

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра спеціального фортепіано
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ВТІЛЕННЯ ХУДОЖНІХ ІДЕЙ КЛАСИЦИЗМУ
У ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ КРУПНОЇ ФОРМИ КАРЛА ЧЕРНІ**

Магістерська робота
КОЛЕСНИК МАРІЇ ОЛЕГІВНИ

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент
СУХЛЕНКО ІРИНА ЮРІЇВНА

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело



ХАРКІВ – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1 МУЗИЧНА ТВОРЧІСТЬ К. ЧЕРНІ В КОНТЕКСТІ СТИЛЬОВИХ ПОШУКІВ ЕПОХИ КЛАСИЦИЗМУ	
1.1. Фортепіанне мистецтво класичної доби.....	8
1.2. Творча постать К. Черні в історії фортепіанного мистецтва.....	10
1.3. Композиторський доробок К. Черні крізь призму естетики віденського класицизму.....	15
Висновки до розділу 1	18
РОЗДІЛ 2 ЗАСАДИ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ІНТЕРПЕРТАЦІЇ КРУПНОЇ ФОРМИ У К. ЧЕРНІ	
2.1. Варіаційний жанр у творчому доробку К. Черні	20
2.2. Фортепіанні сонати К. Черні	29
2.3. Ансамблеві твори крупної форми К. Черні.....	41
Висновки до розділу 2.....	44
РОЗДІЛ 3 ТВОРИ ВЕЛИКОЇ ФОРМИ К. ЧЕРНІ У СУЧАСНІЙ КОНЦЕРТНО-ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ	
3.1. Європейська піаністична культура ХХ – ХХІ ст.	46
3.2. Порівняльна характеристика інтерпретацій сонат та варіацій К. Черні	51
Висновки до розділу 3	58
ВИСНОВКИ.....	60
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	62
ДОДАТОК А.....	67

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Мистецтво – це життя, інтегроване у форму творчості, тому воно циклічне як і усі життєві процеси. Проте, водночас, на відміну від них, Мистецтво існує й поза межами часу, адже певні художні настанови іноді впливають на життя людства навіть тоді, коли епоха, що сформувала їх добігла кінця. Яскравим прикладом цього може слугувати Класицизм, історичні рамки якого окреслені XVII – початком XIX століттями. Втім, і до сьогодні надбання Класицизму мають велике значення у розвитку, зокрема музичної культури. Адже саме тоді людина та її життєдіяльність стали предметом мистецтва, що визначило структуру та драматургію побудови таких музичних жанрів як соната, концерт, симфонія, квартет. Сьогодні, після майже столітнього процесу пошуку нових шляхів розвитку (від технік композиції до нетрадиційних засобів звуковидобування та використання немусичних звуків) музичне мистецтво знов повертається до надбань композиторів XVIII – початку XIX століть, прагнучі врівноваженості та гармонічності, на яких була заснована естетика Класицизму.

Можливо, саме тому, однією з сутнісних тенденцій сучасності є намагання переглянути сталі стереотипи щодо значення життєтворчості окремих представників музичної культури Класицизму. Музикознавці та виконавці багато працюють у напрямку відродження творчості забутих або маловідомих сьогодні композиторів – так званого «другого плану», намагаються віднайти та презентувати їх світові. Як не дивно, до таких композиторів можна віднести й Карла Черні (Carl Czerny, 21 лютого 1791 – 15 липня 1857), чиє ім'я, здавалось б, відоме кожному, хто має досвід навчання гри на фортепіано. Проте насправді більшість його творчого доробку й досі залишаються поза увагою мистецької спільноти й, відповідно, музикознавців. Хоча К. Черні є автором 861 опусів, серед яких значне місце займають твори крупної форми: концерти для фортепіано з оркестром, сонати, рондо і численні варіації на теми відомих опер (Дж. Россіні

«Вільгельм Телль», В. Белліні «Капулетті і Монтеккі», «Норма», «Пурітани», К. Вебера «Оберон», Л. Обер «Наречена»), власні та твори інших композиторів (вальси І. Штрауса, “Sehnsuchtswalzer” Ф. Шуберта, «Gott erhalte Franz den Kaiser» Й. Гайдна). Серед них і Варіації на тему арії П. Роде «La Ricordanza» оп. 33, які виконував у своїх концертах Володимир Горовиць.

Музиканти сьогодення також додають у свої концертні програми твори К. Черні. Записи зроблені такими виконавцями як: Д. Болдріні, М. Джонсом, Ф. Блюменталь, А. Куерті, Й. Рафінатцем. В цілому, можна стверджувати, що сьогодні оцінка значення творчості К. Черні поступово змінюється, про що, крім іншого, свідчить й проведення у червні 2002 року першого музичного фестивалю та міжнародного симпозіуму імені Карла Черні, в університеті Альберти (місто Едмонтон, Канада). Створюється багато відео європейськими та американськими піаністами з виконанням вправ та етюдів К. Черні, поясненням їх виконавських завдань. Вім Вітнерс – бельгійський органіст, створив цикл лекцій з розбором та розшифруванням правильних темпових вказівок автора.

У Харківському національному університеті імені І. П. Котляревського вже декілька років поспіль проводиться конкурс «Карл Черні: більше, ніж етюди», у рамках якого, за задумом, авторок проєкту К. Підпорінової та І. Сухленко, учасники та слухацька аудиторія знайомляться з композиторською творчістю Карла Черні.

Отже, актуальність даної теми обумовлена відсутністю досліджень, присвячених творам крупної форми К. Черні та необхідністю їх впровадження у сучасну виконавську практику.

Метою роботи є визначення впливу художніх концепцій Класицизму на трактовку жанрів крупної форми у фортепіанній творчості К. Черні.

Завдання дослідження:

- систематизувати наукові дослідження щодо базових ідей музичного Класицизму та їх значення у сучасному науковому дискурсі;

- реконструювати мистецький портрет К. Черні: педагога, музиканта, композитора;
- проаналізувати композиторський стиль К. Черні крізь призму естетики Класицизму;
- узагальнити відомості про трактовку жанрів крупної форми у творчості композиторів-класиків;
- охарактеризувати класичні та новаторські риси інтерпретації жанрових канонів фортепіанних сонат, варіацій та ансамблевих творів у творчості К. Черні;
- проаналізувати основні тенденції розвитку європейського піанізму у XX - XXI ст.;
- здійснити аналіз виконавських версій фортепіанних сонат, варіацій та ансамблів К. Черні.

Об'єкт дослідження – фортепіанне мистецтво другої половини XVIII – початку XIX століть, **предмет** – особливості трактовки крупної форми у фортепіанній творчості К. Черні.

Матеріалом дослідження є Варіації на тему арії П. Роде «La Ricordanza» op. 33 та Фантазія і блискучі варіації «Souvenir de Bellini» та їх виконавські версії В. Горовиця та Антоніо Помпа Балді; фортепіанні сонати №9 op. 145, №10 op. 268 та їх виконавські версії М. Джонса та В. Слейтер; Велика блискуча соната для фортепіано у чотири руки, op. 10 та її виконавська версія дуєтом С. Бертолуччі та Р. Алессандріні.

Методологія дослідження. Використовується комплексний підхід, що обумовлює звернення до наступних методів:

- *історичний* – необхідний для створення портрету композитора у контексті його епохи;
- *жанровий* – дозволяє проаналізувати основні етапи становлення та розвитку жанрів крупної форми;
- *стильовий* – спрямований на виявлення індивідуально-авторського у фортепіанній творчості;

- *структурно-функціональний* – потрібен для здійснення композиційно-драматургічного аналізу обраних творів, осмислення будування музичної форми та образно-змістовного плану;
- *виконавський* – виявлення виконавських завдань та усунення технічних складнощів;
- *інтерпретаційний* – використовується для виявлення особливостей інтерпретації певного виконавця.

Теоретичною базою дослідження слугують праці:

- з історії та теорії музики, розвитку фортепіанного мистецтва (Н. Кашкадамова [23], О. Гнатишин [12], Й. Хоминський [47]);
- теорії жанру (Н. Горюхіна [14; 15], В. Горський [13], Р. Закірова [18], Г. Ігнатченко [21], В. Іванченко [20]);
- творчості К. Черні (А. Генкін [11], А. Альшванг [4], Л. Бетховен [6], А. Куерті [28; 59], К. Черні [49; 53; 54]);
- виконавської проблематики та інтерпретації (І. Гофман [16], О. Злотник [19], В. Москаленко [37], І. Сухленко [42], Н. Кашкадамова [23], К. Тимофєєва [44], Л. Шевченко [51], Ж. Дедусенко [17]).

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що дане дослідження є першим у вітчизняному мистецтвознавстві, предметом якого є крупна форма у фортепіанній творчості К. Черні, представлена у контексті художніх ідей Класицизму.

Практична значимість отриманих результатів. Дане дослідження може бути використано в подальшому вивченні фортепіанної творчості К. Черні, а також в курсах «Історія фортепіанного виконавства», «Музична інтерпретація».

Апробація роботи. Положення роботи викладені у виступах на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях: «Музична комунікація у питаннях та відповідях» (Харків, 2021); «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків 2021);

«Магістерські читання» (Харків, 2021); «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 2022).

Структура роботи. Робота складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновків, Додатку та Списку використаних джерел. Повний обсяг дослідження складає 74 сторінки; основний зміст викладено на 62 сторінках, список використаних джерел налічує 63 найменування (5 сторінок).

РОЗДІЛ 1

МУЗИЧНА ТВОРЧІСТЬ К. ЧЕРНІ В КОНТЕКСТІ СТИЛЬОВИХ ПОШУКІВ ЕПОХИ КЛАСИЦИЗМУ

1.1. Фортепіанне мистецтво класичної доби

Епоха Класицизму в музиці втілювалась у трансформації основних музичних жанрів епохи Бароко: французька оперна увертюра перетворюється в сонатно-симфонічний цикл, тріо-соната з басо-континіо еволюціонує в класичні струнні квартети, соната для інструментів соло стандартизується, отримує чіткі правила побудови. Високий стиль музики, в якому багатий образний зміст втілено в простій, але досконалій художній формі, – ось головна риса творчості віденських класиків. При цьому композитори володіли різноманітними музичними жанрами: від народних побутових пісень, до симфоній. Можемо це побачити і в композиторському доробку К. Черні, де наявні симфонії, ораторії та меси, концерти, варіації, сонати, рондо, ансамблі та ноктюрни для фортепіано.

Ще одна важлива ознака класичного періоду – це кристалізація поняття «індивідуального композиторського стилю» у його взаємодії з епохальним. На це вказує Лариса Кириліна у своїй праці «Класичний стиль в музиці XVIII – початку XIX століття»: «Змішання стилів або їх органічний синтез широко практикувалися на початку століття, особливо у музиці віденських класиків, але ця тенденція була націлена, як нам здається, не на руйнування поняття про стиль взагалі, а на досягнення універсального всеосяжного класичного стилю стилів» [24, с. 38]. У творчості К. Черні також знаходимо цей феномен – у більш ранніх роботах композитор часто користується цитатами з творів інших авторів або власних, захоплюється транскрипціями та аранжуванням, що резонувало із звичаями того періоду. Знаходимо і теми відомих опер, і побутові жанри, і композиторські цикли, наприклад: варіації на теми опер Джоаккіно Россіні «Вільгельм Телль», В. Белліні «Капулетті і

Монтеккі», «Норма», «Пурітани», К. Вебера «Оберон»; варіації ор. 12 на «Sehnsuchtswalzer» Франца Шуберта.

Проте з плином часу, реагуючи на зміни у мистецькому середовищі, К. Черні робить певну паузу у педагогічній роботі та занурюється у композиторську діяльність у пошуках власного стилю. Він переосмислює свої художні настанови, знаходить опору у класичних традиціях та призупиняє активні новаторські пошуки.

Підкреслимо, що перша половина XIX століття – це період бурхливого розвитку фортепіанного мистецтва. Фортепіано не лише стає улюбленим концертним інструментом, але й широко використовується у домашньому музикуванні та у навчанні музики. Мистецтво піанізму розвивається: з'являються перші віртуози, поширюється практика сольних концертів, зростає корпус романтичних фортепіанних творів. Це викликає необхідність зміни методів та принципів музичної педагогіки. Раніше спрямована на підготовку універсального музиканта, тепер вона має стати більш демократичною та такою, що вирішує нові завдання, обумовлені часом – досягнення технічної майстерності. У чому значних успіхів досягли М. Клементі, Й. Гумель, Дж. Фільд, І. Мошелес, і, звичайно, К. Черні.

