вправами. Воно засвідчило беззаперечну актуальність методу К. Черні у ХХ столітті. Його заслугу О. Алексєєв убачає також у тій увазі, котру метр приділив інтерпретаційним задачам і зв'язку окремих виразних засобів піаніста зі стилізованими особливостями музичного тексту. Принципово важливою уявляється виокремлена зазначеним ученим позиція педагога по відношенню до власних правил, котрий ніколи не вважав їх незаперечними чи такими, що не мають виключень [1, с. 187 – 188]. Недоліком методу К. Черні автор вважає неперебораність відомої механічності у навчанні, зокрема вказівки у «Щоденних вправах», *op.* 337 щодо точної кількості гри кожного. Не оспорожуючи висновку крупного історика фортепіанного мистецтва, дозволимо собі все ж таки зробити посилання на педагогічні принципи Ф. Ліста. Я. Мільштейн склав цікаву таблицю, з якої видно, що, будучи методистом, уславлений угорець по багатьох пунктах має суттєві розбіжності зі своїм авторитетним учителем. Однак він добре усвідомив і застосував на

практиці необхідність засвоєння «фундаментальних формул». Оволодівши однією з них, учень виявлявся здатним подолати цілий ряд труднощів. Але вважати себе їхнім володарем можна «лише після ретельного і упорного изучения их», тому вправи слід грати годинами [3, с. 183]. Правда, Ф. Ліст не дає вказівок, скільки саме разів, та і його вчитель, очевидно, тільки пропонує оптимальну кількість показників, не перетворюючи власні рекомендації в абсолют.

На зв'язку педагогіки К. Черні з потребами сучасної для нього концертної практики наголошує О. Ніколаєв. Суспільне визнання виконавства як мистецтва віртуозів спонукало музикантів удосконалювати свою майстерність, і саме це визначило соціальне замовлення педагогіки. Важливою уявляється висловлена автором (хоч і компромісно, а також із застереженнями) думка щодо ролі віртуозів у створенні нового (ми б поставили тут кому) фортепіанного стилю [4, с. 20]. Подібно до О. Алексєєва і навіть посилаючись на нього, О. Ніколаєв відзначає новаторські риси методу К. Черні, наголошуючи на тій увазі, котру наставник приділяв нюансуванню й туше у тренувальній роботі [4, с. 17].

Детальну характеристику діяльності К. Черні-педагога на ретельно розробленому фоні становлення фортепіанного виконавства та дидактики наводить Н. Кашкадамова [2]. Відзначаючи, що найбільш престижною фігурою серед музикантів першої половини ХІХ століття стає не композитор-імпровізатор і навіть не композитор-віртуоз, а віртуоз-композитор, для якого саме виконавство виявляється стимулом до творення музики і фактором, який впливає на нього, дослідниця робить важливий висновок: епоха не тільки породила тип піаніста-віртуоза, але і перетворила його на ідеал, на об'єкт глибокої поваги. Саме слово «віртуоз» набуло значення свободи, активності, сміливості у подоланні труднощів, збігаючись із романтичною концепцією особистості.

Віртуози не є лише незвичайними індивідуальностями. Н. Кашкадамова виокремлює ще два чинники, наявність яких вимагає високого оцінювання їхнього мистецтва. Вони стали носіями нової професії, що вимагає спеціального навчання та відповідної методики. Таким чином з'явився ґрунт для формування фортепіанної педагогіки, котру зазвичай називають класичною [2, с. 18]. З іншого боку, їхніми зусиллями було створено особливий піаністичний стиль, за яким закріпилося як центральне поняття «віртуозне виконавство», що стало більш вагомою цінністю, ніж музичний твір [2, с. 11]. Власне, саме таке розташування смислових акцентів дає можливість свідчити про «чистий» піанізм як специфізуючий чинник фортепіанного виконавського мистецтва. Необхідною умовою його формування можна вважати поступове побудування із різноманітних елементів його матеріального «тіла», переважним чином із тих ключових формул, або фігур, із яких шляхом варіювання та комбінування проросла піаністична техніка. Н. Кашкадамова вказує на колективність цього процесу: «<...> Клементи розвинув техніку подвійних нот, Штайбельт – тремоло, Фільд — акомпануючі фігурації на педалі тощо» [2,

с. 13]. Підкреслимо, що виникаючий комплекс фігур має не тільки технологічне, але і виразне значення, закладаючи фундамент композиторської творчості, наділяючися функцією носія концептуального змісту, стаючи способом втілення екстрамузичного сенсу. Уявляється абсолютно обґрунтованим ствердження Н. Кашкадамової, що знайдені зі специфічними піаністичними цілями прийоми створили базу для художніх відкриттів композиторів-романтиків [2, с. 13]. Із таких позицій сформовані «засоби» виявилися здатними забезпечити різні «цілі»: піаністичну та композиторську. Видатна роль К. Черні в історії фортепіанної піаністичної культури, а не лише музичної педагогіки, вбачається у такому контексті саме у тім, що він одним із перших поділив камерну та концертну манеру гри на інструменті, сформулював ключові властивості, необхідні піаністу для успіху в аудиторії (ми б назвали це піаністичною риторикою); з іншого боку, він звернув увагу піаністів на стильову своєрідність музики різних епох [2, с. 14 – 16]. Водночас, він виявився одним із найяскравіших представників власне фортепіанної та власне виконавської педагогіки [2, с. 18].

