

«НОВЫЕ» ГРАНИ ТВОРЧЕСТВА КАРЛА ЧЕРНИ

Карпычев Михаил Георгиевич,

доктор искусствоведения, профессор,

профессор кафедры общего фортепиано

Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки,

Россия, 630099, Новосибирск, ул. Советская, 31

Оmo@nokvd.ru

Аннотация

Статья посвящена образному миру этюдов Карла Черни, ор. 740. Это первая работа на данную тему в отечественной музыковедческой литературе. Этюды сейчас считаются исключительно инструктивными, но это ошибочное мнение. Карл Черни – выдающийся композитор, великий педагог фортепиано, «король этюдов», первый редактор «Хорошо темперированного клавира», ученик Бетховена, учитель Листа и Лешетицкого. Педагогика Черни нужно понимать как переходную фазу от принципов позиционной классицистической техники к принципам свободной физиологии романтического периода. Этюды Черни, ор. 740, начиная с момента написания сборника в 40-х годах XIX века, неотъемлемая часть учебного процесса всех без исключения пианистов во всём мире. Как минимум 16 этюдов (всего их 50) преследуют не только инструктивные задачи, но и требуют работы образного мышления, как этюды Шопена, Листа. Образный мир этих 16 этюдов включает в себя следующие грани: образность, связанная с Веной – городом, в котором жил и работал композитор (этюды № 9, 20, 29); салонная грань образного спектра (№ 9, 33); танцевальность (№ 23, 42); тембральная имитация (№ 4, 18, 24); героика (№ 14, 46, 50); пейзажная лирика (№ 6, 22, 36); образность ноктюрна (№ 45). Статья основана на монографии М.Г. Карпычева «Карл Черни. Опус 740» (Новосибирск, 2014), в которой по отдельности анализируется каждый этюд сборника в различных исполнительских ракурсах.

Ключевые слова: Черни, соч. 740, образный мир этюдов, инструктивные задачи.

Библиографическое описание для цитирования:

Карпычев М.Г. «Новые» грани творчества Карла Черни // Идеи и идеалы. – 2018. – № 1, т. 2. – С. 102–114. – doi: 10.17212/2075-0862-2018-1.2-102-114.

Основная задача этой статьи заключается в защите простой, но очень важной для автора мысли: многие из названных этюдов носят не только

общепризнанный инструктивный характер, но и несут в себе яркое художественное начало. То самое начало, которое безусловно признано в этюдах Шопена, Листа, Рахманинова, Скрябина, Прокофьева, Дебюсси. Общественное музыкальное мнение пока в этюдах Черни (ор. 740) этого начала не усматривает. Попытаемся увидеть обратное.

Итак, Карл (Карел) Черни (Czerný, Karl) (1791–1857) в первой половине сороковых годов XIX века написал цикл из 50 этюдов – «Ор. 740». Они приобрели колоссальную популярность. Слово «популярность» даже не вполне адекватно отражает суть дела: опус 740 просто является частью фортепианной жизни всех без исключения обучающихся игре на рояле в определенном возрасте (а для их педагогов – на протяжении всей жизни). И так было всегда с момента их публикации.

Литература о Карле Черни на русском языке крайне скудна – и это еще при том, что в последнее время наметился определенный сдвиг в этом отношении. Появились новые работы, среди которых выделим книгу С. Айзенштадта «Учитель музыки. Жизнь и творчество Карла Черни» [1], в которой приведена, вероятно, вся литература о Черни – во всяком случае на момент опубликования книги.

В этом весьма немногочисленном реестре наиболее пристальное внимание собственно этюдам уделяет Н. Терентьева в книге «Карл Черни и его этюды» [6] (сам С. Айзенштадт замечает, что этюдам он отводит сравнительно небольшое место при значительно большем внимании к фортепианным сонатам [1, с. 10]). Однако вот что она пишет: «Подавляющее большинство пианистов училось и учится в основном на этюдах Черни, собранных и отредактированных Г. Гермером, на сочинениях из ор. 299 и 740. Мы не отрицаем структурных и мелодических достоинств (запомним эту ремарку о мелодических достоинствах! – М.К.), 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» [6, с. 45]. Об этюдах из ор. 740 у Н. Терентьевой (при всей несомненной ценности ее книги) несколько очень кратких упоминаний отдельных этюдов, и только.