Отже, можемо підсумувати основні продуктивні феномени тогочасної фортепіанної культури:

- початок активного входження фортепіано в музичну практику;
- діалогічність, отже, комунікативність перехідного періоду, пов'язана із взаємодією світоглядних і художньо-естетичних принципів класичних і романтичних;
- кристалізація симфонічних принципів у музиці періоду Класицизму, 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;
 - розвиток у першій половині XIX ст. двох напрямів фортепіанного виконавства – 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.

1.2 Творча постать К. Черні в історії фортепіанного мистецтва

Життя Карла Черні було повністю присвячене завзятій, наполегливій праці. Перш за все йому подобалось у мистецтві досконалість зробленого. Саме через це з'явилась величезна кількість його опусів – це була «внутрішня потреба душі» [57, с. 637]. Урівноважений, чіткий ритм був стилем його життя та творчості: «...у житті К. Черні був скоріше помірним, розсудливим, урівноваженим, ніж експресивним та емоційним» [53, с. 55]. Для більшого розуміння творчого портрета композитора буде важливим надати деякі відомості з його біографії.

Карл Черні народився в музичній сім'ї і вперше виступив у 9 років з концертом В-dur (К. 456) А. Моцарта та творами М. Клементі і був дуже добре прийнятий музикантами. Займався музикою К. Черні під керівництвом

свого батька – Венцеля Черні, вчителя гри на фортепіано, який різносторонньо розвивав свого сина. Основою виконавського формування учнів В. Черні були клавірні твори Й. С. Баха. Вже в 7 років Карл Черні володів доволі широким репертуаром, вільно імпровізував, вмів читати з листа партитури.

Великий вплив на долю композитора мало знайомство зі скрипалем віденського придворного театру В. Крумфгольцом, який не лише зацікавив його творчістю Л. Бетховена, але й посприяв їх особистій зустрічі. Заняття з Л. Бетховеном та подальша творча співпраця стали для К. Черні доленосними.

Цікавою є точка зору автора статті з канадського академічного журналу *Quarterly Queen* Антона Куерті «Карл Черні: у тіні Бетховена» [28], де робиться наголос саме на впливі взаємовідносин Л. Бетховена та К. Черні на останнього: «Хоча тісний зв'язок з генієм, таким як Бетховен, безумовно, надихає, він, як і життя поруч з вулканом, є небезпечним. Вулкан (геній) може приборкати, погрожувати і навіть задушити всіх, хто знаходиться дуже близько, і неминуче чинить надмірний вплив на учнів, легко перетворюючи їх в учнів, а не в художників» [28, с. 2]. Важливо, що автор статті відстоює за К. Черні право називатися багатогранним, повноцінним музикантом-композитором.

Відомо, що основи своєї педагогічної методики К. Черні у певній мірі перейняв від вчителя, який ставив завдання повного підкорення виконавської техніки емоційному змісту і музичній ідеї. Л. Бетховен вмів гармонійно поєднувати художнє виховання учнів з розвитком їх піаністичних навичок. На перших заняттях з учнями використовував принцип розвитку техніки на гамах і об'єднуючих рухах при їх виконанні, що потім продовжив у своїй діяльності К. Черні.

Дослідники вказують, що К. Черні познайомився з творчістю Л. Бетховена задовго до особистого знайомства з Майстром. Він знав напам'ять майже всі його твори, які були надруковані, слухав багато музики,

яку грав К. Лихновський, коли приходив до будинку В. Черні. Перші дві симфонії Л. Бетховена, які ще не були опубліковані так сильно вразили молодого К. Черні, що маючи партії окремих інструментів він сам створив партитуру. Пишучи про це у своїй короткій, але зворушливій автобіографії «Erinnerungen aus meinem Leben», він зазначає: «Таким чином, я дуже рано отримав досить правильне розуміння інструментування; і ця робота доставила мені таке задоволення, що я також створив партитури до кількох симфоній Й. Гайдна та В. А. Моцарта, що у будь-якому випадку набагато повчальніше для студента, ніж просто вивчення готових партитур» [53, с. 79].

Із збережених листувань розуміємо, що і після років навчання К. Черні залишився для Л. Бетховена надійним другом і помічником. Він неодноразово створював фортепіанні транскрипції симфонічних творів композитора, вперше публічно виконував його твори. Так, наприклад Л. Бетховен довірив учню і віденську прем'єру свого П'ятого фортепіанного концерту Es-dur. Л. Бетховен високо оцінював К. Черні як піаніста, що засвідчено у рекомендаційному листі: «для свого чотирнадцятирічного віку він (Черні) досяг в грі на фортепіано зовсім виняткових, що перевершують очікування, успіхів і гідний всілякої підтримки» [1, с. 36].

У 1805 році відбулася перша концертна поїздка К. Черні країнами Європи. Хоча його концертна діяльність швидко закінчилась через політичні події в Європі, він встиг отримати схвальні відгуки від сучасників. В. Мейер так писав про К. Черні: «Не часто можна було почути таку чистоту, елегантність і витонченість у виконанні. Інтерпретація Черні сонат Моцарта відрізнялася самобутністю і новизною трактування; ці твори, давно знайомі музикантам, були прочитані своєрідно і оригінально» [1, с. 99]. Сам композитор так оцінював своє виконання: «Хоча я мав успіх як імпровізатор і читець з аркуша, моїй грі не властиво було те блискуче шарлатанство, яке зазвичай становить головне достоїнство віртуозного піаніста» [53, с. 32].

Найбільш яскравим залишилося за К. Черні звання педагога. Про це свідчить як кількість методичних праць, так і число відомих учнів та відгуків

про «віденського вчителя». Свою педагогічну діяльність К. Черні розпочав вже з 14 років, допомагаючи батьку, і швидко став авторитетним педагогом. Учнями К. Черні були: Ференц Ліст, Сигізмунд Тальберг, Теодор Лешетицький, Леопольд де Мейер, Теодор Куллак, Ежен Д'Альбер, Анна Бельвіль-Урі, Альфред Яель, Олександр Зілоті, Анна Єсіпова. Найбільш відомі відгуки про свого педагога залишив Ф. Ліст. Так, він писав своєму учню: «Я повністю схвалюю Ваше близьке спілкування з маестро Черні, багатосторонній музичний досвід якого як з практичної, так і з теоретичної сторони може принести Вам величезну користь» [57, с. 110], а також «Черні мене любив, розумів, надавав перевагу...» [57, с. 110]. Це свідчить про те, що К. Черні дуже мудро поведився зі своїми талановитими учнями, знаходив індивідуальний підхід до кожного, не пригнічуючи їх творчий потенціал, різносторонньо розвивав їх музичні здібності: «Чим більше обдарування, тим важливіше його направляти» – стверджував він [49, с.13]. Також К. Черні застерігав Ф. Ліста та інших своїх талановитих учнів від наміру бути знаменитим, від «безтурботного захвату славою, від одностайних захоплень натовпу» [49, с. 15]. Уміння «спокійно і твердо йти своєю дорогою» [49, с. 20], – ось ті якості, які допоможуть досягти визнання як артист і залишатися достойним цього визнання, вважав К. Черні.

К. Черні намагався максимально розширити музичний кругозір своїх учнів. За його думкою, виконавець мав володіти не лише досконалими технічними навичками та навичками інтерпретації, але й вміти транспонувати (радив своїм учням «не лише вивчати фуги Й. С. Баха, але й транспонувати їх» [43, с. 9]), читати з листа, розбиратися в гармонії (контрапункт) і обов'язково імпровізувати, – писав композитор до своїх учнів. Деякі з його збірників, зокрема «Anleitung zum Fantasieren» op. 200 і «Theoretische-praktische Kompositionslehre» op. 600, спеціально створені для розвитку музичної фантазії та імпровізаційних навичок у піаністів.

Сучасно і сміливо для педагогіки середини XIX століття було розглядати взаємозв'язок стильових особливостей різних фортепіанних

творів з їх інтерпретацією: «...Піаністу необхідно відчувати стилістичну своєрідність виконуваного твору; саме індивідуальність композитора, – вважав Черні, – обумовлює в кожному конкретному випадку відповідні принципи інтерпретації» [43, с. 11].

К. Черні радив своїм учням самим робити собі вправи з технічно важкими місцями у своїх творах, граючи їх у всіх тональностях, регістрах та в різних напрямках. І саме тому композитор і створив таку кількість технічних вправ та етюдів, щоб добре розвинені технічні навички слугували своєрідним ключем до розкриття музичного змісту творів. Та, насамперед, К. Черні радив вивчати якомога більше хоча б невеликих художніх творів, щоб одночасно з технікою розвивати і музичний слух, смак, вивчати різновиди жанрів, стиль різних композиторів, набирати репертуар. У «Школі» ор. 600 К. Черні зазначає: «...не слід надмірно завантажувати учнів заучуванням незліченної кількості вправ та етюдів, які з'явилися тепер. Педагог повинен все ж слідувати з того, що кожна музична п'єса, будь то рондо або варіації, вже є вправою, і часто кращою, ніж власне етюди, і учень таку п'єсу вивчає з більшою любов'ю, ніж сухі, довгі етюди...» [54, с. 22]. Етюди ж К. Черні писав дуже концентровані, на окрему технічну проблему, не досить довгими і не перенасиченими зайвими складнощами, які б відволікали від роботи над основною технічною задачею. Зазвичай, цією «задачею» було саме оволодіння певним фортепіанним прийомом, що вимагало слухової концентрації піаніста (можемо це помітити, проаналізувавши вказівки до виконання у «Школі» ор. 600 К. Черні).

К. Черні будував навчання своїх учнів послідовно і планомірно, застерігав від перенасичення великою кількістю правил. Вважав, що набагато корисніше не починати концертну діяльність передчасно, а накопичити досвід і впевненість. Також К. Черні постійно наполягав на розширенні репертуару, вважав, що піаніст зобов'язаний володіти хоча б сотнею творів у різних жанрах: «Від нового мало користі, якщо старе забуте» [49, с. 18]. В той же час заохочував до клопітливої праці і робив наголос на тому, що будь-

яка роботи повинна бути виконана якісно на своєму етапі: «...принадність не в новизні п'єси, а в прекрасному, досконалому її виконанні» [49, с. 16].

Про визнання К. Черні як педагога, не потрібно навіть казати зайвих слів. Цьому підтвердженням є кількість його талановитих учнів, ім'я яких відоме до сьогодні, та той факт, що сучасна піаністична педагогіка базується на багатьох принципах віденського вчителя.

1.3 Композиторській доробок К. Черні крізь призму естетики віденського класицизму.

А. Куерті у статті «Карл Черні у тіні Бетховена» [28] зазначає, що сам К. Черні поділив свою музику на чотири категорії:

- навчання і вправи;
- легкі твори для студентів;
- блискучі концертні п'єси;
- серйозна музика.

В автобіографії К. Черні описав, що коли йому було сім років, він вже намагався записати власні ідеї як музику. Пізніше, у 1802 році, він зробив свої партитури симфоній Л. Бетховена, В. А. Моцарта та Й. Гайдна, щоб вивчати інструментування.

Творчий спадок композитора складає 861 опус, включаючи симфонії, меси, камерну музику, велику кількість творів для фортепіано, аранжування ораторій, кантат, симфоній. Цікава історія, що описує метод такої швидкої та продуктивної композиторської роботи К. Черні, наведена у журналі «Men, Women & Pianos»: «У студії Черні було чотири музичних столи; на кожному з них залишалася композиція в процесі. Черні, напевно, мав звичку працювати над одним твором до кінця сторінки, потім переходити до іншого, поки чорнило висихало на попередньому, на той час, коли він закінчував четвертий, перший був готовий до перевертання. Він стверджував, що записав більше заміток, ніж будь-який інший переписувач» [28, с.6].

Відомо, що у сучасній практиці найбільш поширені етюди, які композитор створював навіть з урахуванням розміру та будови рук (так, є навіть збірник для маленьких рук: «25 Übungen für Kleine Hände» op. 748). К. Черні був одним з небагатьох композиторів, який створив етюди на абсолютно усі види техніки.

