

Федеральное агенство по образованию

Федеральное Государственное образовательное учреждение средне-профессионального образования «Академический музыкальный колледж при МГК им. Чайковского»

Фортепианное отделение

**24 вальса Карла Черни ор.32
(«Новогодние подарки»)
в педагогической практике**

Автор: студент 4. курса Бузин Михаил

Руководитель: Яблокова Марина Александровна

Москва, 2014 г.

С о д е р ж а н и е .

I. Вступление

II. Методический разбор

III. Список литературы

В С Т У П Л Е Н И Е .

Карл Черни (1791-1857) – австрийский композитор и пианист чешского происхождения, автор более тысячи сочинений, ученик Бетховена и Сальери, учитель Листа и Тальберга, один из выдающихся представителей венской «блестящей» виртуозной школы, по сей день остается в учебном процессе только благодаря бесчисленному множеству сборников технических этюдов, таких как «Школа беглости», «Искусство беглости пальцев», в то время как многие высокохудожественные и не менее полезные для ученика опусы пребывают в бесконечном забвении. Эта работа имеет своей целью познакомить педагогическую практику с одним из таких опусов, а именно – с двадцатью четырьмя вальсами, соч. 32.

К р а т к а я б и о г р а ф и я К . Ч е р н и

Карл Черни родился в Вене в музыкальной семье из Чехии (фамилия «Черни» с чешского переводится как «черный»). Дед был скрипачом, отец – Венцель (Вацлав) – гобоистом, органистом и пианистом. Отец стал первым учителем маленького Карла, который начал учиться на фортепиано с трех лет, а композиции – с семи. В 1800 году дал первый публичный концерт, на котором исполнил 24-й фортепианный концерт Моцарта. С десяти до тринадцати лет обучался игре на фортепиано у Людвиг ван Бетховена, впечатленного исполнением Карла «Патетической» сонаты и романса «Аделаида». В этот же период Черни учился у Гуммеля, Клементи и Сальери; но с Бетховеном хорошо дружил до самой его смерти, играл премьеры его 1-го и 5-го фортепианных концертов (в 1806 и 1812 годах), давал уроки племяннику Бетховена Карлу, редактировал сочинения великого мастера, а также, как следует из автобиографии, знал все крупные фортепианные сочинения Бетховена наизусть.

До 1815 года вёл концертную деятельность, однако в 1815 году Черни прекратил фортепианное исполнительство и сосредоточился на педагогике и композиции. Работал преимущественно в Вене, за исключением нескольких гастрольных поездок в Лейпциг (1836), в Париж и Лондон (обе в 1837 году).

Черни стал преподавать в пятнадцать лет; основываясь на педагогических методах Бетховена и Клементи, он достиг большой популярности – в день давал до двадцати уроков. В середине XIX века Черни считался одним из крупнейших преподавателей игры на фортепиано. К числу его учеников принадлежали выдающиеся музыканты второй половины века: Ференц Лист, Сигизмунд Тальберг, Теодор Лешетицкий, Леопольд де Мейер, Теодор Куллак и многие другие. Среди учеников его учеников – такие великие имена, как Ванда Ландовска, Сергей Рахманинов, Сергей Прокофьев, Артур Рубинштейн, Клаудио Аррау, Даниэль Баренбойм.

Карл Черни подразделял свое творчество на четыре категории: 1) этюды и упражнения; 2) простые пьесы для учеников; 3) блестящие концертные пьесы; 4) серьезная музыка. Его творческое наследие насчитывает больше 1000 сочинений различных жанров и для различных составов (в том числе: 12 сонат (11 номерных и «Соната в стиле Скарлатти») для фортепиано, 6 симфоний, 24 мессы, более 20 струнных квартетов). Недавняя запись

