

ART

ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ ПІАНІЗМУ КАРЛА ЧЕРНІ

Кандидат мистецтвознавства, викладач **Антон Генкін**
Україна, Дніпро, Дніпропетровська академія музики імені М. Глінки

DOI: https://doi.org/10.31435/rsglobal_ws/30062019/6563

ARTICLE INFO

Received: 25 April 2019

Accepted: 19 June 2019

Published: 30 June 2019

KEYWORDS

piano,
pianism,
piano performance,
«era of virtuosos»,
Carl Czerny.

ABSTRACT

The substance of the notion of pianism as a category of piano performance is determined. The structure of pianism is built up, its determinants are specified. The «pure» and «interpretive» types of pianism are separated. On the basis of the domination of the ideal of the former the «era of virtuosos» is singled out (1780 — 1840) and its periodization is ascertained. The pianism of C. Czerny, belonging to this era, reflects the dominant ideal of the time, but his relationship with L. Beethoven adjusts C. Czerny's idea of piano performance, in general and pianism, in particular.

Citation: Anton Genkin. (2019) Osnovni Pryntsypy Pianizmu Karla Cherni. *World Science*. 6(46), Vol.2. doi: 10.31435/rsglobal_ws/30062019/6563

Copyright: © 2019 **Anton Genkin**. This is an open-access article distributed under the terms of the **Creative Commons Attribution License (CC BY)**. The use, distribution or reproduction in other forums is permitted, provided the original author(s) or licensor are credited and that the original publication in this journal is cited, in accordance with accepted academic practice. No use, distribution or reproduction is permitted which does not comply with these terms.

Вступ. Ім'я Карла Черні належить до найбільш знаних імен усіма музикантами світу. Його етюди і вправи грають у країнах Європи, Азії, Америки піаністи-початківці й зрілі музиканти. Всі вони розуміють, що названі інструктивні матеріали є альфою і омегою фортепіанної виконавської майстерності. Водночас парадокс полягає в тому, що від часів життя К. Черні, що припадає на кінець XVIII – першу половину XIX ст., дотепер (а отже, пройшло вже понад півтора століття) не було здійснено цілісного дослідження, в якому на основі аналізу його етюдів і вправ було б вивчено специфіку черніївського розуміння піанізму, здійснено спробу пояснити, в чому полягає секрет незмінної актуальності його етюдів і вправ аж до сучасного етапу включно. Однією з причин такого парадоксу стало, очевидно, те, що перу К. Черні не належать музичні твори-шедеври, а відтак поряд із багатьма геніями музичного мистецтва XIX – XX ст. його ім'я завжди залишалося на маргінесі як практики, так і теорії музичної культури. Водночас продовження цього дослідження стимулювалося **актуальністю** для сучасного мистецтвознавства й інших його аспектів – спробою запропонувати цілісну концепцію явища «піанізм», окремі питання якого вивчаються в численних розвідках, однак цілісно воно не осмислене дотепер; уведенням до наукового музикознавчого обігу в Україні німецько- та англійських розробок [2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21], що можуть стати цінними для вивчення музикознавцями питань піаністичного мистецтва. Німецькомовні джерела, перш за все, підтвердили актуальність звернення до особистості К. Черні науковців за межами України. Отже, вивчення спадщини славетного митця знаходиться на порядку денному європейського музикознавства.

Найбільш плідною для осмислення ідеалу піанізму К. Черні виявилась стаття Хайнца Леша [13] про зв'язок цього митця з «діамантовим» стилем, тобто культом – у нашій термінології – «чистого» піанізму. У збереженні значущості етюдів і вправ К. Черні для музичної педагогіки всього світу сьогодні переконали результати спеціального дослідження цього питання, яке належить Томасу Юсту [10] та Лінді Гроссман [8].

Результати дослідження. Вихідним пунктом дослідження став пошук категорії, в якій фокусується неповторна якість фортепіанного виконавства притаманна певним епохам, фортепіанним школам, конкретним персоналіям. Для кожного піаніста ясно, що **такою категорією є «піанізм»**. Існує безліч праць, у яких питання піанізму розглядаються або побіжно, або вони «розчиняються» у роздумах про фортепіанне виконавство як таке, або предметом розгляду стають окремі вузькі питання піанізму – аплікатури, штрихів тощо. Проте цілісної концепції, стосовної явища «піанізм» як такого, дотепер не існує. Відтак найпершим завданням стала розробка цілісної концепції явища «піанізм» у контексті обраної проблеми. Єдина відома спроба визначення піанізму належить Є. Мелешкіній [1]. За її думкою, піанізм є мистецтво художнього втілення музичних ідей, смислів і образів у їхньому фортепіанному вигляді. Дослідниця не ставить за мету суто науково охарактеризувати піанізм, але з наведеної формули стає очевидним, що під піанізмом вона розуміє власне звукову специфіку фортепіано. У наших міркуваннях піанізм виглядає водночас як інструмент, фортепіанна література, піаніст і його школа, тобто сукупність чотирьох детермінант.