У науковій літературі можемо знайти багато схвальних відгуків від педагогів, композиторів та піаністів про етюди К. Черні. Наприклад, Н. Терент'єва вказує, що Ф. Ліст постійно нагадував учням: «Грайте сумлінно К. Черні» [43, с. 15]. На етюдах Карла Черні розвивали свою виконавську техніку та розігрувалися видатні майстри фортепіанного мистецтва: С. Танєєв, В. Сафонов, С. Рахманінов, І. Левін. М. Лонг наполягала, що етюдних творів К. Черні не замінять ні «“Добре темперований клавір” Й. С. Баха, ні етюди Ф. Шопена» [43, с.25]. Сьогодні ж один з найвідоміших сучасних піаністів-віртуозів Лан Лан виклав в інтернет низку відео з виконанням найвідоміших вправ і етюдів К. Черні.

Що стосується інших творів К. Черні, їх також починають впроваджувати у свої концертні програми піаністи. Мартін Джонс, британський піаніст, нагороджений британським благодійним фондом, виконав і записав усі сонати композитора. Розмарі Так з англійським камерним оркестром створила багато записів його концертів для фортепіано. Також записи концертів К. Черні здійснила польська піаністка Феліція Блюменталь. Найулюбленишим варіаційним циклом у світовій практиці піаністів є варіації на тему П. Роде «La Ricordanza», op. 33, виконані Володимиром Горовицем, Джорджем Лі та Антонієм Помпа Балді.

У 1818 К. Черні трапилось зустріти на вулиці А. Діабеллі, який саме у цей час активно займався пошуком нових композиторів для свого щойно відкритого видавницького дому. А. Діабеллі шукав імена, які могли створити належну репутацію його підприємству. Зважаючи на те, що ім'я К. Черні було дуже відомим серед музичної публіки у Відні, він неочікувано запропонував композитору співпрацю. У К. Черні саме було нещодавно

написане рондо для дуету фортепіано ор. 2. А. Діабеллі не помилився, так як опубліковане рондо було розкуплене за декілька днів. Так почалась довга і плідна співпраця композитора і видавця. А. Діабеллі друкував твори автора навіть без попереднього перегляду. У К. Черні настав розквіт його композиторської діяльності, за цей період (9 років) з-під його пера вийшло більш ніж 200 опусів. К. Черні, який цілий день викладав, мусив використовувати всі свої вечори для композиції.

Карл Черні займав активну позицію у мистецькій діяльності свого часу. Так, наприклад, він приймав участь у популярній серед композиторів і виконавців-віртуозів того часу традиції створення колективних варіацій, початок якій поклав видавець А. Діабеллі. Кульмінацією розвитку тенденції колективних варіацій стала концертна п'єса для фортепіано з оркестром «Нехатерон» (з грецької «hex» – шість, і «meros» – частина), отримала таку назву, тому що авторами стали шість видатних композиторів того часу: Ференц Ліст, Сигізмунд Тальберг, Генрі Герц, Іоганн Петер Піксіс, Карл Черні і Фрідерик Шопен. Варіації були написані на тему маршу з фіналу опери Вінченцо Белліні «Пуритани».

Винятковість задуму такого твору є у тому, що на основі однієї мелодії кожен композитор мав можливість розкрити свою індивідуальність, стиль і талант і, таким чином, відкарбувати епоху: «Як [...] це цікаво, коли всі художники, в даний час процвітаючи на австрійському класичному ґрунті, розвивають на тому ж самому мотиві свій талант і, таким чином, прагнуть зробити цей значний твір ... для енциклопедії всіх імен нашої видатної в історії мистецтва епохи, частково вже відомих, частково ще багатообіцяючих своїми вкладками» [63, с. 37]. І це співіснування різних композиторів в одному творі, коли кожен може творити поряд з іншими, ніби відображує ідею свободи творчості в їх реальному житті. Адже, цитуючи Євгенія Назайкинського: «Жанри – це реальний зв'язок музики з життям» [38, с. 50].

Варто зазначити, що музика була єдиною радістю К. Черні, працею всього його життя. Тому, в поєднанні з його несамовитою працездатністю та жагою до пізнання нового, композиторська діяльність принесла стільки творчих плодів. Усе перераховане характеризує власний прояв композитора на тлі періоду усталених традицій та пошуків нового у мистецтві, що втілює основну ідею пізнього Класицизму. Як писав французький дослідник природи і відомий майстер словесності ЖоржЛуї Леклерк де Бюффону: «Стиль – це сама людина» [18, с. 9]. Конкретизуючи сенс його вислову і беручи до уваги, специфіку творчого шляху композитора ми можемо сказати: композиторський стиль – це людина, що реалізує у певній історичній і творчій ситуації власну художньо-генетичну здатність.

Висновки до Розділу 1. Фігура К. Черні як педагога дуже цінується і відома кожному музиканту навіть сьогодні. На противагу, композиторська творчість К. Черні потребує популяризації. Адже його музика – уособлює ідеї Класицизму – перехід фортепіанного мистецтва від єдності культурно-мистецьких здобутків клавірного бароко, невіддільних від релігійної цінності музики як частки Богослужіння, – до театралізованого дійства піаністичного виконавства віденської школи, позначеної в мистецтві першої половини XIX ст. Новаторство якого розвинули у своїй творчості композитори-романтики.

Твори К. Черні є своєрідним тезаурусом піанізму діалогічного за своєю сутністю періоду – кінця XVIII – першої половини XIX ст. У них відображено виконавські напрацювання насамперед технологічного рівня піаністичної культури, проте творча концепція, пов'язана з осмисленою грою на фортепіано, зумовила включення панорами виражальних засобів фортепіанного виконавства. Відтак дидактичні піаністичні напрацювання композитора розкрились як система, де технологічний і художньо-образний змісти взаємозумовлені, що відображало особливості тогочасної музичної практики загалом – її жанровий, художньо-образний, стильовий аспекти, типи та напрями піаністичного мистецтва. Через твори К. Черні й досі

музиканти-початківці долучаються до надбань Класицизму. Тому завданням сучасних музикознавців і виконавців є включення у свої дослідження та концертний репертуар якомога більше невідомих творів відомого нами всіма музиканта.

РОЗДІЛ 2

ЗАСАДИ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ІНТЕРПЕРТАЦІЇ КРУПНОЇ ФОРМИ У К. ЧЕРНІ

2.1. Варіаційний жанр у творчому доробку К. Черні

Одним з популярних жанрів класичного періоду були варіації. Незважаючи на ідейно-естетичні відмінності Класицизму та Романтизму, варіації із середини XVIII до кінця XIX ст. спираються на загальні традиції, що дозволяє простежити єдину лінію розвитку жанру. Необхідність вивчення варіацій цього часу обумовлена низкою причин. По-перше, цей жанр знаходиться на перетині моди, художніх уподобань та виконавських традицій, які формують свою особливу галузь. По-друге, варіації тісно пов'язані з віртуозним напрямком у музичному мистецтві. Як найпопулярніший жанр свого часу варіації складалися, видавалися і виконувалися у великій кількості.

З середини XVIII століття варіації стають улюбленою формою клавірної імпровізації та одним із найпоширеніших жанрів інструментальної музики, досягаючи найбільшої популярності у першій третині XIX століття.

Варіації (в перекладі з лат. «variation» – зміна, різноманіття) – музична форма, у якій проводиться тема, а потім повторюється (не менше двох разів) зі змінами у фактурі, тональності, гармонії, тембрі та іншими.

Слід не плутати варіаційну форму та варіаційність як принцип, який може використовуватися в мотивах, фразах, окремих частинах і т. д. Варіаційна форма виникає лише при системному повторенні. Це одна із найдавніших музичних форм. Вона має народно-пісенне походження, коли основна мелодія видозмінюється при куплетних повторах, і відома з XIII століття.

У різні історичні часи існували численні найменування жанру варіацій та її складових: *diferencia* (відмінність), *evolutio* (розвиток), *verunderungen* (зміни), *doubl* (подвійний), *Spiralvariation* (спіральне варіювання) – наданий

П. Мисом, *versus* (вірш), *Gestaltung und Umgestaltung* (формування і перетворення) – Й. Мюллером-Блаттау, *les agruments* (прикраси) тощо. Давня назва варіаційної форми — партита — передбачає внутрішнє членування структури на складові (італ. "parte" — "частина"). Термін "варіаційний цикл" акцентує завершеність форми, цілісність художнього організму. Довільна перестановка варіацій, вилучення окремої ланки з цілеспрямованого варіаційного процесу, виконання окремо вибраних варіацій порушують логіку і монолітність твору. В узагальненому розумінні варіації — багатофазна за будовою і екстенсивна за природою музична форма, утворювана шляхом систематичних видозмін структурної константи, тобто теми (однієї чи кількох), або — за відсутності теми — так званого "центрального елементу системи" (якоїсь іншої структури, субстанції). Із варіаційною формою тісно пов'язані поняття "варіювання", "варіаційний розвиток", "варіаційність", характеризуючи варіаційний метод як специфічний спосіб обробки тематичного матеріалу.

У варіаціях своєрідно втілюються характерні риси драми — сюжетність, конфліктність і поділ на епізоди. Варіаційний цикл повинен утворювати композиційне ціле, засноване на послідовному розгортанні музичного "сюжету". Це може виявлятися в контрастності, взаємодії образів, зіставленні різних психологічних станів, тематичному розвитку (розробності, застосування лейтмотивів тощо). Поняття сюжетності як основи поєднання варіацій стає особливо важливим у епоху Романтизму.

Тобто можемо зауважити, що єдність варіаційного циклу утворюється на основі «взаємодії принципів розмаїття та тотожності» [5, с. 209]. У процесі історичного розвитку у варіаціях відбувається поступовий перехід від тотожності до найбільшої контрастності між «точкою відправлення та точкою прибуття (замикання)». Драматургія варіаційного циклу обумовлена взаємозв'язком теми та твору загалом. Зокрема, Є. Чигарьова виділяє два принципи такого взаємозв'язку: «концентричного розширення» та «процесуального становлення» [50]. Таким чином, драматургія варіаційного

циклу має загальну спрямованість від повторності до дедалі більшої «невпізнанності» теми.

Оскільки логіка розгортання варіаційного циклу далеко не завжди зводиться до послідовного віддалення від теми, контрастність має різноманітні форми прояву. Введений П. Місом спеціальний термін "спіральне варіювання" ("Spiralvariation") означає періодичне повернення до матеріалу теми або одного з її елементів (образу, фактури, сегменту тощо), але щоразу на новому рівні, що призводить до виникнення контрасту між «рефреном» та «епізодичними» варіаціями (групами варіацій). У першому випадку тема постає як елемент подальшого розвитку, у другому – як імпульс до розгортання всього твору.

Таким чином, помічаємо, що природа варіаційної форми виявляє тісну взаємодію стабільності й мобільності, статичності й динаміки, тотожності й контрасту (з одного боку, тяжіє до простого "нарощування" форми, що спричиняє її внутрішню статичність, з іншого — безперервна контрастність шкодить цілісності форми). У варіаційній формі принципово закладено ідею метаморфоз, поетапних перетворень єдиної тематичної основи, що оживляють монотонність дубльованих повторів, постійним припливом нового активізують внутрішнє русло форми.

В професійній європейській культурі варіаційна техніка зароджувалась у композиторів, які писали в контрапунктному строгому стилі. Основний голос супроводжувався поліфонічними інтонаційно близькими голосами. Варіаційна форма у сучасному розумінні з'явилась у 16 ст. – пасакалії та чакони (варіації на незмінний бас). Дж. Фрескобальді, Г. Перселл, А. Вівальді, І. С. Бах, Г. Ф. Гендель, Ф. Куперен широко застосовували цю форму. У XVIII-XIX ст. почали набирати популярності варіації на відомі теми, теми з опер, творів інших композиторів. Варіації у цій манері писали: Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. Бетховен, Ф. Шуберт і, звичайно, К. Черні.

В. Іванченко виділяє дві тенденції в класичних варіаціях: «відцентрову», яка полягає в «наростанні самостійної цінності варіацій», і

«доцентрову», суть якої — не лише в об'єднанні варіацій у блоки, а й у «нерівномірності розподілу самих засобів розвитку» [20].

В естетичному плані досліджує драматургію варіацій Г. Ігнатченко, представляючи внутрішній світ музичного твору як модель світу, створювану свідомістю композитора [21].