пианистом Мартином Джонсом одиннадцати сонат композитора продемонстрировала художественную значительность этих произведений как промежуточной ступени между творчеством Бетховена и творчеством Листа. В сонатах Черни происходит соединение классической сонатной формы и элементов стиля барокко (часто используются фугато), листовской образности с блестящим венским стилем. Но, безусловно, особенно значителен вклад Черни в инструктивно-педагогическую литературу для фортепиано. Ему принадлежат многочисленные этюды (*opp. 139, 261, 299, 335, 337, 365, 399, 409, 433, 495, 533, 599, 636, 699, 718, 735, 740, 748, 806, 821, 834, 836, 845, 849, 855, 858*), фуги (*opp. 31, 400, 776, 856*); школы, включающие сочинения разной степени трудности, направленные на систематическое овладение различными приёмами фортепианной игры и способствующие беглости и укреплению пальцев. Помимо собственных сочинений, Карл Черни создал собственные редакции «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха и сонат Доменико Скарлатти, а также клавирауцуги опер, ораторий, симфоний и других оркестровых произведений.

Ч е р н и и в а л ь с

Черни, следуя европейской моде (кстати говоря, популярный в дворянстве «венский вальс» — это аристократическая версия народного танца лендлера), наряду с такими прославленными композиторами, как Вебер, Шуберт и Шопен, писал вальсы в течение всей своей жизни; помимо ор.36, в его творческом багаже имеются:

Ор. 6, Вальс

Ор. 14, Блестящие вариации на австрийский вальс

Ор. 15, «Развлечение для карнавала», блестящие вальсы

Ор. 35, Бравурный вальс

Ор. 66, Рондо и вальс до-мажор

Ор.87, Интродукция и легкие вариации на вальс графа Галленбергского для фортепиано в четыре руки

Ор.249, Вариации на «Прелестный вальс» Штрауса

Ор.301, Вариации на вальс Рейсенгера

Ор.324, Блестящие вариации на вальс Ланнера

Ор.340, Вариации на «Пфенниг-вальс» Штрауса

• Ор.430, «Лунатик», вариации на вальс Штрауса

Ор.431, Железная дорога, вариации на вальс Штрауса

Ор.497, Рондо на вальсы Гуммеля

Ор.508, Грациозное рондино на вальсы Ланнера

Ор.519, Воспоминания о Иоганне Штраусе (6 легких рондино на вальсы)

Ор. 550, Экспромт и вальс на темы из оперы «Царь и Плотник» Лорцинга

Почему для этой работы были выбраны именно двадцать четыре вальса ор.32? Во-первых, это достаточно крупный цикл из маленьких произведений, что дает возможность проходить сочинение как целиком (в случае старших классов), так и фрагментарно (в случае классов средних; целесообразности разбирать ор.32 с учениками младших классов нет, так как в большинстве вальсов требуется владение «бравурным» стилем, для которого нужна сила и незаурядная техника, а также октавная растяжка руки). Во-вторых, это образное и техническое разнообразие: предлагаю вниманию некоторую рубрикацию.

«Бравурные» вальсы (упор на силу звука, крупные аккорды): №4, №13, №18, №19, №21, №23, №24

«Блестящие» вальсы (преобладает быстрый темп, мелизматика): №1, №3, №9, №12, №14

«Лирические» вальсы (мелодия *cantabile*, встречается полифония): №2, №5, №15, №20

«Блестящие лирические» вальсы (мелодия *cantabile* без элементов полифонии): №6, №8, №9, №11, №16, №17, №22

Вальсы «и вашим, и нашим» (встречаются элементы всех видов): №7, №10, №14

О б щ и е д и р е к т и в ы к р а б о т е н а д в а л ь с а м и .

Характер работы над любым вальсом должно определять лежащее в его основе танцевальное начало. Раскрыть особенности произведения удобно при помощи образных сравнений (не стоит забывать, что у «24 вальсов» имеется подзаголовок – «Новогодние подарки», нужно учесть это при подборе сравнений). При работе над отдельными элементами ткани целесообразно начать с сопровождения; в нем рельефнее выявляется танцевальное начало пьесы, ощутив которое, легче добиться нужной выразительности и в мелодии. Ясное представление пластики танца, его движений (ученик должен знать о видах вальса, о его происхождении и общественном значении в Европе XIX в.) помогает правильно исполнить вальсовый аккомпанемент – легко, с чуть заметной опорой на бас.