Піанізм відрізняється від виконавського стилю. Піанізм – це базове поняття фортепіанного виконавства. Воно спеціалізує фортепіанне виконавство як різновид інструменталізму. У якості феномену піанізм забезпечує через володіння фортепіано адекватність артистичного вислову, з одного боку, професіоналізм і майстерність музиканта, з іншого. Стиль – це поняття, що охоплює різні смислові шари: піанізм як один з носіїв епохальних та персональних властивостей фортепіанного виконавства, а також усі засоби виразності, притаманні цьому різновиду музичного мистецтва, тобто звукообраз інструмента, організацію музичних часу і простору, процес інтонування, артикуляцію, побудову музичної форми, співвідношення деталей та цілого, фразування тощо. Сукупність названих й інших засобів розкриває індивідуальність виконавця як музиканта-піаніста. Водночас категорія стилю передбачає такі прояви виконавської індивідуальності, як тип рефлексії, склад темпераменту, схильність до аналітизму або імпровізаційності, домінування віртуозності або концептуалізму, нарешті, репертуарні уподобання, також узяті у вигляді системи.

Піанізм співвідноситься з фортепіанним виконавством. Піанізм – це, по-перше, іменна частка фортепіанного виконавства, по-друге, його структура, «тверда форма», по-третє, чинник, що спеціалізує фортепіанне виконавство як різновид музично-виконавського мистецтва. Отже, фортепіанне виконавство є різновид інструментального висловлення за допомоги гри на фортепіано. Як феномен воно включає, відповідно, рефлексивну складову, тобто конкретний вислів, та піанізм, тобто майстерну гру на фортепіано.

Поняття «піанізм», «виконання», «інтерпретація», «техніка» також відрізняються між собою. Виконання тлумачиться як різновид музичного мистецтва. Мовною базою його фортепіанної складової є піанізм, завдяки якому здійснюється самоідентифікація фортепіанного виконавства. Під таким кутом зору піанізм постав як самоцінність, у своєму «чистому» вимірі – як спілкування піаніста з інструментом. Другим виміром піанізму є інтерпретація композиторського твору; тут виникає складова, притаманна виконавському мистецтву як такому, тобто вже не тільки фортепіанному, а будь-якому іншому. Під «технікою» розуміється комплекс дій піаніста, спрямований на кореляцію кінетики, тактильності та слухових реакцій, тобто рухових прийомів та їх звукового результату. Більш вузький зміст закладений у поняття моторики, як власне рухової спритності. Техніка як підсистема включає: механіку, моторику, прийоми звукоутворення, так звані «фундаментальні», «основні» формули. «Механіка» – це адаптивно-приспосувальні чинники, що впливають із фізіологічних властивостей людського тіла. «Моторика» – це комплекс рухів, що забезпечують осмисленість просторово-часових уявлень піаніста та його дій. «Звукоутворення» координує рухові та слухові зв'язки. «Фундаментальні» формули опредметнюють весь комплекс технічних засобів у конкретній структурі.

Життєвий і творчий шлях визначного піаніста-педагога припадає на період, коли в історії культури відбувалася зміна епох (Класицизм – Романтизм). Саме ця обставина визначила особливості художньої культури, зокрема фортепіанного мистецтва кінця XVIII – першої половини XIX ст., які були відображені в дидактичних опусах К. Черні, більш безпосередньо або опосередковано впливали на формування його піаністичних принципів.