Не совсем ясно, почему прежде всего не «взяться» за самые востребованные, самые играемые этюды, которые сама жизнь отобрала в качестве самых нужных и полезных среди огромного их количества, включая и другие этюды самого Черни, и – подчеркнем это особо! – весь корпус классических фортепианных этюдов, созданных всеми авторами, работавшими в этом жанре (приведем здесь перечень имен, которые перечисляет С. Айзенштадт, говоря о золотой эпохе фортепианного этюда, т. е. 30–40-х годах XIX столетия: Клементи, Рейха, Гуммель, Мошелес, Штей-

бельт, Крамер, Лемуан, Бертини, Калькбреннер, Герц, Вайзе, Майер, Поттер, Кесслер, Хиллер, Шмитт, Грунд [1, с. 104]).

Полагаем необходимым очень лаконично сказать об основных чертах творческого облика Карла Черни. Он был выдающимся, очень плодовитым композитором и еще более великим педагогом фортепиано. Стравинский пишет: «Он был замечательным музыкантом, и многие его сочинения бесценны для хорошего пианистического образования. Он обладал колоссальным темпераментом и, возможно, сделал больше для обучения пианистов, чем любой педагог не только его времени, но и по сей день» (цит. по: [Там же, с. 170]). Черни был учителем игры на фортепиано для всей Европы, а впоследствии через прямых учеников – и для всего мира, но если бы у него учились только два ученика, Лист и Лешетицкий, то и в этом случае он бы обессмертил себя. В высшей степени символично, что благодарный Лист посвятил своему учителю, «королю этюдов» Карлу Черни, свои этюды: двенадцать великих «Этюдов высшего исполнительского мастерства» («Etudes d'exécution transcendante») – «Карлу Черни в знак благодарности, уважения и дружбы».

Еще одно великое имя стоит у истоков творческого пути Черни в музыке – имя Людвиг ван Бетховена, у которого Черни учился играть на рояле, и учился долго, с 1800 по 1803 год. Четыре великих мастера выстраиваются в великую историческую цепочку имен, о которой емко сказал Гарольд Шонберг: «Бетховен обучал Черни, который был учителем Листа и Лешетицкого... А уж Лист и Лешетицкий учили всех остальных» [8, с. 88].

Исходя из того, что Черни был учеником Бетховена и учителем Листа, можно понять, что великий чех Черни (по-русски его фамилия звучит как близкое нам «Чернов») был великой фигурой переходного периода от классицизма к романтизму, наводящей исторический мост от одного стиля к другому во всех фортепианных сферах – композиторской, исполнительской и педагогической. Присовокупим к этому и другое знаменательное (пусть и случайное – но не является ли случайность проявлением закономерности?) обстоятельство: Карл Черни родился в том же городе – Вене и в том же году – 1791-м, где и когда умер Моцарт. Полагаем, что для музыкантов, более или менее склонных к вере в мистические аргументы, этот факт будет также иметь немаловажное значение в смысле «эстафетности» исторической роли Черни.

Его ученик Т. Лешетицкий продолжил дело своего педагога, развивая в своей преподавательской практике принципы синтеза классицистской позиционной фортепианной техники (начиная от пресловутой монетки на запястье, что регулярно применяла жена и ассистент Лешетицкого великая русская пианистка Анна Николаевна Есипова) и романтического свободного в локте, запястье, плечах и корпусе пианизма, который был освящен

концертной и педагогической деятельностью Листа и Антона Рубинштейна.

Несколько слов о названии сборника этюдов ор. 740 – «Die Kunst der Fingerfertigkeit»: «Искусство беглости пальцев». Мы уже писали о том, насколько оно более выразительно относительно названия другого великого сборника этюдов Черни: ор. 299 – «Школа беглости пальцев» [4, с. 26]. Общепринятое вышеуказанное название ор. 740 у всех на слуху. Но А. Алексеев [2, с. 187] и Л. Поляков [5, с. 46] считают, что более верным является другой перевод – «Искусство законченной пальцевой техники».