Специально нужно работать над басом, состоящим из двух линий – протяжного баса и легких аккордов «альтов». Партию левой руки желательно выучить наизусть – не только для большей прочности запоминания, но и чтобы лучше слышать ее и добиться в ней более тонкой художественной отделки. Полным овладением партией левой руки считается такое ее значение, когда ученик может свободно, на память проаккомпанировать педагогу, исполняющему мелодию. Полезно отдельно поиграть и мелодию. Особенно важна выразительное, ясное исполнение мелодии в верхнем регистре. После того, как ученик добьется музыкально-выразительного исполнения отдельных мотивов, ему обычно не сразу удастся соединить их в общую линию – достигнуть этого помогает ощущение безостановочного движения в вальсе. Выявлению танцевального начала следует подчинить и педализацию. В вальсах педаль обычно берется на первую долю и снимается нередко на вторую. Этим достигается подчеркивание баса и связывание его с последующим аккордом. Брать ее иногда следует чуть позже баса, чтобы не «зацепить» мелодические звуки предшествующего такта. И в заключение, опять же: во всех разделах работы над пьесой исходным моментом является раскрытие танцевального начала, связанного в своей основе с метроритмическим строением и характером вальса.

МЕТОДИЧЕСКИЙ РАЗБОР.



Цикл открывается «блестящим» вальсом в ля-мажоре, который состоит из двух частей — первая: экспозиция в основной тональности (8 тактов); вторая: середина в ми-мажоре (4 такта), заключение в основной тональности (4 такта). Стоит обратить внимание, что в мелодии очень близкие по строению мотивы «штрихуются» по разному: в экспозиции очень важна плавная восходящая секста ми-до# с легким акцентом на первой доле, также важно не связывать последнюю ноту третьего такта с первой четвертого; в середине мелодию предписано играть legato; в заключении forte необходимо обратить внимание, во-первых, на одновременность взятия октавы с форшлагом, а также на тонкую фразировку заключающей нисходящей гаммы (чередование legato и staccato). Басовая линия, вполне классическая, в этом вальсе сложности не представляет, за исключением появления выдержанного баса в четвертом такте от конца (для большего удобства рекомендуется брать аккорд аппликатурой 3-2-1, т. е. первый палец берет две ноты сразу).



«Лирический» вальс в ля-мажоре, состоит из двух частей по 8 тактов в основной тональности. Первая часть написана в трехголосном складе (тематическая полифония): длинная и несколько шутливая (благодаря широким скачкам) мелодия проводится в сопрано; танцевальная, также с обилием скачков — в альте. Безусловно, по канонам жанра выделять нужно cantabile в сопрано, но одновременно и слушать движение в альте. Стоит поиграть голоса отдельно, а потом — вместе, четко разграничивая баланс веса руки между сопрано и альтом с уклоном в сопрано. Вторая часть гомофоническая, с мелодией и аккомпанементом. Начинается своеобразной реминисценцией вальса №1; представляет из себя одновременное движение мелодии и баса на выдержанном звуке. Важно добиться идеальной одновременности нажатия клавиш в обоих голосах, а также ничего не выделять в аккомпанементе кроме выдержанного звука. Также стоит обратить внимание на акцент на третьей доле во второй части вальса!



«Блестящий» вальс в ля-мажоре, состоит из двух частей — первая: экспозиция в основной тональности (8 тактов), вторая: середина в ми-мажоре (4 такта), заключение в основной тональности (4 такта). Наиболее технически сложный из первых трех вальсов, главным образом благодаря обильной мелизматике, а также большому диапазону мелодического движения (четыре октавы) и постоянным широким переносам и скачкам, притом вальс, по замыслу композитора, должен быть искрометным — ремарка «scherzando». Безусловно, главный камень преткновения здесь — партия правой руки, именно на нее нужно обратить пристальное внимание и, разучив текст, тренироваться в быстрых переносах руки главным образом в экспозиции и середине (для чего нужна, прежде всего, сильная умственная концентрация), первоначально даже без мелизмов. Чтобы понять естественное движение мелодии, можно поиграть ее без размаха, сложив ее в пределы двух октав.