Особливим феноменом у XIX столітті стають колективні варіації, початок якому поклав видавник А. Діабеллі. Він звернувся до композиторів і виконавців-віртуозів Австрійської імперії з пропозицією написати варіації на тему власного вальсу, які були видані у Відні, в 1824 році. Серед авторів були: Ф. Ліст, Ф. Шуберт, І. Гуммель, Ф. Калькбреннер, І. Мошелес і К. Черні, який написав не лише свою варіацію, але й велику коду до всього твору. Винятковість цього твору є у тому, що на основі однієї мелодії кожен композитор мав можливість розкрити свою індивідуальність, стиль і талант. Ось що писав про це відомий австрійський критик: «всі вітчизняні нині живущі відомі музиканти і піаністи-віртуози об'єдналися в кількості п'ятдесяти, щоб кожному на одну і ту ж задану тему скласти по варіації, в якій виявляється розум, смак, індивідуальність і погляд на мистецтво, так само як притаманна кожному манера поводження з фортепіано в цікавому і повчальному вигляді» [33, с. 29].

Цю традицію розвиває цикл “Rule, Britannia” І. Мошелеса, І. Крамера, І. Гуммеля та Ф. Калькбреннера (Лондон, 1831). Кульмінацією розвитку тенденції колективних варіацій стала концертна п'єса для фортепіано з оркестром «Hexameron»(з грецької «hex» – шість, і «meros» – частина), отримала таку назву, тому що авторами стали шість видатних композиторів того часу: Ференц Ліст, Сигізмунд Тальберг, Генрі Герц, Іоганн Петер Піксіс, Карл Черні і Фрідерик Шопен. Варіації були написані на тему маршу з фіналу опери В. Белліні «Пуритани», які з тріумфом виконались у 1835 році в Парижі (де на той момент жили майже всі автори, крім К. Черні, який приїхав до Парижу спеціально на деякий час) [33, с. 31].

Метою створення композиції такого плану було, напевно, бажання у деякій мірі відкарбувати епоху: «Як [...] це цікаво, коли всі художники, в даний час процвітаючи на австрійському класичному ґрунті, розвивають на тому ж самому мотиві свій талант і, таким чином, прагнуть зробити цей значний твір не тільки для нагороди, але і в той же час для енциклопедії всіх імен нашої видатної в історії мистецтва епохи, частково вже відомих з давніх-давен, частково ще багатообіцяючих своїми вкладами» [63, с. 37]. І це співіснування різних композиторів в одному творі, коли кожен може творити поряд з іншими, ніби відображує ідею свободи творчості в їх реальному житті. «Жанри – це реальний зв'язок музики з життям», – С. В. Назайкинський [38, с. 50].

На початку XIX століття варіації в значній мірі розвивалися під впливом тенденції віртуозності і, підпорядковуючись їй, відігравали важливу педагогічну роль, так як слугували також для розвитку техніки – варіації К. Черні, Ф. Калькбреннера, Г. Герца. Поступово варіації ставали одним з найбільш важливих жанром салонної музики, «блискучим» жанром, завдяки якому можна показати свою технічну майстерність.

Для варіацій першої половини XIX століття характерно дві тенденції: строгі варіації класичного типу для концертного виконання (І. Крамера, І. Гуммеля) і нові романтичні варіації (К. Вебера, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Ф. Шуберта), які після 1830-х років (коли жанр варіацій пішов на спад) мали більшу художню цінність.

З'являється велика кількість варіацій на популярні оперні теми, що викликало немало критики. У 1823 р. критик Я. Коста у веймарському *Journal für Literatur* відмічає, що варіації початку XIX ст. не варті назви «музична поема»: «Що ж виходить, якщо тему дають знову 20-30 разів поспіль, щоразу тільки прикрашену іншою дзвінкою фігурою? Потрібно лише мати наготові запас таких фігур, і тоді всі теми минулого, сьогодення і майбутнього часу так само вже самі варіюються. У того хто пише, однак,

вигода в тому, що йому не потрібно виписувати ніяких змін, але достатньо перших тактів, приблизно як смужки зразків шпалер» [63, с. 45].

Таким чином, ХІХ століття найбільш знакове у становленні жанру фортепіанних варіацій. У ході розвитку якого змінюється уявлення про художні та ідейні можливості варіаційного циклу.

Першим опублікованим твором К. Черні були Двадцять концертних варіацій для фортепіано і віолончелі на тему І. Крумфгольца, які композитор написав ще в 17 років, і вони мали успіх у Відні. Загалом, за роки своєї творчості, К. Черні написав приблизно 300 творів у цьому жанрі. Усі вони написані для фортепіано у різних категоріях:

- фортепіано соло: «Спогади», ор. 4; «Захоплення дружбою», ор. 55; блискучі варіації «Елеганти», ор. 333; блискучі варіації на «тірольську улюблену тему з опери «Вільгельм Тель» Дж. Россіні, ор. 220; блискучі варіації на військову тему з опери Мейєрбера, ор. 332; на тему П. Роде «La Ricordanza», ор. 33; варіації з інтродукцією на мотив з опери «Наречена» Обера, ор. 263; «залізні дорожні варіації» (за вальсом І. Штрауса), ор. 431; елегантні варіації до етюдів, ор. 706 та інші;
- фортепіано з оркестром: великі концертні варіації на оригінальну тему, ор. 338; на тему Й. Гайдна, ор. 73; інтродукція, варіації та швидкий фінал на тему з опери В. Белліні «Норма», ор. 281 та інші;
- фортепіано в ансамблі з іншим інструментом (віолончель, флейта): інтродукція, варіації та фінал для флейти і фортепіано, ор. 80; фантазія і блискучі варіації на романс Д. Блангіні для фортепіано та струнних, ор. 3 та інші;
- для фортепіано у чотири та шість рук: блискучі варіації на улюблену алеманду Й. Гайдна у 4 руки, ор. 123; блискучі варіації на тему з опери В. Белліні «Капулетті і Монтекі» у 6 рук, ор. 295;

на тему з опери Обера «Масон» у 4 руки, ор. 132; на тему В. Белліні у 6 рук, ор. 12.

Варіації Карла Черні були доволі популярними не лише серед музикантів, але й серед видавців. К. Черні був відомим педагогом, і створював музику відповідно до потреб слухачів свого часу, тому славився великим попитом на свої твори: «Черні, Плейель, Герц, і багато інших справді задовольняли потреби свого часу», – засвідчував Г. Фінк, редактор NZfM, і вважав К. Черні та А. Герца «найталановитішими з ходових композиторів» [63, с. 248].

Варіації займають значне місце у творчості композитора, половина з них написані на популярні теми, зокрема теми з опер. Наприклад, лише на теми з опер В. Белліні композитор написав 23 варіаційні цикли, 5 з яких на теми з опери «Пурітани». К. Черні писав, відповідаючи запитам моди, його варіаційні цикли «блискучі» та «бравурні». Крім цього, у варіаціях К. Черні відчувається, що автор зберіг свою педагогічну натуру, його можна віднести до композиторів, «у яких є знання і досвід, завдяки яким вони з'єднують з приємним щось корисне» [63, с. 236]. Композитор писав варіації і для своїх трактатів. Своє розуміння варіаційного циклу він висловив в «Систематичному керівництві з імпровізації на фортепіано» ор. 200. К. Черні вважав варіації дуже важливим імпровізаційним жанром. Композитор наголошував на необмежених можливостях видозмінювання теми: ладові, ритмічні, жанрові, фігураційні зміни, шляхом її варіювання. Вважав обов'язковим наявність каденції у циклі, а також інтродукції, яка мала бути розгорнутою, і в якій «повинні чути відзвуки наступних тем». Як було зазначено вище, К. Черні відповідав вимогам свого часу, тому принципи побудови варіаційного циклу, якими він керувався, були притаманні взагалі у 20–30-х роках XIX ст. Отже, варіації К. Черні відігравали важливу педагогічну роль і добре приймалися музичною публікою.

У першому надрукованому опусі варіацій К. Черні – Двадцяти концертних варіаціях для фортепіано і віолончелі на тему І. Крумфгольца ще

дуже помітний вплив Л. Бетховена (у восьмій варіації він навіть цитує його). Вплив Л. Бетховена буде прослідковуватися і в драматургії пізніх опусів К. Черні, але за роки своєї композиторської праці, звичайно, у композитора склалися і свої особливості стилю.

К. Черні часто відмовлявся від традиційних тональних співвідношень: писав мінорну варіацію циклу в тональності субдомінанти і робив її розгорнутою, також посилював роль терцієвих співвідношень, наприклад, в циклі на тему із «Норми» В. Белліні ор. 281 F-dur передостання варіація написана в тональності As-dur, міг завершити інтродукцію на домінанті, або протиставити інтродукцію всьому варіаційному циклу – у Варіаціях для фортепіано з оркестром на тему Д. Обера ор. 232 інтродукція написана в одноіменному g-moll, в той час коли тема жвава і бадьора, написана в G-dur, це створює відповідну контрастність і посилює драматизм.

Взагалі, у К. Черні варіаційний жанр перероджується у розгорнуту концертну п'єсу віртуозного складу. Композитор обов'язково додає у структуру своїх циклів розширену інтродукцію та фінал, який часто містить велику віртуозну коду з прискоренням темпу к кінцю (*stretto*), що дуже динамізує загальний характер творів. У коді часто проводиться основна тема у зміненому вигляді.

Можемо прослідкувати, що теми варіацій К. Черні можна приблизно поділити на 6 категорій: теми з опер, танці (Варіації ор. 12 на “*Sehnsuchtswalzer*” Ф. Шуберта), національні мелодії, марші, відомі мелодії інших композиторів та власні теми К. Черні.

Розглянемо деякі з варіаційних циклів окремо. Варіації на тему П. Роде «*La Ricordanza*» ор. 33. П'єр Роде французький скрипаль та композитор межі XVIII-XIX століть. Ці варіації відображують традиційну для К. Черні композицію циклу. Твір складається з теми *Andante espressivo*, яка написана у двочастинній формі, п'яти варіацій, невеликого імпровізаційного заключення у темпі *Presto* та повторного проведення теми у зміненому вигляді в кінці.

Варіації написані у тональності Es-dur, яка залишається незмінною на протязі усього циклу. Це приклад варіацій класичного типу. Тема змінюється фігураційно, на основі єдиного тонального плану зі збереженням жанрових особливостей. Таким типом мелодичного варіювання з постійною гармонією К. Черні користувався найчастіше.

У другій варіації К. Черні використовує подвійний пунктирний ритм у темі. Такий стиль викладу походить від французької увертюри. Один із прикладів його використання у фортепіанному мистецтві можна знайти у Варіаціях Діабеллі Л. Бетховена, ор. 120, в якому він є головним елементом у чотирнадцятій варіації. Гармонічні фігурації супроводу рухаються тріолями.

«Souvenir de Bellini» (sur le dernier pensie de Bellini), Фантазія і блискучі варіації, ор. 386.

Вінченцо Белліні був одним з найбільших оперних композиторів початку XIX століття. Разом з Дж. Россіні та Г. Доніцетті він представляє вершину оперних творів. Через великий успіх опер В. Белліні на початку XIX ст. багато композиторів обрали популярні мелодії з його опер, на яких спиралися фантазії, варіації, рондо і оперні парафрази.

Фантазію можна розділити на три розділи: невелика інтродукція (Andante mesto e sostenuto) на основі інтонацій другої мелодії; перша тема; та друга тема. Кожен розділ має коду.

Тема (Allegretto grazioso e sentimentale) написана у двочасній формі (AB), має маршову просту мелодію, але емоційно наповнена. У першій варіації (Allegretto) – варіюється мелодія на основі незмінної гармонії. Мелодія починається з розділу А в партії лівої руки, а потім переходить до теми розділу В. Мелодичні фігурації, октави та репетиції надають текстурі твору насичене і густе звучання. Друга варіація (Vivo e brillante) – етюдного типу із секстовими фігураціями. Третя варіація (Piu lento) вальсоподібної форми, закінчується ремаркою «perdendosi», що викликає почуття незавершеності. Четверта варіація (Vivo e brillante – presto) починається з полонезу і побудована у більш вільній формі. Тональність п'ятої варіації

(Andante sostenuto e mesto) змінюється на мінорну (з Es-dur на es-moll), тріольний супровід у темпі «не надто повільно» створює спокійний характер, відчуття помірного руху. У фіналі (Allegro vivace) повертається основна тональність. Фінал віртуозний, насичений технічними труднощами, з прискоренням темпу, що обумовлено яскравим, захоплюючим, грайливим характером.

Цей варіаційний цикл поєднує тенденції класичних та романтичних варіацій – зміна мелодії на фоні гармонічної стійкості, але часті темпові коливання.