Обратимся к Большому немецко-русскому словарю [3]. Итак, как переводится *Fingerfertigkeit* (*Kunst* – «искусство», тут все ясно)? Это составное слово имеет в словаре перевод всего этого термина полностью – «беглость пальцев, техника игры» [3, с. 476]. Так что привычное нам название, как видим, обладает всеми правами на существование. Понятно, что *Finger* – палец. Слово *Fertigkeit* переводится как «навык, сноровка, ловкость» [Там же, с. 469]: *Fertig* – «готовый» [Там же], *keit* – это суффикс существительного женского рода, который (суффикс) образует названия качеств, состояний (например, *Biiegsamkeit* – гибкость, *Ehrlichkeit* – честность) [Там же, с. 705]. Ясно, что вариант А. Алексеева и Л. Полякова исходит из прилагательного *fertig*, которое в данном контексте действительно можно перевести как «законченный» (как синоним прилагательного «готовый»). Вероятно, этот вариант наиболее точно отражает смысл названия сборника, но и «Искусство беглости пальцев» вполне применимо.

Мы не скажем ничего нового, если констатируем, что Черни воспринимается подавляющим количеством пианистов как некоторая невыразительная «школьная» фигура, не имеющая основательного значения для развития мирового пианизма в глобальном масштабе (исключая роль Черни как продолжателя идей Бетховена, выдающегося композитора, великого фортепианного педагога и первого редактора «Хорошо темперированного клавира»). В этом же реестре ошибочных мнений находится и более частное убеждение (предубеждение) в том, что сборник этюдов ор. 740 носит исключительно инструктивный, «школьный» характер, никак не примыкая к художественному ряду романтических и постромантических этюдов. И то и другое неверно.

Перечислим этюды из ор. 740, без всякого сомнения относящиеся к художественным (наряду с ясной инструктивно-технической задачей в каждом этюде, как и у Шопена), которые обязательно требуют работы образного мышления: 4, 6, 9, 14, 18, 20, 22, 23, 24, 29, 33, 36, 42, 45, 46, 50. Шестнадцать этюдов – почти треть этюдов сборника! Думаем, что их можно опубликовать отдельным изданием со специальным заголовком, подчеркивающим их особый характер в общем контексте ор. 740.

Какие же грани необозримого образного мира для них характерны? Разумеется, в столь субъективном вопросе что-то безапелляционно утверждать невозможно, и наше мнение может не совпадать с точкой зрения других исследователей. Прежде всего хочется сказать об образности, которая связана с Веной – городом, в котором почти безвыездно (не считая очень кратких и редких выездов в пригород Баден) жил Карл Черни. О старой доброй Вене с ее особым европейским колоритом, этой особой космополитичной столице некогда огромной «лоскутной» империи, музыкальной столице мира. Городе Гайдна, Моцарта, Сальери, Бетховена, Шуберта, Брамса, Штрауса, городе марша, польки и вальса! Конечно, словами передать музыкальную атмосферу Вены XIX века невозможно, но можно вспомнить легендарный фильм «Большой вальс»... Да и даже сейчас, гуляя по Вене, нельзя не ощутить в архитектуре, людях, фиакрах, кондитерских, кофейнях, памятниках и парках аромата старой Вены, пленяющей всякого, кто живет здесь или приезжает увидеть это европейское чудо. Несравненная Австрия и ее главный символ – жемчужина Европы Вена – и сегодня очаровывают музыкальным «воздухом»: во многом именно поэтому этот город сыграл великую роль в развитии музыкальной культуры планеты. Бытовая, обиходная музыка старой Вены была богатнейшей почвой для расцвета целого ожерелья столпов классической музыки.

«Венская» образность представлена в трех этюдах – 9, 29, 20-м, и особенно ощутима в первых двух: там она царит от начала до конца. Оба этюда написаны в размере «две четверти», и ясно, что по жанру это польки, прелестные венские польки – вероятно, самый любимый венцами жанр наряду с вальсом. Для обеих полек Черни, разумеется, выбирает мажор (E-dur и D-dur). На наш взгляд, трудно представить венскую польку в миноре: этот жанр обыкновенно олицетворял для жителей города радостное настроение.