Первый в цикле «бравурный» вальс. Тональность — ля-мажор, вальс состоит из двух частей — первая: экспозиция в ля-мажоре (8 тактов), вторая: середина в фа-диез миноре (4 такта) и заключение в основной тональности (4 такта). Главная сложность здесь — четкость и ровность аккордов, а также выделение в них мелодического верхнего голоса, его фразировка, для чего требуются устойчивые и крепкие четвертый и пятый пальцы и отсутствие веса на первом (нижний звук аккорда). Предельная лаконичность конструкции (в экспозиции первое и второе предложение — практически точные повторы, в середине — одна фраза, проходящая в разных октавах) требует четкого выполнения пометок, сделанных автором, для звукового разнообразия. Также стоит обратить внимание на октавный перенос аккорда в правой руке в седьмом такте — нужно переместить руку, не меняя позиции (то есть использовать аппликатуру 1235/123/1235), и слышать верхний ГОЛОС.



«Лирический» вальс в ля-мажоре, идейное продолжение вальса №2; состоит из двух частей по 8 тактов в основной тональности с отклонениями в ре-мажор и ми-мажор, главным образом отличается от №2 трехголосностью на протяжении всего вальса, а не только его первой части. Также отличается по-настоящему длинной протяжной мелодией без широких скачков в сопрано; усложнением альты (4-6 ткт 1 ч., 9-14 ткт 2 ч.) – вступает с запаздыванием на одну восьмую – крайне важно убрать вес с первого пальца, чтобы не делать акцент на этом звуке; усложненным басом – не интервальным, а аккордовым, к тому же, не везде с выдержанным звуком (9, 11 ткт). Особенно важно услышать нисходящий мотив в басу в 13 такте: здесь стоит избрать следующую аппликатуру для нижнего звука: 3-4-5; бас в первой части также имеет особое движение: восходящее.



Первый в цикле «блестящий лирический вальс», совмещающий техническую сложность и сложность игры legato. Тональность – ля-мажор, состоит из двух частей по 8 тактов. Учить вальс стоит с партии правой руки; так как в основном мелодия идет по звукам разложенных аккордов, необходимо соблюдать арпеджийную аппликатуру. Играя трели, нужно не забывать, что стоит она на слабой доле и не допустить на первом ее звуке акцента. Бас особой сложности не представляет, стоит лишь заметить, что, как и в предыдущем вальсе, его линия в первом предложении строится на восходящем движении и нужно, чтобы бас на «ля» большой октавы динамически не отличался от баса на «ля» малой (нюанс – по-прежнему «р»).



Бравурно-лирически-блестящий вальс в до-мажоре – тональности III низкой ступени для уже привычного ля-мажора, необычная, надо сказать, модуляция для начала 19 века. Этот вальс наиболее сложный из первой десятки в образно-динамическом плане и довольно сложный в техническом. Вальс можно разделить на четыре разноплановых части: бравурное начало с восходящим пассажем параллельными терциями (этот фрагмент с ремаркой «brillante» нужно учить отдельно, играя терции свободной кистью, с крепким сводом и чуть более громким четвертым пальцем); тихое, но скерцозное завершение первого построения (в котором техническую трудность составляют параллельные сексты с октавами в правой руке, для убедительного интонирования которых требуются активные четвертый и пятый пальцы, а также задержание верхнего звука в басу на второй доле, которое очень соблазнительно, но неправильно отпустить до истечения половинной ноты; «отзвуки театра» бравурного начала, с более простой фактурой, не вызывающей сложностей; тихое легатное заключение *dolce*, на которое требуется практически мгновенная психологическая перестройка. Также в заключении необходимо обратить особое внимание и не допустить акцента на вторую долю.



«Блестящий лирический» вальс в до-мажоре с обильной мелизматикой (которую ученику нужно обязательно предварительно разъяснить, а если он ее уже знает, убедиться, что знает хорошо). Состоит из двух частей по восемь тактов, за пределы исходной тональности не выходит. Несмотря на внешнюю простоту, вальс имеет свои подводные камни: например, стоит заметить, что, когда в правой руке стоит на второй доле акцент, нужно не грохнуть одновременно акцент в левой (а там аккорд, который должен играть легче, чем бас!). Также важно сказать, что несмотря на то что «фа-диез» в нижнем голосе правой руки в 10 такте выдерживается на три четверти, в следующих двух тактах «соль» там же на третью четверть снимается.