Особливе місце в україно- та російськомовній музикознавчій літературі займає невелика за обсягом, але інформаційно насичена книга Н. Терентьєвої «Карл Черні и его этюды» [6] – єдине у просторі радянської та пострадянської науки монографічне видання про видатного педагога-музиканта. Нагадаємо, що воно містить біографічний нарис, який включає досить повний життєпис метра; викладення його педагогічних поглядів; характеристику його етюдів і вправ – «енциклопедії фортепіанної техніки»; огляд різних опусів із метою звернення до них уваги викладачів вітчизняної музичної педагогіки. Порівнюючи етюди К. Черні, з одного боку, та М. Клементі й І. Мошелеса, з іншого, автор підкреслює розбіжності у їхніх методичних цільових принципах. Якщо двоє останніх прагнуть до всебічного розвитку учня, то перший окреслює перед собою задачу оволодіння піаністичною технікою. Незважаючи, здавалося б, на більш широкі перспективи музичного виховання порівняно із навчанням гри на фортепіано (протиставляння — характерне для багатьох висловлювань піаністів-педагогів ХХ століття), Н. Терентьєва наголошує на своєчасності саме чернівецької методи для музикантів 1830 – 1840-х років, коли специфічні проблеми фортепіанної техніки постали з особливою гостротою [6, с. 18 – 19]. Тим більше, що К. Черні ніколи не розглядав виконавську техніку «лишь как сумму определенных моторных навыков <...>» [6, с. 19], тому вбачати у його етюдах «суху», втрачену естетичного сенсу механіку означає перебування у полоні хибних упереджень. Цю точку зору Н. Терентьєва підтверджує, аналізуючи найпоширеніші в інструктивних матеріалах К. Черні формули, різні способи викладання котрих забезпечує оволодіння піаністом широким спектром ігрових прийомів. Автор виділяє: гами, арпеджіо, трелі, спеціально сконструйовані фігури, що сприяють «тонізованості» руки, розвитку еластичності міжкісткових долонних м'язів, а також різноманітні штрихи і т. ін. Для розуміння як самої методи К.

Черні, закріпленої в етюдах і вправах, так и причин помилок, які стосуються його сприйняття як мажорного рутинера, істотними можна вважати висновки, зроблені Н. Терентьєвою в результаті ретельного вивчення інструктивної частини його спадщини. Автор констатує, що у своїй більшості учні не приділяють належної уваги артикуляційним і динамічним задачам, працюють механічно, без активізації слуху, у неправильних темпах, що викривлює смисл і призначення того, що грається, як у методичному, так і в естетичному плані. За умов правильного підходу етюди великого педагога постають «непочатой кладовой пианистических навыков», «незаменимой ступенью на пути к овладению фортепианным мастерством» [6, с. 49 – 50].

Актуальність і навіть нормативність ключових підходів К. Черні до виховання виконавців-віртуозів підтверджується не тільки педагогічною практикою наших днів, але і тим інтересом, який вони викликають у сучасних методистів-теоретиків. Прикладом може стати велика за обсягом стаття Кі Так Кетрин Вонг², яка містить аналіз прийомів метра, націлених на навчання позиції тіла й натискання клавіш головним чином на матеріалі «Полной теоретической и практической фортепианной школы», *ор.500* [10]. Звертаючись, здавалося б, до такої вузькоспеціальної технологічної проблеми, автор буквально із перших рядків заперечує критику праць К. Черні як пальцеву гімнастику. Метою своєї статті вона визначає аналіз його вчення про стан тіла та натискання клавіш «относительно музыкальных эффектов, ожидаемых от фортепианной игры». Тим самим, для Кі Так Кетрин Вонг чернівецька технологія існує не по той бік музики чи у відриві від неї, а у безпосередньому взаємозв'язку з нею. Порівнюючи розглядуване вчення з «Опытом об истинном искусстве игры на клавиры» К.Ф.Э. Баха та «Школой фортепианной игры» Я. Т. Тюрка, автор відзначає скрупульозність К. Черні у розробці правил сидіння за інструментом, які містять рекомендації такого роду: де сидіти, висота стільця, положення голови, положення ніг, положення передпліччя, кистей, де ударяти по клавішах, стан нігтів. Розкриваючи зміст чернівецьких правил сидіння за роялем, Кетрин Вонг справедливо вказує на його збіг із сучасними методичними уявленнями, посиляючись для прикладу на книгу К. Тейлора «Принципы фортепианной техники и интерпретации» (1981 рік). Важливою особливістю цитованих нею фрагментів «Школи» К. Черні слід вважати планомірну націленість кожної тези на піаністичний результат, пояснення доцільності того чи іншого технологічного хитрування для досягнення виконавського результату. Наприклад: «Сохранение абсолютно прямой линии от костяшек по длине предплечья является одним из необходимых принципов для обретения красивого стиля игры». Або: говорячи

² Кі Так Кетрин Вонг займається розробкою навчальних програм в Управлінні освіти Гонконга. У 2008 році вона отримала науковий ступінь Ph.D з музикології в університеті UNSW (Австралія). Спеціалізується на фортепіанній педагогіці ХІХ століття, з особливим інтересом вивчає спадщину К. Черні. Сфера її досліджень включає музичний аналіз, історію музики та музичну освіту.