Этюд № 9 – это очаровательная салонная пьеса (именно пьеса, а не этюд!), которую и слушать, и играть без внутренней улыбки невозможно. Вероятно, это и есть та самая «полька-бабочка», о которой мы так много читали в русской беллетристике. При этом в техническом смысле пьеса эта – труднейшая, требующая не только профессионального преодоления трудностей, но и преодоления их безо всякого старания и натужности. Черни, кстати, намекает на это обстоятельство ремаркой *giocoso*: шутливость никак не предусматривает усердного преодоления препятствий. Нельзя не обратить внимания на среднюю часть (с т. 56, *dolce*), где наступает просто «апофеоз танца» и жанровая принадлежность пьесы-этюда становится более чем очевидной.

Если этюд № 9 представляет собой безусловный шедевр салонного дансантажного музицирования, то этюд № 29, уступая девятому этюду в ху-

дожественной ценности, также обладает неинструктивными достоинствами: легкостью, кокетливостью, танцевальной грацией. Жанровая «картинка» видится и слышится сразу и не требует специальных доказательств как для профессионала, так и для слушателя-любителя. По сравнению с девятым этюдом 29-й – разнообразнее в штриховом отношении: в нем есть протяженные легатные, арковые фрагменты (с т. 24), контрастирующие с основной начальной штриховой задачей. Наконец, этюд № 20 G-dur, где из контекста труднейшего инструктивного материала в коде, к радости слушателя, выплывает обворожительный венский вальс (с т. 77 – *piano dolce*) – как бы в дополнение к полькам, о которых сказано выше. Стремительный летящий вальс возникает в рамках начального тактового двухдольного размера «шесть восьмых», где половина такта «превращается» в трехдольную вальсовую структуру. Попробуйте сыграть этот фрагмент (т. 77–92), играя правой рукой только мелодию (без среднего бурдонного голоса), а левой – традиционный трехдольный вальсовый аккомпанемент, и вы тут же предельно ясно почувствуете вальсовую природу музыки (хотя и без этой операции вальс нельзя не услышать). Подчеркнем, что до мелодии вальса предыдущий материал этюда мелодического материала не содержал, фактура состояла из так называемых «общих форм движения», из фигураций, так или иначе варьирующих гармонические диатонические функции.

В этой связи возникают две мысли общего характера. Первая – гипотетическая: именно наличие ярко выраженного мелодического материала максимально способствует художественному статусу этюда (за рамками чисто инструктивного). Вспоминая множество классических образцов, нельзя не заметить подавляющего преобладания в их фактуре, если можно так сказать, «безликих» фигураций, построенных по лекалам гаммы и разных видов арпеджий. Мелодический тематизм либо просто не представлен, либо представлен в минимальном объеме и качестве. Это ни в коей мере не является их изъяном: просто задачи перед этим жанром стоят другие, специфические, направленные не на развитие образно-художественного мышления, а на выработку технологических умений и навыков, беглости, моторики. Наличие «венской» мелодической вальсовости в этюде № 20 не только ярко украшает это произведение, но и раздвигает его жанровые границы.

Вторая мысль представляется автору уже безоговорочно верной: «салонный» характер опуса безусловно свидетельствует о наличии в нем художественного содержания. В этом смысле нужно говорить не только об этюде № 9, но и об этюде № 33 As-dur. «Салонность» есть одна из граней художественности – пусть и не самая высокая, не самая глубокая. Но представить себе исполнение в венских гостиных князя Лобковица или графа Разумовского гаммообразного этюда Шитте или Лемуана просто невоз-

можно. А этюды № 9 и 33 представить в венском *soirée* (с господами во фраках и золотых мундирах, тихо беседующими, с бокалом шампанского в руках) вполне возможно. И «Искорки» Мошковского – классика салонной музыки – были хитом концертной жизни и «коньком» Горовица.