«Блестящий лирический» вальс в до-мажоре, довольно сложный в мелодическом отношении. Состоит из двух частей по 8 тактов, в первом предложении второй – отклонение в доминанту. Первый блестящий лирический вальс с оживленным басом (в первой части; стоит заметить, что в последующих двух вальсах разложенный бас также будет играть весомую роль) – дополнительная сложность, впрочем, техника остается та же – бас ярче, гармоническое наполнение – легче; однако также важна точная синхронизация между руками, рекомендуется поиграть первую часть медленно, прослушивая вертикаль. Также среди трудностей: трель с поворотом и скачком на сексту, септиму и октаву (хорошо использовать следующую аппликатуру: 1 – 3 (верхний звук трели) – 2 (поворот) – 1 – 5 (скачок)); лига на две ноты (9–10 ткты, 13–14 ткты) – в ней нужно не акцентировать первую, чтобы фразировка была не по каждой четверти, а по такту.



Продолжатель дела седьмого вальса (объединяет бурное начало и разноплановость, однако отличается наличием многоголосия в первой части), десятый вальс – в фа-мажоре, субдоминанте до-мажора, состоит из двух частей по 8 тактов без отклонений, с одинаковыми вторыми предложениями. Может составить пару с одиннадцатым вальсом – одна тональность, схожая фактура, одно развитие (от мощного начала 10-го – через лирическую середину – к sforцандо конца 11-го), а впоследствии – и триаду с №12. Здесь впервые в цикле появляется темповая ремарка «vivace con fuoco» (живо, с огнем), что исполнение вальса серьезно усложняет, ибо по фактуре он один из самых плотных в цикле (как и 11-й). Первое предложение – испытание на баланс веса в правой руке (необходимо ясно выделить мелодию, для чего, как неоднократно уже было сказано, нужны крепкие и активные 4-й и 5-й пальцы, нажимающие клавишу не плашмя, а самым кончиком подушечки). Выписанная Черни аппликатура, на мой взгляд, в улучшении не нуждается. Группетто в затакте ко второй части следует играть аппликатурой 3-4-3-2 – 5 (верхний звук октавы).



Идейное продолжение предыдущего вальса, №11 вводит в фактуру выдержанные басы и удержанные звуки в альте (9-10 ткт, 11-12 ткт), а в тональный план – отклонение в субдоминанту (первое предложение второй части). В темповом отношении продолжается *vivace*. До четвертого предложения, до заключения, действует ремарка «dolce», что вводит и в образную сферу вальса №10 (который «тихо» заканчивается). В начальной затактовой «лирической сексте» (и затактовой «лирической октаве» ко второй части) важно правильно проинтонировать: не задерживая нижний звук, не делая акцент ни на нижнем, ни на верхнем, плавным движением привести затакт к мягкому акценту сильной доли следующего такта. Также в интонационной сфере трудны второй и четвертый такты (три повторяющихся ноты подряд) – нужно верно рассчитать, насколько убирать вес руки с каждым повтором; также не стоит брать все три звука одним пальцем (возможна аппликатура 1-2-1).



Вальс №12, завершающий фа-мажорную триаду, состоит из двух частей по 8 тактов с отклонением в доминанту в первом предложении второй части. №12 завершает триаду и идейно: №10 начинался бравурно, тихо переходил к лирической середине – №11 – и пришел к скерцозному финалу. Искрометность вальса подчеркивается оживленным басом, в заключениях обретающим ярко каденционную фанфарообразную линию, а в четвертом предложении и вовсе «прыгающего через голову». С №10 тринадцатый вальс связан схожей формой – практически одинаковые вторые предложения частей, с №11 – интонационно (мелодическое движение на сексту-септиму-октаву в первой части). Среди интонационных трудностей: как и в №11, предслышание сексты, септимы и октавы и сильный акцент именно второго хода на интервал; украшение ко второй доле вторых предложений: необходимы ясные пальцы, нажимающие кончиками подушечек, и предслышание второй ноты украшения.