Таким чином, у варіаційних циклах К. Черні відображено основні принципи побудови цього жанру на початку XIX століття. Композитор зробив великий вклад у збагачення літератури варіаційного жанру.

2.2. Фортепіанні сонати К. Черні

К. Черні особливо підкреслював значення художньої цінності сонати, так, у «Школі практичної композиції» оп. 600 її автор пише: «Серед усіх форм композиції соната є найважливішою, оскільки: по-перше, більшість інших основних форм може бути включено до неї, по-друге, вона надає композитору можливості та простір для демонстрації в найбільш вдалих умовах як новаторських ідей, так і смаку, і, по-третє, її форма та будова точно співвідносяться з формою та будовою симфонії, квартету, квінтету, і взагалі будь-якого значного та завершеного музичного твору». [54, с. 203]

Серед композицій Карла Черні, є група з одинадцяти фортепіанних сонат, які К. Черні ретельно позначив власною нумерацією:

Збірник I, сонати No 1-4

- Соната No 1 Ля-бемоль мажор, оп. 7 (1820)
- Соната No 2 ля мінор, оп. 13 (1821)
- Соната No 3 фа мінор, оп. 57 (1824)
- Соната No 4 Соль мажор, оп. 65 (1824)

Збірник II. Соната No 5-7

- Соната No 5 Мі мажор, оп. 76 (1824)
- Соната No 6 ре мінор, оп. 124 (1827)
- Соната No 7 мі мінор, оп. 143 (1827)

Збірник III. Соната No 8-11

- Соната No 8 Мі-бемоль мажор, оп. 144 (1827)
- Соната No 9 сі мінор, оп. 145 (1827)
- Соната No 10 Сі-бемоль мажор, оп. 268 (1831)
- Соната No 11 Ре-бемоль мажор, оп. 730 (1843)

та одночастинна соната, яка не входить у цю класифікацію – Соната у стилі Д. Скарлатті, оп.788.

Сонати К. Черні для фортепіано у 4 руки:

- Велика блискуча соната до мінор, оп. 10;
- Велика соната фа мінор, оп.178;
- Блискуча соната, оп.119.

Сонатини для фортепіано:

- 2 прості та блискучі сонатини, оп. 49;
- 3 повчальні сонатини, оп.349;
- 6 легких сонатин с аплікатурою, оп.410;
- Легкі, повчальні та розвиваючі пальці рондо и сонатини, оп.158;
- Сонатина ля мажор, оп. 167;
- Сонатина соль мажор, оп.251.

У чотири руки:

- 2 прості та блискучі сонатини для фортепіано у 4 руки, оп. 50;
- 3 сонатини для фортепіано у 4 руки, оп.156.

На перший погляд, 11 сонат не сприймаються як цикл, але кожна соната має особливі аспекти, які своєю схожістю чи контрастністю між

собою і створюють певну макроструктуру. Можна прослідкувати наявність схожих мотивів у різних сонатах – лейттематизм – що також виконує об'єднуючу функцію. У листі до видавця К. Петерса К. Черні зазначає про свої сонати: «складають одне ціле» [53, с. 303].

Структура сонатного циклу К. Черні. У більшості сонатах відхиляється від традиційної чотирьохчастинної побудови циклу (такими є лише чотири його сонати: №3, №4, №10, №11), п'ять сонат написані у п'ятичастинній формі, соната №9 – шестичастинна, а соната №6 – семичастинна. Також, привертає увагу, що К. Черні надає різноманітні жанрові визначення для частин сонат: фуга (№1 – V частина), варіації, рондо (№1 – IV частина), скерцо(№2 – III частина).

Кількість мажорних і мінорних тональностей сонат приблизно збалансована – шість мажорних і п'ять мінорних, симетрично розташованих по відношенню до центральної – шостої сонати.

Гармонічна фактура сонат К. Черні характерна для епохи Класицизму та раннього Романтизму. Підкреслюються хроматичні тональні тяжіння, але зберігається традиційне тональне співвідношення тем та усередині них. В експозиції сонат К. Черні не застосовує модуляції до віддалених тональностей, таким чином теми у розробці можуть досягти свого максимального розвитку (виключенням є соната №4, теми якої зіставлені у незвичному гармонійному співвідношенні – побічна тема у тональності III ступеня).

Можемо прослідкувати вплив творчості інших композиторів та реформацію класичного стилю у ранній романтизм у сонатах К. Черні. Під впливом вивчення Й. С. Баха, К. Черні широко використовує контрапункт у фортепіанних сонатах, що не лише створює унікальність музичної текстури, але й витончені модальні зміни, дисонанси та енгармонічні заміни акордів. Три сонати включають фуги, інші мають розгорнуті три-, чотириголосні розділи, тріо у формі фугато та частини «A la Fuga» (V, соната №2).

Наявність великих фантазій у формі сонат вказує на звернення до Блискучого стилю та творчості Й. Гуммеля.

Особливий вплив безперечно мали стильові особливості бетховенських циклів. К. Черні постійно прагнув до досягнення балансу між глибиною і багатством філософської думки та простотою і ясністю викладу, властивими творам Л. Бетховена, що виявилось, зокрема, у повільних, ліричних частинах сонат. Так, наприклад, *Andante* третьої сонати, *Adagio* четвертої чи десятої сонат К. Черні є справжніми шедеврами, у яких композитор, відштовхуючись від ідей свого вчителя як від надійного «базису», зміг зробити справжні «прориви» у нову романтичну епоху. Показово, що визнаний майстер інструктивного етюду зміг розкрити своє ліричне обдарування в сонатах, залишаючись при цьому в рамках власного оригінального стилю.

Наслідування музичному мисленню Л. Бетховена частково відобразилось і в аспекті форми. Окремі частини сонат навмисно витримані в класичній формі: це характерно для ряду фіналів (рондо-соната) і складних тричастинних форм з тріо в скерцо. До речі, звернення до цього жанру у сонатних циклах теж підкреслює приналежність до бетховенської традиції. В одних сонатах (наприклад, у четвертій чи десятій) композитор навмисно підкреслює «інструментальність» фактури скерцо, іноді навіть її етюдний характер, в інших же – використовує можливості фортепіано для імітації повноти оркестрового звучання з динамічною та широко-регістровою динамікою, з «перекличкою» між різними інструментами (наприклад, в другій).

З іншого боку, знаходимо риси зародження романтичного стилю у його сонатах. Піаністична структура фортепіанних сонат К. Черні пластична, насичена мелодичними пасажами, повільні частини відрізняються особливою виразністю. У його сонатах можемо побачити вже такі вказівки характеру як: «*cantando e dolente*» (наспівно та жалобно) та «*dolce e mesto*» (солодко і сумно).

Деякі музикознавці вказують на спорідненість з мислеформою сонат К. Вебера, наприклад, дослідник В. Протопопов вказує: «велика свобода композиції (структури), окремі мотиви, що знаходяться на периферії форми, наділяються іноді самостійним тематичним значенням, у тематизмі бувають закладені певні поліфонічні задатки, які призводять до утворення підлеглих імітаційно-поліфонічних розділів у складі основної сонатної форми, помітне бажання композитора округлити її у кінці зверненням до інтонацій головної теми» [33, с. 37]. Особливості форми, перелічені в цитованому вище фрагменті які притаманні творам К. Вебера, частково характерні для ряду сонат К. Черні.

У подальшому ці традиції сонатної форми продовжили у своїй творчості послідовуючі композитори-романтики: Ф. Ліст, Й. Брамс, Ф. Шопен, Р. Шуман.

А ось в останній – одинадцятій сонаті, написаній після 12-ти річної перерви, композитор призупиняє пошуки нового та спирається на класичні традиції: розвиток матеріалу відбувається шляхом фактурних змін, манера викладу музичного матеріалу «соліст-оркестр», зіставлення регістрів, подвійна експозиція. Та все ж причетність до нової стильової епохи виражається і в цій сонаті – в незвичних тональних співвідношеннях (частини: Des-A-E-Des) та романтизований мелодичності музичного матеріалу.

К. Черні безперечно мав добре музичне уявлення своїх сонат, тому всі його твори ретельно опрацьовані і мають велику кількість його власних вказівок і маркувань динаміки, темпів, аплікатури та штрихів.

Пропонуємо узагальнюючу таблицю 11 сонат К. Черні:

№	Рік написання	Тональність	Кількість частин	Особливості
1.	1820, op.7	Ля-бемоль мажор	5	V частина – чотириголосна fuga ля-бемоль мінор

				(контрапункт І. С. Баха), теми попередніх частин; у концертному репертуарі Ф. Ліста.
2.	1821, op.13	Ля мінор	5	V ч. – триголосна fuga Ля мажор .
3.	1824, op.57	фа мінор	4	Вплив «Апасіонати»-? Структура описана у «Школі».
4.	1824, op.65	Соль мажор	4	II-III ч. – atacca; IV ч. – рондо.
5.	1824, op. 76	Мі мажор	5	
6.	1827*, op. 124	Ре мінор	7	I – інтродукція Adagio sostenuto; IV – варіації у барочному стилі на тему хоралу, Adagio; 2 скерцо (скерцо-бадінері, жарт, Бах). *4 сонати в пам'ять про Бетховена (присвячені різним близьким йому музикантам).
7.	1827, op. 143	Мі мінор	5	Grande Fantasia en forme de Sonate.
8.	1827, op. 144	Мі-бемоль мажор	5	Grande Fantasia en forme de Sonate; 2 скерцо (бадінері); III, V ч. – рондо.
9.	1827, op. 145	Сі мінор	6	Grande Fantasia en forme de Sonate; 2 скерцо; V – рондо-

				соната; VI – fuga, 2голосна.
10.	1831, op. 268	Ci-бемоль мажор	4	Grande Sonate d'Étude; віртуозність задля віртуозності; соната була необхідним твором для Prix du Cours в Паризькій консерваторії до 1930-х рр., що робить її однією з найбільш відомих сонат К. Черні.
11.	1843, op. 730	Ре-бемоль мажор	4	

Соната №10 Сі-бемоль мажор, op. 268 (1831)

Соната №10 B-dur, op. 268, Grande Sonate d'Étude, контрастує з іншими сонатами. В усіх сонатах віртуозність підкорюється музичній меті, і технічні елементи мають скоріш художню направленість, але у сонаті №10 віртуозність як ідея. К. Черні поєднав усі можливі технічні елементи у чотирьох частинах сонати. Відомо, що ця соната була необхідним твором для Prix du Cours у Паризькій консерваторії аж до 1930-х рр., що робить її однією з найбільш відомих сонат К. Черні. [61, с. 339].

З огляду на те, що ця соната передостання і має підкреслено віртуозний характер, можливо, вона задумувалась композитором як своєрідна блискуча каденція, по відношенню до цілого циклу.

1. Allegro con spirit (B-flat major).

	Експозиція				Розробка	Реприза			
Тема	ГП	СП	ПП	ЗП		ГП	СП	ПП	Кода
Тональність	B-dur		F-dur			B-dur			

Через велику кількість технічних елементів тональний план першої частини досить неоднозначний. Визначення тональностей в основному базується на загальному гармонічному русі, насамперед побічна тема складається з багатьох модулюючих мотивів. Перша частина цієї сонати єдина в циклі, що не має виписаної репризи. Встановлюється віртуозно-риторичний настрій усієї сонати.

2. Adagio espressivo (G minor).

Форма другої частини двочастинна репризна з розширеною каденцією у другому розділі (єдина в усьому циклі), яскраві віртуозні уривки якої потім втілюються у репризі розділу А.

A(g-moll)-B(B-dur)-каденція-A(g-moll).

Музика цієї частини прониклива і глибока, передвіщає вокально-співучі повільні частини Ф. Шопена. У характері музичного викладу відчувається відверта емоційність.

3. Molto allegro quasi presto (B-flat major)

A : a : b	Тріо В : a : b	A : a : b
B-dur	Es-dur	B-dur

Третя частина – скерцо, у розмірі 6/8, повертає до блискучого характеру та віртуозності. Тридольний розмір та виключення повторень періоду "b" підкреслюють скерцозність задуму композитора.

4. Allegro con fuoco (B-flat major).

Остання частина сонати №10 – це величезна за обсягом рондо-соната трансцендентного характеру. Тематична структура, подібна до першої частини, будується на швидкій зміні технічних мотивів. За допомогою наскрізного розвитку матеріалу основні теми набувають великих розмірів, і утворюють монументальну віртуозну фінальну частину сонати, вимагаючи дуже розвинених піаністичних здібностей.