про прийом *marcato*, К. Черні попереджує про небезпеку, що виникає з причини внутрішньої силової напруги, перетворюючи її на звичайний стук або гуркіт, і закликає до обережності, «чтобы сохранить хорошее звучание даже в самых больших *ff*»». Не дивно, підкреслює Кетрин Вонг, що К. Черні був категоричним супротивником механічних допоміжних засобів, оскільки: їхнє тривале застосування обов'язково розслабляє мозок і почуття; тренування на них вимагають забагато часу; вони абсолютно не адаптовані для виховання любові до мистецтва у юних учнів, а також аматорів; вони надто сковують свободу рухів і перетворюють виконання просто на автомат. На завершення автор статті виділяє головні якості інструкцій К. Черні, серед яких слід назвати: узагальнення ідей попередників, виділення ключових чинників сучасної йому фортепіанної техніки, ілюстрація методичних правил супутніми вправами, дієвість у педагогічній практиці сьогодення.

Висновки. «Школа» К. Черні містить не лише рекомендації технологічного порядку, але і зауваження більш загального плану. Зокрема, у параграфі 9 першої частини він висловлює думку про необхідність із раннього віку привчати учня знаходити задоволення у гарному виконанні не меншою мірою, ніж у розігруванні нової п'єси. «Надо дать ему понять, — наставляє автор, — что значительно важнее то, как играть, чем то, что играть, и что даже незначительная вещь, правильно, искусно и красиво исполненная, может вновь сделаться привлекательной <...> [7, с. 101]. К. Черні неодноразово повертається у «Школі» до питання естетичної цінності віртуозної гри, ширше — піаністичної техніки. Визнаючи, що хоч «исполнение и выразительность относятся, собственно говоря, к духовным свойствам исполнителя, тем не менее, они настолько зависят от механических или материальных возможностей, что у больших мастеров и законченных исполнителей то и другое обычно сливается воедино и одно кажется как бы естественным следствием другого» [7, с. 102]. Фактично йдеться про нерозривну єдність ідеального та матеріального, змісту і форми, уявлення та його втілення. Оскільки, за справедливим зауваженням К. Черні, за допомогою незграбних, невправних пальців неможливо грати виразно [7, с. 103]. Але і «блискучий стиль» не означає виключно гучної та сильної гри. Більше того, навіть у тих творах, які призначаються для бравурного виконання, «можно и должно применять все оттенки нежного, грациозного и элегантного» и «искренней выразительности» [7, с. 107]. Ці погляди та настанови К. Черні добре було б мати на увазі кожному, хто розпочинає засвоєння його школи, принципи та прийоми якої знайшли своє втілення в опусах вправ та етюдів.

Список використаних джерел.

1. Алексеев А. История фортепианного искусства : учебник : в 3 ч. Ч. 1, 2 / А. Алексеев. — Изд. 2-е, доп. — М. : Музыка, 1988. — 415 с.
2. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва. ХІХ сторіччя: підручник / Н. Кашкадамова. — Тернопіль: АСТОН, 2006. — 608 с., ноти.
3. Мильштейн Я. / Я. Мильштейн. Ф. Лист : в 2 т. Т. 2. — 2-е изд., расшир. и доп. — М. : Музыка, 1970. — 600 с. ; ил. — (Сер. «Классики мировой музыкальной культуры»).
4. Николаев А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма : учеб. пособие / А. Николаев. — М. : Музыка, 1980. — 112 с. нот.
5. Рождественский Г. Преамбулы : сб. музыкально-публицистических эссе, аннотаций, пояснений к концертам, радиопередачам, грампластинкам / Г. Рождественский ; сост. Г. Алфеевская. — М. : Сов. композитор, 1989. — 304 с. : ил.
6. Терентьева Н. А. Карл Черни и его этюды / Н. А. Терентьева. — Л.: Музыка, 1978. — 56 с. — (В помощь педагогу-музыканту).
7. Черни К. Полная теоретическая и практическая фортепианная школа / К. Черни; пер. с нем. // Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики. Руководства по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины ХІХ века) : хрестоматия. — К. : Музична Україна, 1974. — С. 98–126.
8. Яцків О. Черні: знаний і невідомий / О. Яцків. — Музика. — 1991. — № 4. — С. 25.
9. Biva O., Fuchs I. Mehr Respekt vor dem tüchtigen Mann : Carl Czerny (1791—1857) — Komponist, Pianist und Pädagoge // Википедия — свободная энциклопедия : [Электронный ресурс] // <http://wikipedia.org>.
10. Ki Tak Katherine Wong. Википедия — сводная энциклопедия : [Электронный ресурс] // <http://wikipedia.org>