Отже, основними продуктивними щодо обраного предмету ідеями, стосовними тогочасної художньої культури, стали:

- діалогічність, отже, поліфонічність тогочасного перехідного періоду, пов'язана із взаємодією класицистських і романтичних світоглядних і художньо-естетичних принципів;
- кристалізація симфонічних принципів у музиці класицистського періоду, в тому числі у фортепіанній сфері, яка засвідчувала, що вперше світське інструментальне музичне мистецтво піднялося до втілення власними засобами складних філософських концепцій буття; пов'язане з цим ускладнення технічного аспекту фортепіанного мистецтва, виражальних засобів, образної системи, тобто всіх аспектів виконавства, розкриття цих змін вже у піанізмі Л. Бетховена; новий виток розширення емоційно-образних і естетико-художніх меж, а отже, технічних завдань фортепіанного виконавства впродовж XIX ст. Тим самим у бетховенський період і, потім, упродовж романтичної доби в музичній практиці сформувалися всі аспекти фортепіанного виконавства, що є базовим до сьогодні;
- занепад ще в другій половині XVIII ст. французького клавесинізму і початок активного входження тоді в музичну практику фортепіано;
- розвиток у першій половині XIX ст. двох напрямів фортепіанного виконавства, що умовно названі «чистий» та «інтерпретаційний» піанізм, та двох типів піанізму, що відображали полярні точки контрастної і масштабної образної панорами тогочасного піаністичного мистецтва – камерного і оркестрального, породженого новою – концертною – формою існування фортепіанного виконавства;
- взаємодія у фортепіанному мистецтві різних втілень піанізму, завдяки чому в живій творчій практиці піанізм розкрився не лише як сукупність окремих явищ, а як цілісне конкретно-історичне явище музично-виконавської культури, що має ознаки ієрархічної розімкненої системи.

Етюди і вправи Карла Черні є своєрідною «енциклопедією» піанізму діалогічного за своєю сутністю періоду – кінця XVIII – першої половини XIX ст. У них відображено виконавські напрацювання насамперед технологічного рівня піаністичної культури, проте творче *credo* К. Черні, пов'язане з осмисленою грою на фортепіано, зумовило включення до його інструктивних матеріалів панорами виражальних засобів фортепіанного виконавства. Відтак його дидактичні піаністичні напрацювання розкрились як ієрархічна система, де технологічний і художньо-образний рівні взаємозумовлені. З огляду на те, що в той період формувався феномен фортепіанного виконавства як такий, можна вважати, що інструктивні матеріали К. Черні містили в собі фундаментальні основи цього виду творчості, значною мірою охоплюючи його технологічний і художньо-образний потенціал, відображали особливості тогочасної музичної практики загалом – його жанровий, художньо-образний, стильовий аспекти, типи на напрями піаністичного мистецтва тощо. Панорамність охоплення піаністичної техніки, чітка диференціація й систематизація її характерних прийомів, досконала логіка й системність мислення К. Черні засвідчують, що його педагогічні збірники є втіленням цілісної піаністичної дидактичної системи, генетично пов'язаної із впливами Л. Бетховена та стильовими основами мислення епохи Просвітництва.

К. Черні був дуже різностороннім музикантом, його творча спадщина налічує десятки різножанрових творів. Серед них особливо цінними є ноктюрни, які в певному сенсі випереджують ноктюрни Ф. Шопена. Завдяки своєму енциклопедизму в галузі піаністичної технології та «мови», ентузіазму креативно мислячого педагога-музиканта, значущості в розвитку піанізму та його бутті, К. Черні завжди знаходився в авангарді сучасного мистецтва гри на фортепіано, сприяючи перетворенню знахідок окремих музикантів у загальний сучасний творчий та діяльнісний досвід. Отже, якщо Ф. Шопен не орієнтувався безпосередньо на здобутки К. Черні, то у всякому разі він черпав «будівний матеріал» своїх творів у суцільній «скарбниці» сучасності, яка була поширена в його часи, та яку ретельно збирав у своїх інструктивних композиціях К. Черні.

Ідеали піанізму історично мінливі, тобто уявлення про досконалу гру часів К. Черні та сучасності не співпадають, а у музичних школах та училищах його етюди та вправи досі складають майже найбільшу частину актуального репертуару. Спеціального наукового осмислення потребує питання про те, що забезпечило нове життя етюдам і вправам К. Черні. Відповідь полягає, по-перше, у їх «фортепіанності», тобто зручності, так би мовити «природності» їх виконання, по-друге, інтегративності їхньої піаністичної «мови», заснованої

не тільки на пристосуванні елементарних інструментально-рухових фігур до фортепіано, але й на тих ігрових і фактурних прийомах, які запозичені, в тому числі в творчій практиці сучасних К. Черні композиторів-піаністів, зокрема І. Мошелеса, Ф. Шопена, Ф. Ліста. Тобто завдяки широкому розумінню ідеалу піанізму етюдів і вправи К. Черні увібрали досвід митців різних напрямків та зрештою перетворилися у справжню скарбницю піаністичної «мови», яка склала фундамент гри на фортепіано попри всі часом досить радикальні зміни у фортепіанній музиці ХХ – початку ХХІ століття. Метафорично можна сказати, що етюдів і вправи К. Черні слугують ключем до врат майстерності.