A	B	A	C	A	B	Кода
B-dur	F-dur	B-dur		B-dur		

Отже, соната №10 B-dur, op. 268 – це, безперечно, найвибагливіша технічна соната К.Черні. Композитор демонструє нескінченні піаністичні фігурації на різні види техніки, що ще раз підкреслює його значні здібності гри на фортепіано. Соната №10 помітно відрізняється за структурою та музичною ідеєю від інших сонат. Припущення про те, що ця соната виконує функцію каденції, найкращим чином пояснює її перебільшену віртуозність.

Соната № 9, сі мінор op. 145 (1827)

Соната № 9 одна із тріади сонат, названих «Великі фантазії у формі сонати» (7,8,9). Ці сонати присвячені трьом музикантам-сучасникам К. Черні, які входили у тісне творче коло Відня – Фердинанду Рису, Фредеріку Калькбреннеру та Ігнацу Мошелесу відповідно.

Розглянемо, чому автор виокремив ці сонати-фантазії, хоча вже до цього писав шести і навіть восьми частинні сонати. Сам К. Черні у своїй «Школі практичної композиції», op. 600 трактує жанр фантазії як:

- фантазія на одну тему;
- фантазія на кілька тем;
- фантазія на таку велику кількість тем, що її слід називати попурі;
- каприччіо.

Звичайно, у контексті даних сонат композитор очевидно спирався на визначення жанру першого та другого типу.

К. Черні посилається і на сонати-фантазії інших композиторів: Л. Бетховен 2 сонати «quasi una fantasia» op.27, але більш точною трактовкою жанру він вважає твори Й. Гуммеля. У «Школі практичної композиції», op. 600 К. Черні докладно розбирає як зразок його фантазію Es-dur op. 18, написану в 1805 році. Цей твір, на відміну від ряду інших фантазій

Й. Гуммеля, не має програмного змісту і являє собою по суті вільно трактований сонатний цикл.

Остання з «Великих фантазій у формі сонати», Соната № 9 сі мінор, ор. 145, має шість частин і є другою за довжиною сонатою циклу. Соната № 9 містить два скерцо, частину-фугу та контрастні теми-відповіді між частинами. Ця соната присвячена німецькому композитору Ігнацу Мошелесу, який за життя був широко відомим і як віртуозний піаніст.

Основною особливістю сонати є використання автором лейттем та, відповідно, риси монотематизму.

1. Allegro con brio (сі мінор)

Потужна і віртуозна перша частина Сонати № 9 написана у формі сонатного allegro, проста у своїй гармонічній і тематичній прогресіях – має лише одну головну та побічну теми, що не є звичним у порівнянні з розширеними експозиціями в інших сонатах К. Черні. Головна тема – тема «року» – перша лейттема сонати, викладена октавами в унісон.

У розробці композитор використовує притаманний йому прийом розвитку матеріалу – модуляції тем у віддалені від основної тональності (h-moll): C-dur, cis-moll, d-moll, g-moll, f-moll. Це зумовлює своєрідну структуру розробок К. Черні – у вигляді низки емоційно зростаючих музичних хвиль. Завершується частина кодою в основній тональності – сі мінор.

2. Allegro molto (сі мінор)

Основним тематичним центром для всієї сонати є скерцо другої частини: тема скерцо – друга лейттема, знову з'являється у п'ятій і шостій частинах. Вона ж використовується і в тріо (Сі мажор), однак К. Черні змінює артикуляцію та ритм акомпанементу, спричиняючи зміну характеру теми – тривожність змінюється пастельним хоралом. Аналогічну тематичну трансформацію використав у своїй монументальній сі мінорній сонаті Ф. Ліст.

Figure 49. Cyclic theme in scherzo. Sonata No. 9, II. *Allegro molto*, mm. 1-8



Figure 50. Cyclic theme in trio. Sonata No. 9, II. *Allegro molto*, mm. 64-75



Можна виокремити два її елементи: перший – низхідний скачок, нагадує грізний удар литавр, другий елемент – відповідь, в штриху *staccato*, що асоціюється з тихим *pizzicato* струнних.

3. Adagio; Molto espressivo (Ре мажор)

Третя частина написана у сонатній формі, її мелодична лінія викладена подвійними терціями, у середній частині з'являється мотив-імітація барабанного дробу. Це Adagio з повільними частинами сонат № 1 і № 11 (але у формі рондо) утворює певну стильову арку циклу К. Черні. Хоча вони і не ідентичні, але їх музичний характер, мотивна конструкція, фактурний виклад та мелодійний зміст інтонаційно споріднені, що створює об'єднуючу музичну лінію серед цих трьох творів.

Зазначимо, що, існує ще один композиторський прийом який поєднує цю та одинадцяту сонати – мислення оркестровими категоріями. К. Черні створює ілюзію різних оркестрових тембрів, присутності соліста і оркестру, змінюючи фактуру викладу: несподівані (*subito fortissimo*) акордові тремоло, швидкі зміни регістру.

4. Allegro vivace (сі мінор)

Друге скерцо Сонати № 9 принципово відрізняється за характером від попередніх, «бетховенських». Саме у ньому можемо помітити спорідненість з образами фантастичної скерцозності, типовими для стилю К. Вебера. Скерцо має традиційну будову: перший розділ – сі мінор, проста двочастинна форма; середній розділ – Сі мажор, проста репризна двочастинна форма; реприза – повернення в основну тональність, проста двочастинна форма. А ось тема скерцо у своєму безупинному русі Allegro vivace з постійною циклічністю мелодичної лінії та дисонансами на сильних долях у динаміці pp відрізняється таємничою, ефемерною, ілюзорною природою, яка передбачає скерцозну музику романтиків Ф. Мендельсона і Р. Шумана.

Тема середнього розділу нагадує різдвяний хорал – акордовий виклад у мажорі, піднесений стан. Середній розділ скерцо вносить освіжаючий контраст у загальний характер сонати і є символом світлої надії.

У репризі точно повторюється виклад матеріалу першого розділу.

5. Allegro Moderato (сі мінор)

П'ята частина написана у сонатній формі. К. Черні вказує характер *dolce e mesto*, що у темпі Allegro створює особливий колорит. Головна партія – видозмінена основна тема I частини (лейттема), яка розвивається далі у сполучній. Її образний зміст втрачає свій драматичний стрій, заданий у I частині та набуває печально-сентиментального відтінку.

У репризі композитор застосовує новаторський прийом у структурі сонатної форми: побічною темою стає видозмінена друга лейттема циклу – тема середнього розділу скерцо II частини. Зазначимо, що така трансформація репризи стала типовим явищем лише в музиці кінця XIX – XX століть (у творчості К. Дебюссі, Р. Штрауса та інших), тому подібна заміна теми в репризі сонати 1827 року є справді новаторським прийомом. Поява нового для п'ятої частини тематизму органічно сприймається слухачем за рахунок початкового інтонаційно-ідентичного ходу (квартовий стрибок) побічної партії експозиції.

Перервана каденція заключної партії повертає до драматичного настрою сонатного циклу та передбачає монументальний фінал.

6. Fuga; Allegro (сі мінор)

Фуга фіналу двоголосна з підкреслено бароковою, навіть органною стилістикою та поліфонічною технікою, близькою до техніки Й. С. Баха. Після основного розділу композитор пише заключення у вигляді вільного віртуозного контрапункту з імітаційним поліфонічним розвитком. Тема фуги – перевтілена друга лейттема сонати, у якій її перший елемент (литавр) виступає тепер як ядро, а елемент-відповідь як розгортання тематичного матеріалу.

Стилістику «органної» фактури складають: хроматичні секвенції (що модулюють від ля-бемоль мінору, до ля мінору, до сі мінору), численні органні пункти, постійне підкреслення вольового ядра теми, яке ніби виконується в педальному регістрі органу, інколи з'являються дуже гострі, дисонуючі гармонії.

Після рокового проведення головної лейттеми *fortissimo*, завершує фугу акордова відповідь у барочній традиції – в однойменному світлому Сі мажорі.

2.3. Ансамблеві твори крупної форми К. Черні

К. Черні творив на межі Класицизму та раннього Романтизму, тому у його композиторському здобутку є багато ансамблевих творів не лише для фортепіано у чотири та шість рук (сонати, варіації, концертні п'єси, рондо, фантазії), але й для фортепіано з іншим інструментом (сонатини, сонати та концертні варіації зі скрипкою, сонатини зі скрипкою та віолончеллю, блискучі рондо з флейтою та інші).

Свої сонати соло К. Черні відніс до серйозної музики, а ось ансамблеві сонати, які мають назви «великі та блискучі» належать до категорії блискучих концертних п'єс.

До «блискучого стилю» у музикознавстві відносили поняття «несерйозної», «салонної музики». Дійсно, твори цього напрямку звучали у салонах, їх метою було досягнення швидкого ефекту у публіки віртуозністю, швидким темпом, технічними пасажами. Тим не менш цій музиці приділяли багато уваги значна кількість композиторів ХІХ століття. Адже ці твори були своєрідним способом комунікації того часу і саме блискучий стиль згодом став засадою формування феномену концертного виконання. Самобутню інтерпретацію традицій віртуозного стилю можемо побачити в творчості К. Черні, Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Ліста – змінювався об'єм творів, прийоми виразності, міра застосування художньої техніки «*jeu perle*». Створюється новий тип комунікації зі слухачем, основою якого стає ефектність виконання.

Спираючись на це, проаналізуємо Велику блискучу сонату для фортепіано у чотири руки К. Черні.

Велика блискуча соната для фортепіано у чотири руки, оп. 10 до мінор, складається з чотирьох частин: I. *Allegro agitato*, II. *Andante*, III. *Scherzo: Presto* та IV. *Rondo: Allegro vivace*. Чотирьохчастність її побудови викликає аналогію з сонатно-симфонічним циклом. У сонаті поєднані яскрава віртуозність та музична ліричність. Численна мелізматика, пасажі, прості мелодійні контури протиставляються довгим виразним лініям руху, пристрасним темам, які розвиваються впродовж усього циклу. На прикладі цієї сонати, можемо зазначити, що К. Черні своєю творчістю поєднує художні ідеї Класицизму та Романтизму. У цій сонаті також помітний вплив Л. Бетховена, це і тональність до мінор, якою він підкреслював свої найдраматичніші твори, і «апасіонатність» даної сонати з ремарками *agitato*, *con fuoco*.

Перша частина відкривається декламаційною головною темою, із закликаючими інтонаціями (стрибок на малу сексту), у швидкому темпі вона нестримна та експресивна. Такий початок сонати одразу задає драматичний

настрій та елемент стихійності почуттів. Їй протистоїть граціозна побічна тема-«прохання» на *p, dolce* у верхньому регістрі.

К. Черні розвиває тематизм з початкових мотивів. Вони є взаємопов'язані та щільно побудовані на безперервному розвитку, за рахунок арпеджійованих фігур, гамоподібних пасажів та посилення тематизму октавним викладом, утворюється динамізований рух, який залишає у слухачів сильне враження. Такі особливості композиційної техніки К. Черні описані і в книзі А. Куерті («За межами мистецтва спритності пальців: переоцінка Карла Черні»): «Багато його мелодій складаються з пари чотиритактних секвенцій, але їх солодка щирість повністю задовольняє. Закономірність його фразової структури, майже завжди кратна восьми тактам, сьогодні не вважається композиційно досконалою, але це допомагає підтримувати безперервність і природний рух, а також випадкові гармонічні зміни виділяються тим більш барвисто» [59, с. 37].

У розробці розвивається побічна тема, яка проводиться у декількох тональностях, драматизується і наближається за характером до головної теми. Короткі хроматичні послідовності зміщують тональний центр, досягаючи домінантового предикту та заключної каденції.

«Оркестрова» кода є запеклою і блискучою, як каденція фортепіанного концерту. Виконання коди ставить перед виконавцями одразу декілька завдань. По-перше, композитор використовує багато технічних складнощів, включаючи великі акорди, арпеджію широкого діапазону, пасажі у швидкому темпі. По-друге, всі фрази пов'язані безупинно, тому виконання вимагає найвищого рівня фізичної спритності та витримки виконавців. У темпі *Allegro* музика спрямована на симфонічний фінал.