Музыкально-художественные качества салонности непритязательны: доходчивая мелодичность, понятная аудитории форма, гармоническая несложность (локальные тональные соотношения и общий тональный план), прихотливость, виртуозность фактуры при категорическом отказе от претензий на имманентно-концептуальную содержательность... Одним словом, доступность содержания при эффектности средств и краткости опуса. Все эти качества полнокровно представлены в этюдах № 9 и 33. Второй из них, октавный, на наш взгляд, технически еще более труден, чем девятый, если играть его в требуемой метрономической скорости и при этом *pianissimo, delicatamente, sempre armonioso, sempre dolce* (перечисляем нотные ремарки в этом сочинении, которые не могут встретиться в чисто инструкторном этюде).

В заключение этой части статьи подчеркнем, что «венская» образность, как мы видели, связана с выразительнейшим образным пластом – танцевальными жанрами. В этой связи укажем на два этюда ор. 740 – № 23 E-dur и № 42 F-dur. Закономерно, что они написаны в размере «шесть восьмых» – самом танцевальном из всех существующих в музыкальной природе всех времен и народов. В обоих произведениях художественный статус сказывается и в приоритетной роли мелодического начала. В этюде № 23 оно выражено совершенно непосредственно в мелодии с явным итальянским колоритом подвижной сицилианы. В этюде № 42 мы слышим в аккомпанементе ту же ритмическую формулу сицилианы; что же касается мелодии, то она, будучи несколько «замаскированной» скоростью, раскроется во всей красе, если сыграть этюд неторопливо. Именно мелодическое содержание партии правой руки не подлежит сомнению, фигурации в ней не имеют отношения к инструкторным матрицам. Это «бесконечная» мелодия от первой до последней ноты, например, в виртуозной арии для колоратурного сопрано. Настоящий пианист должен эти мелодическую содержательность и напевность в правой руке «расшифровать» для слушателя, несмотря на быстрый темп.

То же можно сказать о таком качестве образности, как тембральная имитация: ни в одном инструкторном этюде такая задача даже и стоять не может. В ор. 740 тембральная имитация – необходимая часть исполнительского воплощения как минимум в трех этюдах: № 4 B-dur, № 18 As-dur и № 24 As-dur. В этюде № 4 Черни обозначает тембральную цель ремаркой *En Carillon* (на колоколах), т. е. перед нами произведение, которое можно назвать черниевской «Кампанеллой». Особенно явно слышится звучание

колокольчиков в т. 21–23 и 37–44. Указание Черни на тембральную имитацию вызывает в памяти не только «Кампанеллу» его ученика Листа, но и рекомендацию последнего в этюде E-dur «Охота»: *imitando il Flauto, imitando il Corno* (имитируя флейту, имитируя валторну). Этюд № 4 – самый трудный в ор. 740 как вследствие виртуознейшего текста *per se*, так и вследствие того, что пианисту помимо безукоризненного исполнения текста необходимо решать и жестко обозначенную тембральную задачу. В этюде № 18 имитация арфы не требует для музыканта каких-либо специальных аргументов – слуховые ассоциации недвусмысленны. В этом отношении этюд очень схож с 13-м этюдом Шопена, который написан, что очень примечательно, в той же тональности. Думается, что в 18-м этюде даже движения рук пианиста – перекидка руки через руку – должны напоминать движения рук арфиста (напомним, что изначально искусство игры на арфе – это мужской вид исполнительства). Этюд № 24 – еще одно «кампанелльное» сочинение Черни. Явно слышен колокольчиковый аромат, звенящая нежность (Черни два раза указывает *dolce* и один раз *leggiermente*). Вероятно, не будет ошибкой увидеть в этом этюде какие-то ранние зерна импрессионизма. Педали здесь много, обильно, и эта педальная, *a la sfumato*, микшированная «дымка» также доказывает, что перед нами – исключительно талантливое художественное произведение.