Висновки. Поняття «віртуозність», «віртуоз» є конкретно-історичними. У свідомості сучасників і Й. Шуберт, і Ф. Шопен були насамперед піаністами-віртуозами, хоч, із сучасного погляду, саме вони сповідували протилежний ідеал фортепіанної гри – не демонстрацію фахової майстерності як такої, а насамперед пошук засобів виконавської виразності, що мали бути своєрідною фортепіанно-виконавською проекцією духовного мікрокосмосу митця-романтика. Водночас у ХІХ столітті прихильниками віртуозної гри, демонстрації насамперед своєї виконавської майстерності були «батько піанізму» Муціо Клементі та представники його школи, надалі, зокрема, Фредерік Калькбреннер. У репертуарі майже кожного піаніста існують твори, виконання яких потребує насамперед демонстрації вищої віртуозної майстерності. Це, наприклад, жанр фортепіанної транскрипції, вельми популярний протягом не лише ХІХ, але й ХХ століття. Його зразки включали у свої концертні програми такі славетні майстри фортепіанної гри, як Леопольд Годовський, Сергій Рахманінов, Володимир Горовець. Віртуозна гра була притаманна Володимирі Пухальському – «пра-онуку» К. Черні, а серед піаністів сьогодення – Марта Аргеріх, Аркадій Володозь, Фазіль Сей, В'ячеслав Грязнов, Сіпріан Кацаріс, Марк Андре Амлі. Численні піаністи у своїй творчості об'єднували типи віртуоза-артиста і піаніста-інтерпретатора. Поміж найбільш виразних прикладів, безумовно, Ференц Ліст, про етюдів якого йдеться в дисертації, а також, приміром, унікальна особистість Ферруччо Бузоні.

Складання генеалогічного древа школи К. Черні, в тому числі в Україні, може стати метою спеціального дослідження. Нагадаємо тільки декілька прізвищ піаністів з родовиду К. Черні. Це учень Ф. Ліста Людвік Марек, який мав вплив на формування львівської фортепіанної школи; Володимир Пухальський, один із фундаторів київської фортепіанної школи, коріння якого через школу Теодора Лешетицького зсходять до К. Черні. Серед учнів Володимира Пухальського були Костянтин Михайлов, Леонід Ніколаєв, Болеслав Яворський та інші.

Основні принципи піанізму К. Черні містяться в його історичній епосі, де схрестилися різні тенденції розвитку фортепіанного виконавства. Класичне коріння художнього мислення музиканта, вихованого на творах Й. Гайдна, В. А. Моцарта, М. Клементі, зумовило прихильність К. Черні до «чистого» піанізму, ідеал якого закріпився подалі завдяки знайомству з Й. Н. Гуммелем і насолоді його майстерністю. Проте, спілкування з Л. Бетховеном і його музикою дещо скорегувало уявлення К. Черні про сутність й призначення піанізму. Отже, «чистий піанізм» у свідомості, теоретичних роздумах і різнобічній діяльності митця забарвився новими відтінками.

REFERENCES

1. Мелешкина Е. А. Становление пианизма в контексте развития европейской музыкальной культуры // Учен. зап. Рос. гос. соц. ун-та. 2012. № 10. С. 146–148.
2. Biba O., Fuchs I. Mehr Respekt vor dem tüchtigen Mann : Carl Czerny (1791–1857) – Komponist, Pianist und Pädagoge : Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien in der Zentralbibliothek Zürich vom 30. April bis zum 31. Juli 2009 / Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich, Zentralbibliothek Zürich. Kassel : Bärenreiter, 2009. 145 s.
3. Fuchs I. Aus Carl Czernys Korrespondenz : Aspekte zu seiner Persönlichkeit (anhand der Briefe im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien) // Carl Czerny : Komponist, Pianist, Pädagoge / hrsg. von Heinz von Loesch. Mainz [u. a.], 2010. S. 131–146.
4. Genkin A. O. Einige Aspekte der Spielpädagogik von Carl Czerny // Мистецька освіта: історія, теорія, технології : зб. наук. пр. / Харків. нац. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди. Харків, 2016. С. 11–18.
5. Genkin A. O. Klavierimprovisation als Mittel der ästhetischen Förderung des Spielers // Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Харків, 2016. № 2. С. 88–91.
6. Genkin A. O. The Origins of the Esthetic Ideal of K. Cherni // The Goals of the World Science 2018 : IV International Scientific and Practical Conference, January 31, 2018, Dubai, UAE. Dubai, 2018. P. 43–49.