У другій частині одразу відчутна обдарованість К. Черні до композиції кантиленної мелодії. Тема другої частини наспівна і проста, як у А. Моцарта та така ж романтична, як у Ф. Шопена. Друга частина звучить як витончене оперне аріозо, мелодія прикрашена елегантними мелізмами. Таким чином, музика другої частини одразу вводить нас в іншу атмосферу. Така звукова

простота і витонченість створюють певні труднощі для виконавців: потрібно звучати рівномірно і в той же час вільно у сенсі темпу. Це не має бути рубато пізніх романтиків, тому вимагає дуже збалансованої уваги виконавців. К. Черні використовує часті ремарки: *smorzando*, *delicato*, *calando*, *dolce* і *ppp*. Відтворення цих вказівок вимагає великого контролю слуху та дотику, рівномірності ритму та темпу.

Третя частина – Скерцо у темпі *presto*. Скерцо як третя частина широко використовується Л. Бетховеном у його фортепіанних сонатах, струнних квартетах і симфоніях. Незабаром це стало стандартною третьою частиною у чотирьох частинних творах пізньокласичного періоду. Можемо проаналізувати, що характер музики і тональність до мінор свідчать про задум композитором «бетховенської скерцозності» долі над людиною, іронії людської безпомічності.

Завершує сонату хвилююче та життєрадісне рондо до мажор. Рефреном є граційна танцювальна тема, яка обрамлюється швидкими нестримними технічними епізодами, що в цілому створює відчуття ентузіазму та жаги до життя. К. Черні позначає темп *Allegro vivace* – швидко та радісно, а головну тему постійно супроводжують примітки *grazioso*, *calando*, *animato* та *dolce*, що вказують нам на її інтимну душевність та зрілість. Фінал вимагає не лише віртуозності виконавця, але й високий рівень художнього мислення, щоб передати цілісність ідей композитора. Соната завершується у темпі *piu mosso*, на крещендо в життєрадісному до мажорі.

Висновки до Розділу 2. К. Черні, на жаль, не концертував і не пропагував власну музику. Його час був присвячений турботі про своїх батьків і своїх учнів, що в кінцевому підсумку призвело до того, що він став продуктивним композитором попури та фантазій, а також підтримував суворий графік викладання. Музичне виховання К. Черні суттєво вплинуло на його музичну ідентичність. Фортепіанних цикли крупної форми демонструють оркестровий стиль Л. Бетховена, блиск і ясність Й. Гуммеля і

М. Клементі, а також контрапунктичний геній Й. Баха. Композитор зумів поєднати ці впливи у власний стиль.

Одинадцять фортепіанних сонат, варіаційні та ансамблеві твори К. Черні свідчать про те, що він був не просто вчителем і композитором тривіальної музики. Вони відрізняються глибокою та особливою структурою, що передвіщає тематичну трансформацію Ф. Ліста та лейтмотиви Р. Вагнера. Відмітимо вплив стилю фортепіанного етюд, що досяг свого піку в Десятій сонаті, названої композитором «Grande Sonate d'Étude» – зовсім нове трактування фортепіанної фактури як важливого барвистого і навіть формотворчого засобу, де контраст між різними темами виражений насамперед фактурними засобами. Насичення фактури суто віртуозними та надважкими елементами стане особливо актуально у творчості композиторів наступного покоління, зокрема Р. Шумана та Ф. Ліста.

Таким чином, класичні жанри займають важливе місце у творчості К. Черні. Композитор приймав активну участь у їх розвитку, становленні варіаційного жанру як окремої концертної п'єси, популяризував та робив транскрипції відомих оперних тем та з творів інших композиторів. Різноманіття циклів крупної форми композитора дуже велике і сприяє багатогранному розвитку виконавців. Сонати та варіації К. Черні є цікавими для інтерпретації багатьом піаністам світу і доводять, що його потрібно включити в обговорення ранньої романтичної музики не лише як впливового вчителя, а й як творчого та плідного композитора.

РОЗДІЛ 3

ТВОРИ КРУПНОЇ ФОРМИ К. ЧЕРНІ У СУЧАСНІЙ КОНЦЕРТНО-ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ

3.1. Європейська піаністична культура XX – XXI ст.

Феномен піаністичної культури відрізняється відносною самостійністю, що виявляється у виникненні власної динаміки і фаз розвитку, власного критерію, прогресу, а, також, специфічних з'єднань між елементами та системами. Піаністична культура — важлива складова музичної та загальної культури суспільства, оскільки відіграє велику роль у житті цивілізованої людини, позитивно впливає на її духовність і виконує суттєві функції в соціумі. Вона виховує, розвиває, консолідує, соціально-інтегрує, організаційно-регулює наші думки, рішення та направляє їх у русло творчості, спонукає до музичних рефлексій та надбання духовних вмінь. Але піаністична культура не тільки належить до духовної культури, а й великою мірою відображає закономірності її розвитку, зокрема, такий фундаментальний закон як спадкоємність.

Важливою підсистемою піаністичної культури є фортепіанне виконавство, оскільки лише воно може оживити думки, «зашифровані» у нотному тексті. Необхідно відзначити, що саме від рівня творчої майстерності виконавця, великою мірою залежить афективний аспект музики, на який вказують як стародавні філософи, так і сучасні науковці.

Цікаво, що зараз молоді талановиті піаністи намагаються відтворювати не лише найвидатніші твори відомих світових та українських композиторів, але і менш відомі твори, які, попри це створюють важливий зріз культурного сприйняття мистецької епохи. Наслідуючи їх велику практику виконавської майстерності, виконують концерти з цікавим складом творів, які беруться до репертуару.

Можемо сформулювати таке визначення поняття, згідно з яким, піаністична культура – це така цілісна багатофункціональна система, яка

взаємодіє із такими складовими та підсистемами: сольне і ансамблеве виконавство; поєднання декількох інструментів; поєднання інструменту і голосу, речитативу (поетичної складової); педагогічний аспект, освітянський аспект, а, також, неабиякий дослідницький та методологічний аспекти самих піаністів та науковців, які цікавляться цією галуззю. Варто зазначити, що композитори, які присвячують свою творчість цьому інструменту, є цікавими, модерністськими і користуються популярністю.

XX-XXI століття – період розквіту фортепіанного виконавства. Його можна назвати часом видатних піаністів. На самому початку XX ст. прославилися Йозеф Гофман, Альфред Корто, Артур Шнабель, Ігнацій Ян Падеревський. Друга половина століття подарувала нам таких виконавців як Святослав Ріхтер, Еміль Гілельс, Володимир Горовіц, Глен Гульд, Клауді Аррау, Дьордь Цифра, Вільгельм Кемпф та багатьох інших. Наприкінці століття підхопили естафету і продовжили свою творчу діяльність у XXI ст. Марта Аргеріх, Ван Кліберн, який став першим лауреатом Міжнародного конкурсу П. Чайковського в 1958 році та Володимир Ашкеназі, який переміг в цьому ж конкурсі в наступному році. Імена цих виконавців увійшли до скарбниці світової культури. Їхня гра завжди викликала захоплення шанувальників і інтерес музичних критиків. Тому не випадково про них написано безліч книг, статей, знято фільми.

Віртуозами піаністичної майстерності сучасності є Андраш Шифф, Лан Лан, Крістіан Цимерман, Міцуко Учіда.

На розвиток піаністичного мистецтва XX століття вплинуло одразу чимало факторів, один з них – система конкурсів. Оскільки специфікою перемоги на конкурсі, де в журі сидять музиканти, що представляють різні виконавські школи і стилі, можлива в тому випадку, коли учасник пропонує загальноприйнятий варіант прочитання програмних творів. За рідкісним винятком, особистісний прояв, суб'єктивізм, не віталися, що, в решті решт призвело до посилення раціональних тенденцій у виконавському мистецтві. Так, В. Чинаєв пише: «Безпосередність натхненної творчості витісняється,

таким чином, артистичною опосередкованістю, майстерним відтворенням романтичних почуттів, і визначальною чеснотою інтерпретації в кінці кінців стає культура дисциплінованого професіоналізму» [50, с. 98]. Зазначимо також, що такий саме вплив мало ще одне надбання XX століття – звукозапис, який загострив проблеми бездоганності виконання.

В цілому ж, друга половина XX століття презентує поступове ускладнення стильової палітри фортепіанного виконавства за рахунок синтезу багатьох течій, більшість з яких так чи інакше актуалізує художні принципи попередніх епох. Звертаючись до тієї ж праці В. Чинаєва бачимо, що серед ведучих стильових нахилів 50-80-х років XX століття автор називає наступні: наративно-психологічний, формально-аналітичний, неоромантичний, романтизований раціоналізм, аутентичний та епічний стилі [50]. Тож, можна стверджувати, що фортепіанне виконавство XX століття дійсно є полем культурного діалогу, інтенсивність та зміст якого обумовлено взаємодією новацій та традицій у композиторській та виконавській творчості.

Такі історичні умови, в яких репрезентується конкретний вид творчої діяльності у сфері піаністичного мистецтва, певним чином, віддзеркалює всю специфіку особливостей функціонування цієї системи. Цікавою є думка О. Протопопової, щодо відношення сучасної мистецької практики до традиції, у якій зазначається, що «сучасна загальна постмодерна художня практика спрямована на заперечення всякого роду норм і традицій, тому на перший план виходить художній метод полістилістики, в основі якої лежить принцип естетико-стильового діалогу» [46, с. 34]. При цьому важливим елементом композиторської творчості виявляється «створення індивідуального композиторського колориту» [46, с. 38], що досягається у самобутній манері роботи з відомими способами та прийомами опрацювання музичного матеріалу. Також відзначаються такі досить характерні і взаємодоповнюючі одна одну ознаки поставангардного твору, як «посилення символічного навантаження та певної тенденції до спрощення музичної мови» [46, с. 37].

Інша філософська концепція – діалог культур – також отримала своє музикознавче осмислення. В дисертаційному дослідженні О. Самойленко основні ідеї філософії М. Бахтіна були перенесені у музичний контекст. Підкреслюючи зростання ролі діалогічності в сучасній культурі, музикознавець зазначає, що це поняття не може сприйматися лише в рамках мовно-речових форм його існування, оскільки діалог пронизує собою найрізноманітніші сфери буття, проявляючись як у мові пластики й рухів, так і супроводжуючи внутрішні психологічні процеси, пов'язані із самопізнанням, самооцінкою людської особистості.

Сприймаючи музику як один із різновидів мови, дослідниця розуміє її у якості самостійної сфери культурної семантики, що «продукує нові символічні аспекти людського досвіду – відповідно як контекст “розуміючого” культурно-історичного діалогу». Прояв діалогічності при цьому розглядається з позиції ноетичного, що «існує як проблема вищих, граничних (“останніх”) смислових меж, відповідно, і як проблема ієрархії сенсів, їх співвіднесеності зі значеннями, виборі “смислової інстанції”, Третього в діалозі (Над-адресата) у такій своїй якості зумовлюючи тип, форму діалогу» [50, с. 50]. Відповідно до цього, ноетична типологія музичного діалогу базується як на загально смислових компонентах цього явища, так і на суто музикознавчих основах серед котрих «основоположними виявляються жанрово-стильові і композиційні» [50, с. 52]. У запропонованій концепції, тип, притаманний музичній культурі останньої третини ХХ ст. (четвертий), отримав назви «діалогу за умовчанням», що носить ностальгічний, алюзивний відтінок, і «діалогу мовчання», який включає музику тиші й авторські моделі мінімалізму.

Цитуючи Л. Шевченко хочемо підкреслити, що «“стильовий контрапункт” у межах парадигми ХХ ст. (бетховеніанство — моцартіанство) має певні проєкції на внутрішньо-стильові розмежування всередині єдиного жанрового утворення типу сонати. Названа типологія (докласичний і класико-романтичний етапи) відтворює засади інструменталістики загалом,

концентруючи і в інструментальній творчості взагалі, і у фортепіанній зокрема сакральний стимул вираження, що має позамистецькі виміри цінності загальнокультурного значення» [51, с. 15].

Також вважаємо за необхідне привести визначення «стилю музичної творчості» В. Москаленко. Оскільки в цьому визначенні є принципова позиція, що об'єднує всі види музичної діяльності: «Під стилем музичної творчості розуміється специфіка світовідчуття і музичного мислення творчої особистості, яка реалізується системою музично-мовленнєвих ресурсів творення, інтерпретування та виконання музичного твору» [37, с. 23]. Усі запропоновані типології активно використовуються в сучасному виконавському музикознавстві.