Следующий образный пласт можно назвать героическим. Его представляют три этюда: № 14 g-moll, № 46 F-dur, № 50 g-moll. Судя по этюдам 46 и 50, эта образная грань ассоциировалась у Черни со словом *bravura*, и только какая-то случайность, по нашему мнению, воспрепятствовала присутствию этого указания в этюде № 14. Он словно «репетирует» знаменитейший этюд № 50: та же тональность, те же фактурные функции у правой и левой руки, напоминающие 1-й этюд Шопена (особенно в 14-м этюде), тот же характер, те же неистовые «Sturm und Drang» («буря и натиск»)… Еще одно слово может претендовать на адекватное выражение образности этих трех этюдов – «пламя», пламенная образность. Мажорность 46-го этюда никак этому не противоречит. Неистовую страстность ассоциативно передает мажору одноименный минор – бросается в глаза тематическое сходство главной партии 1-й фа-минорной сонаты учителя Черни Бетховена и основного тематического ядра 46-го этюда (первые четыре такта). «Апассионатность» действительно каким-то магическим незримым образом витает над этим этюдом. Этюд № 50 – это безусловный художественный шедевр, и мерить его инструктивными мерками, считать предназначенным для воспитания пальцевой беглости просто нелепо. Любой зрелый музыкант услышит в этой музыке героический «траурно-триумфальный» марш, где знаковая маршевая ритмофигура («восьмая с точкой – шестнадцатая») здесь еще более обострена фигурой «четверть с двумя точками – шестнадцатая».

Следующая группа этюдов – № 6 As-dur, № 22 H-dur, № 36 A-dur. Назовем присущую им образность «пейзажной лирикой». Последние два этюда особенно близки по образному строю – это излюбленная Черни «валторново-охотничья» стихия. Это луга, поля и леса самых красивых в мире австрийских Альп, где благоуханный воздух ласкает нежную гладь голубых озер. В 22-м этюде «золотой ход» валторн сразу, уже в 1-м такте, переносит слушателя из концертного зала в зеленые, поросшие бирюзовой травой горы, а в 36-м эхо доносит далекие напевы и переключки пастухов, которые в Тироле называют «йодль». Понятно, что перед исполнителем стоят задачи не технической отработки трельных фигураций, как в 22-м этюде, и легкости руки, как в 36-м (хотя Черни и ставит такие цели), а задачи звукоизобразительные, звукописные. В частности, в трелях 22-го этюда чуткий пианист услышит не просто упражнения для крепости пальцев в такого рода фактуре, а птичий гомон в лесах на склонах гор. Шестой этюд имеет целый ряд художественных признаков, поэтому его пребывание в этом ряду более чем бесспорно. Во-первых, по-нашему мнению, в музыке этюда видится итальянский приморский пейзаж (Венеция, Неаполь...) в лучах закатного солнца. Это, конечно, очень субъективно, но попробуйте представить себе эту музыку в этом «обрамлении». Во-вторых, фактура этюда очень напоминает арфу и, скорее всего, подражает ей – о тембрально-имитационном образном пласте выше уже говорилось. Наконец, припомним сказанное ранее о мелодическом содержании: после вступительной прелюдии (первые 16 тактов) в 17-м такте начинает звучать пластичная протяженная мелодия на первых нотах четверок тридцать вторых в правой руке (си-соль-ми-ля-фа-ре...). Хотя Черни и не маркирует ее специально (длительностями, направлением штилей...), не услышать ее невозможно.

И, наконец, последний этюд, входящий в наш список, – № 45 As-dur. Здесь приводить какие-то аргументы, доказывающие неинструктивный характер этюда, кажется и вовсе излишним: настолько он явно, безоговорочно чужд инструктивному началу. Это очаровательная пьеса в жанре ноктюрна (характерно указание Черни – *dolce, sempre legatissimo e cantabile*) – с чудесной «бесконечной» мелодией.

Полагаем, что нам удалось опровергнуть бытующее мнение об исключительно инструктивном характере этюдов ор. 740 Карла Черни. Почти в одной трети этюдов этого сборника присутствуют самые разные грани разного мира, что дает нам основание считать эти этюды полноценно художественными, весьма далекими от «школьного» статуса опусов для пальцевых упражнений.