7. Gervink M. «... trauriger Weise Lieblingsnahrung des Publicums» : Verbreitung und Rezeption der Werke Carl Czernys // Carl Czerny : Komponist, Pianist, Pädagoge / hrsg. von Heinz von Loesch. Mainz [u. a.], 2010. S. 181–190.
8. Grossmann L. Czerny in der zeitgenössischen Klavierpädagogik // Carl Czerny : Komponist, Pianist, Pädagoge / hrsg. von Heinz von Loesch. Mainz [u. a.], 2010. S. 97–129.
9. Jacob A. Carl Czernys überlieferte Streichquartette // Carl Czerny : Komponist, Pianist, Pädagoge / hrsg. von Heinz von Loesch. Mainz [u. a.], 2010. S. 227–242.
10. Just T. Czernys Bedeutung für die Klavierausbildung heute // Carl Czerny : Komponist, Pianist, Pädagoge / hrsg. von Heinz von Loesch. Mainz [u. a.], 2010. S. 91–96.
11. Ki Tak Katherine Wong [Электронный ресурс] // Википедия – свободная энциклопедия : сайт. URL: <http://wikipedia.org>.
12. Kube M. «Zur Kirchenmusik habe ich mich stets am meisten hingezogen gefühlt». Carl Czernys Messen : Kontext, Werkbestand und Fassungen // Carl Czerny : Komponist, Pianist, Pädagoge / hrsg. von Heinz von Loesch. Mainz [u. a.], 2010. S. 259–305.
13. Loesch H. «... wo das Wort «brillant» in Schwung kam und sich Legionen von Mädchen in Czerny verliebt hatten» : Carl Czerny und der «brillante Stil» // Carl Czerny : Komponist, Pianist, Pädagoge / hrsg. von Heinz von Loesch. Mainz [u. a.], 2010. S. 33–44.
14. Lütteken L. Wider die «brillante und wohlvorbereitete Charlatanerie» : Czerny als Editor von Mozart // Carl Czerny : Komponist, Pianist, Pädagoge / hrsg. von Heinz von Loesch. Mainz [u. a.], 2010. S. 45–64.
15. Mueller R. C. Liszt's Indebtedness to Cherny // Carl Czerny : Komponist, Pianist, Pädagoge / hrsg. von Heinz von Loesch. Mainz [u. a.], 2010. S. 147–164.
16. Pascall R. Czerny, der Symphoniker // Carl Czerny : Komponist, Pianist, Pädagoge / hrsg. von Heinz von Loesch. Mainz [u. a.], 2010. S. 191–226.
17. Restle C. Czernys Claviere // Carl Czerny : Komponist, Pianist, Pädagoge / hrsg. von Heinz von Loesch. Mainz [u. a.], 2010. S. 165–179.
18. Rummenhüller P. «... um der Idee die gehörige Energie und Vollstimmigkeit zu geben». Zur vierhändigen Klaviermusik Carl Czernys // Carl Czerny : Komponist, Pianist, Pädagoge / hrsg. von Heinz von Loesch. Mainz [u. a.], 2010. S. 243–249.
19. Scheideler U. Alte Musik als neue Musik : Carl Czernys Ausgaben von Musik des 18. Jahrhunderts // Carl Czerny : Komponist, Pianist, Pädagoge / hrsg. von Heinz von Loesch. Mainz [u. a.], 2010. S. 65–89.
20. Scholz G. Von Beethoven zu Scarlatti : Czernys Klaviersonaten // Carl Czerny : Komponist, Pianist, Pädagoge / hrsg. von Heinz von Loesch. Mainz [u. a.], 2010. S. 251–258.
21. Tewinkel C. Die Lieder // Carl Czerny : Komponist, Pianist, Pädagoge / hrsg. von Heinz von Loesch. Mainz u. a., 2010. S. 307–333.