Т.М. Черкасова, автор интереснейшей книги о Кларе Вик и Роберте Шумане, пишет о Шумане: «Многие задумки композитора вызрели в связи с потребностью дать своим подрастающим детям достойный музыкальный

репертуар. Это были не упражнения, не поделки с конкретной прикладной задачей для развития того или иного вида техники – это была именно музыка высшего эстетического свойства!» [7, с. 295]. Карл Черни делал то же самое, только, за исключением своих детей, – для детей всего мира.

Можно было бы здесь закончить статью, но автор счел целесообразным в дополнение к сказанному рассмотреть еще какие-то образцы творчества Черни (с оглядкой на допустимый журналом объем печатных знаков). Хотя бы два – Ноктюрн Es-dur op. 647 и «Песню без слов» As-dur op. 795 № 1. Уверен, что ни один музыкант в мире в XXI веке этих опусов не слышал, как и подавляющего большинства других творений великого чеха (кроме, разумеется, этюдов, да и то только трех сборников: под ред. Гермера, op. 299 и op. 740).

Выбор этих сочинений не случаен по той простой причине, что они крайне далеки, даже противоположны жанру этюдов – это кантиленные пьесы в неторопливом темпе, соответственно *Andante con sentimento* и *Andantino espressivo* (заметим, что оба авторских предписания содержат указание на эмоциональные параметры – «с чувством», «выразительно»; упоминаем об этом только за тем, чтобы лишний раз опровергнуть расхожее мнение о Черни как исключительно «техническом» авторе механических упражнений для пальцев в форме этюдов).

Итак, прежде всего «выясняется», что Черни писал не только этюды. Однако нас интересует более серьезный вопрос: каково художественное содержание этих произведений, и наличествует ли оно в них? При всей субъективности музыкального искусства, т. е. возможности значительно расхождения, а то и противоположности слушательских оценок сочинения, подчеркнем однозначный в данном случае вывод: Ноктюрн и «Песня без слов» – опусы, наполненные искренностью, очарованием, теплотой, поэтикой, благородством. Их музыкальная содержательность не подлежит никакому сомнению. Не впадая в «мелочный» детальный музыковедческий анализ (в данном случае это излишне), подчеркнем: высочайшая профессиональная оснащенность автора находит воплощение во многих особенностях музыкального языка – гибкой, пластичной, естественно текущей мелодии; разнообразной, богатой, благозвучной гармонической «поддержке» мелодической линии; ритмической плавности (оба произведения написаны в размере «шесть восьмых», как нельзя более соответствующем созданию ласкающей «покачивающейся» двухдольной баркарольности); в высшей степени удобной, пианистичной, романтической фактуре.

Каково же «содержательное поле» этих пьес? Одно оно или разное? Не соприкасается ли это поле (или поля) с ранее описанными гранями образности этюдов op. 740?

Во-первых, оно одно. Во-вторых, соприкасается. Вероятно, в них так или иначе представлены все типы образности, кроме тембральной имитации. Однако ясно, что их преобладающей художественной нишей является, разумеется, салонность. Это, конечно же, салонная музыка высокого качества. И если ее будет исполнять настоящий пианист, она доставит неизъяснимое наслаждение даже слушателям с высоким уровнем музыкального образования и слухового опыта, не говоря уж об остальных. А салонность есть одна из «легитимных» граней художественности – об этом было сказано выше достаточно подробно.

Статья наша посвящена доказательству того, что Карл Черни был выдающимся композитором, который писал художественную, содержательную и далеко не только инструктивную этюдную музыку. Это было ясно европейским музыкантам в XIX веке, и мы просто подтверждаем эту оценку. Именно поэтому слово «новые» в заголовке статьи взято в кавычки.

Литература

1. *Айзенштадт С.А.* Учитель музыки. Жизнь и творчество Карла Черни. – М.: Композитор, 2010. – 215 с.
2. *Алексеев А.Д.* История фортепианного искусства. – М.: Музыка, 1988. – 414 с.
3. Большой немецко-русский словарь. Т. 1. – М.: Советская энциклопедия, 1969. – 760 с.
4. *Картычев М.Г.* Заметки педагога фортепиано. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2001. – 240 с.
5. *Поляков А.* Здравствуйте, господин Черни! // Музыка и время. – 2002. – № 2. – С. 42–50.
6. *Терентьева Н.А.* Карл Черни и его этюды. – М.: Музыка, 1978. – 56 с.
7. *Черкасова Т.М.* Роберт и Клара Шуман: метаморфозы любви и творчества. – Новосибирск: [б. и.], 2012. – 416 с.
8. *Шонберг Г.* Великие пианисты. – М.: Аграф, 2003. – 416 с.

Статья поступила в редакцию 17.04.2017 г.

Статья прошла рецензирование 29.04.2017 г.

DOI: 10.17212/2075-0862-2018-1.2-102-114

“NEW” FEATURES OF CARL CZERNY’S COMPOSITIONS (op. 740)

Karpychev Mikhail,*Doctor of Arts, Professor,**Professor, Department of General Piano,**Glinka Novosibirsk State Conservatory,**31, Sovetskaya st., Novosibirsk, 630099, Russian Federation*

omo@nokvd.ru

Abstract

The article describes the world of images in Czerny’s etudes, op. 740. This is the first work on this theme in Russian music literature. Nowadays etudes are considered to be only instructive. It is a mistake. Carl Czerny is an outstanding composer, a great piano teacher, “the King of Etudes”, the first editor of “The Well-Tempered Clavier”, a pupil of Beethoven, a teacher of Liszt and Leshetitsky. Czerny was a teacher of the transitional period - from positional classic technic principles to romantic free physiology principles. The etudes (op. 740) are the obligatory part of piano studies of every pianist in the whole world from the second part of the XIX century. At least 16 etudes (op. 740 includes 50 etudes) are not only instructive, but must be considered as artistic, creating images – like the etudes by Chopin, Liszt... The author of the article proves, that the world of etudes’ images contains the next ideas: images of Vienna, where Czerny lived (№ 9, 20, 29); “salon” images (№ 9, 33); images of dancing (№ 23, 42); imitation of timbres (№ 4, 18, 24); heroic images (№ 14, 46, 50); landscape lyricism (№ 6, 22, 36); nocturne images (№ 45). The article is based on M.G. Karpychev’s monography “Carl Czerny. Opus 740” (Novosibirsk, 2014) [5], in which every etude is separately analyzed in many aspects of performance.

Keywords: Czerny, op. 740, images of etudes, instructive tasks.

Bibliographic description for citation:

Karpychev M. “New” features of Carl Czerny’s compositions (op. 740). *Idei i idealy – Ideas and Ideals*, 2018, no. 1, vol. 2, pp. 102–114. doi: 10.17212/2075-0862-2018-1.2-102-114. (In Russian).

References

1. Aizenshtadt S.A. *Uchitel’ muzyki. Zhizn’ i tvorchestvo Karla Cherni* [Teacher of music. Life and art of Karl Cherni]. Moscow, Kompozitor Publ., 2010. 215 p.
2. Alekseev A.D. *Istoriya fortepiannogo iskusstva* [The history of piano art]. Moscow, Muzyka Publ., 1988. 414 p.
3. *Bol’shoi nemetsko-russkii slovar’*. T. 1 [Big German-Russian dictionary. Vol. 1]. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1969. 760 p.
4. Karpychev M.G. *Zametki pedagoga fortepiano* [Notes of piano teacher]. Novosibirsk, M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory Publ., 2001. 240 p.

5. Polyakov L. *Zdravstvuite, gospodin Cherni!* [Hello, Mr.Cherni]. *Muzyka i vremya – Music and Time*, 2002, no. 2, pp. 42–50.
6. Terent'eva N.A. *Karl Cherni i ego etyudy* [Karl Cherni and his etudes]. Moscow, Muzyka Publ., 1978. 56 p.
7. Cherkasova T.M. *Robert i Klara Shuman: metamorfozy lyubvi i tvorchestva* [Robert and Klara Shuman: metamorphosis of love and art]. Novosibirsk, 2012. 416 p.
8. Schonberg H. *Velikie pianisty* [The great pianists]. Moscow, Agraf Publ., 2003. 416 p. (In Russian).

The article was received on April 17, 2017.

The article was reviewed on April 29, 2017.