Оскільки саме історичний час являється основним фундаментом людської діяльності, художній діалог нерозривно взаємодіє із різними історичними авторитетами які вважаються необхідними для даного періоду розвитку культури. Звернення до них відбувається шляхом цитації, що виступає значним аргументом у будь-якій формі діалогу. Відповідним еквівалентом впливової фігури у художньому мистецтві виступає традиція у її широкому розумінні. У відповідності зі способами взаємодії між авторитетом та автором створюється той чи інший тип діалогу.

Тенденціями сучасних композиторів та виконавців є відображення взаємопроникнення людини з мета-, нейро- та біо- просторами. Велика кількість діячів культури розвивають свою діяльність у електронних, віртуально-акустичних, високо-частотних, топофонічних звучаннях. Таких, наприклад, як «біофідбек» Марека Холонєвського, польського саунд-артиста, який успішно продукує музику з високих частот, які генерують бактерії людського організму під час свого росту або брейнмузика його колеги, композитора – Францішека Арашкевича.

На сучасному етапі виконавство займає дуже важливе місце у системі музичного мистецтва, що привертає до нього увагу не тільки публіки, але й музикознавців. Історія наукового (науково-методичного) досягнення

виконавства як окремої галузі музичної творчості розпочинається ще у часи Бароко, але системні дослідження все ж датуються вже першою половиною ХХ століття. Як і у випадку композиторської творчості, інтерес до виявлення особливого у виконавстві може бути пояснений значним розширенням палітри співіснуючих систем музичного мислення. Але узагальнюючи, можна все ж таки стверджувати, що як у всі часи основним фактором розвитку музичного (а значить й виконавського) мистецтва ХХ-ХХІ століття є балансування між традиційним та інноваційним.

3.2. Порівняльна характеристика інтерпретацій сонат та варіацій

К. Черні.

На сьогоднішній день, творчість К. Черні отримує «нове прочитання». Створюється багато симпозіумів, фестивалів, конкурсів з метою популяризації композиторського надбання. Окрім цього є піаністи, які спеціалізуються на виконанні його творів: Антон Куерті, Мартін Джонс, Феліція Блюменталь, Д. Болдріні, Вів`ен Харві Слейтер. Серед них і виконавці, чиї інтерпретації Сонати № 10 ми сьогодні порівнюємо – Мартін Джонс та Вів`ен Харві Слейтер.

Мартін Джонс – англійський концертний піаніст. Навчався в Королівській музичній академії в Лондоні, отримав визнання після присудження премії Майри Хесс у 1968 році. Піаніст виступає з оркестрами світу, має концерти на відомих сценах, таких як Карнегі-хол, зал королеви Єлизавети у Лондоні. При виборі репертуару особливу увагу приділяє маловідомим або несправедливо забутим творам. Зробив записи усіх сонат та концертів К. Черні.

Вів`ен Харві Слейтер – американська піаністка, більше сорока років давала концерти у багатьох штатах Америки та виступала в Європі. На протязі багатьох років викладала фортепіано в університеті Гамільтону. Вів'ен Слейтер відома як виконавиця творів Карла Черні. Нею опубліковані записи всіх його етюдів «Школи швидкості» ор. 299 і збірки етюдів

«Мистецтво швидкості пальців» оп. 740, а також і записи деяких сонат та інших творів К. Черні. Піаністка писала й власну музику для студентів.

Порівняємо трактовки виконання сонати цими музикантами. Безумовно, кожен з піаністів має високий рівень професійної підготовки, і дотримується виписаних вказівок автора, але все ж відчувається відмінність у побудові музичних ідей сонати. У виконанні В. Слейтер головна партія сприймається як виклад єдиної думки, не дивлячись на її чітке розділення на короткі фрази з паузами. На противагу, М. Джонс підкреслює діалогічність задуму, трохи призупиняючи рух і більш підкреслюючи акценти на останніх акордах першої фрази, другу він починає ще тихіше і тим більш впевнено і яскраво звучить її підйом до акордів верхнього регістру. Загалом, піаніст виконує першу частину сонати у більш помірному темпі, що сприяє втіленню його інтерпретації. Далі як питання звучать акорди на *pp* і починається побічна партія «*dolce*». У якій обидва музиканта підкреслюють гармонічні коливання і зміну характеру.

У розробці відмінності не так виражені. Характер музики драматизується, напруга зростає і технічні задачі стають більш складними, з чим обидва піаністи вправно справляються. На відміну від В. Слейтер, М. Джонс робить невеличке прискорення на *crescendo* до кульмінації, підкреслюючи її досить моторошним гострим *staccato* басів. Розробка вривається у репризу, і тільки тут розв'язується утворена хвиля напруги.

Як і на початку обидва піаністи дотримуються авторського тексту. Можна відмітити, що М. Джонс відходить від діалогічності експозиції та поєднує фрази головної партії як і В. Слейтер. Цьому звичайно сприяє скорочення головної партії і загальна динамізація технічних прийомів. В. Слейтер робить невеличке розширення на *crescendo* у кульмінації, посилюючи динаміку до *fff*. Після чого наступний розділ звучить більш прозоро, розчиняючись у верхньому регістрі. Своє уповільнення піаністка компенсує збільшенням швидкості темпу останньої фрази до заключного акорду. М. Джонс у свою чергу грає заключний епізод рівно та урочисто.

У цілому можна виділити тенденцію до об'єднання у виконанні В. Слейтер і концепцію діалогічного співставлення технічно різного матеріалу у М. Джонса.

Що стосується інтерпретацій II частини виконавцями, то можна сказати, що не дивлячись на їх відмінності і В. Слейтер, і М. Джонсу вдалося у повній мірі передати драматичність та трагічність *Adagio*. II частина за задумом композитора вимагає піаністичної майстерності не лише з точки зору віртуозних елементів, але й в справді глибокій ліричності.

«Бароковий» вступ, у викладі хоральними акордами, виконавці грають однаково, та з п'ятого такту фактура змінюється – з'являється мелодична та наповнена різноманітними емоційними відтінками мелодія на фоні гармонічного супроводу. М. Джонс продовжує своє виконання у більш витриманому строгому стилі, В. Слейтер, у свою чергу, романтизує тему, грає з більшою свободою, уповільнюючи темп на гармонічних змінах та «проспівуючи» усі пасажі, ніби намагаючись поглибитися у цю «гру» мелодичними барвами, наближуючись до стилістики виконання повільних частин Ф. Шопена. Завдяки цьому тема у *B-dur* звучить більш контрастно у виконанні піаністкою - після зависаючої тиші у паузі відбувається ніби зміна декорацій. Ця тема у виконанні обох піаністів поєднує у собі урочисту ясність та глибину.

У репризі тема першого розділу динамізується. Після розділу *dolce* К. Черні насичує мелодичну лінію трелями, мелізмами та хроматичними пасажами, завдяки чому музика досягає найвищого рівня емоційної напруги, який зберігається до кінця частини, залишаючи відчуття глибокої трагічності. У трактовках проведення теми у репризі зберігається різниця концепцій виконавців як і на початку частини. Заключне *Piu Adagio* піаністи інтерпретують по-різному: М. Джонс грає акорди вагомо і переконливо, В. Слейтер виконує їх у більш повільному темпі, зупиняючи рух і залишаючи відчуття сумної невизначеності.

Третю частину – Скерцо піаністи трактують неоднаково. У М. Джонса з перших тактів відчутні риси «нестримного галопу», саме так охарактеризував жанр цієї частини американський вчений Рендалл Шитс. Таке відчуття створюється завдяки швидкому темпу і особливо яскравому підкресленню сильної долі після затактової восьмої у розмірі 6/8. Музичний матеріал у виконанні піаністом несеся від періоду до періоду, позначаючи їх початок бравурними октавами у басу. Цей вихор продовжується і у новому розділі, завдяки гострому стакато у такому прискореному темпі, з різкими *sf* на зменшених септакордах у передчутті найвищої точки напруги – кульмінації першого розділу.

У виконанні В. Слейтер ми чуємо зовсім інший підхід. У більш стриманому темпі характер скерцо світлий, грайливий, легкий, багато в чому нагадує сонатну творчість Ф. Шуберта та є типовим «віденським» по своїй стилістиці. Вказані К. Черні *sf* звучать не так гостро, як у М. Джонса. За рахунок більш помірною темпу епізод на стакато швидше граційний, ніж нестримний. Піаністка не робить повторення першого розділу (як і вказано композитором) і переходить одразу до Тріо.

На відміну від В. Слейтер М. Джонс грає репризу, що підкреслює танцювальність його задуму. У середній частині музикант не змінює темп, створюючи її спокійний характер за допомогою м'якого звуковидобування. У виконанні обох піаністів секвенції сприймаються як ажурне мереживо. При повторенні останнього періоду В. Слейтер трохи уповільнює, готуючи повторення основного розділу. М. Джонс, у свою чергу, навпаки, ніби набирає оберти для подальшого прискорення при переході до репризи. Його інтерпретація, спрямована на об'єднання усіх розділів частини, можливо, в певній мірі більше відповідає ідеї К. Черні *Sonate d'Étude*.

Фінал цієї сонати своїм безперервним швидким рухом, у якому одна віртуозна складність змінюється іншою, асоціюється з «вічним двигуном». Це потребує від виконавця нестримного темпераменту та трансцендентної техніки, без межі можливостей. На жаль, обидва піаністи у даному випадку

віднеслись занадто «продумано» та обережно до виконання цієї частини. Вони, у значній мірі, зберігають свої сили до коди, що зумовлює втрату характеру «*con fuoco*», виписаного композитором. Звичайно, їх підхід можна зрозуміти, але, у той же час, він призводить до недостатньої бравурності фіналу та певної скованості.

Отже, з власного досвіду можемо сказати, що Соната №10 залишає сильне яскраве враження після прослуховування. Неймовірно віртуозні, спрямовані та насичені частини сонати, так влучно контрастують з поетичним та проникливим *Adagio*, саме у якому ми маємо можливість познайомитись з нетиповим для нашого сприйняття К. Черні. Виконавець, що має високий рівень професійної підготовки, безумовно справить потужне естетичне враження її виконанням.

Інтерпретація варіаційних творів К. Черні відомими піаністами.

Серед варіаційних циклів К. Черні найвідомішим, напевно, є цикл на тему П. Роде «*La Ricordanza*» оп. 33, з яким виступав Володимир Горовиць, і який у подальшому записали багато виконавців. Крім оп. 33, записи альбомів пов'язані з іншими варіаціями К. Черні включають в себе варіації Вівієн Харві Слейтер і вальси, сонати та варіації Хільде Сомер та сонати Данієла Блюменталю та варіації. З огляду на величезну кількість творів К. Черні та їхню цінність для фортепіанного репертуару, порівняно небагато його варіацій коли-небудь були записані. Систематичне дослідження та записи, присвячені виключно фортепіанним варіаціями К. Черні були б дуже потрібним доповненням до фортепіанної літератури.

Незважаючи на це, інтерес зарубіжних піаністів до творчості К. Черні значно активніший і розширений, ніж у пострадянському просторі. Наприклад мистецтвознавець Сю-Чуань Чень із Школи Музики в Мереленді спеціально для своєї дисертації зробив CD записи 9 варіацій К. Черні [23]: *Brilliant Variations on a French Military Air*, Op. 103 (London: Clementi), *Second Galoppe varie'e*, Op. 1 12 (Hamburg: Cranz), *Grandes Variations brillantes sur le thgme original favori: colla campanella (Glockchen Rondo) de Paganini*, Op. 170

(Vienna: Diabelli), Introduction, Variationen & Rondo iiber zwey beliebte Steyrische Alpenlieder, Op. 194 (Vienna: Diabelli), Charmant-Variationen iiber den beliebten Charmant Walzer von Johann Strauss, Op. 249 (Vienna: Haslinger), Variations brillantes sur un motif martial de l'Ope'ra, Robert le Diable, Op. 332 (Leipzig: Breitkopf & Hartel), Fantaisie et Variations brillantes sur un Thime de Madame Malibran, Op. 377 (Leipzig: Hofmeister), Souvenir de Bellini, Fantaisie et Variations brillantes sur le dernier pense'e de Bellini, Op. 386 (London: D'Almaine), Amusement des jeunes amateurs, Op. 825 (Offenbach: J. AndrC). Мета цього проекту-запису – привернути увагу людей до цих давно проігнорованих творів та заохочувати людей знаходити місця на своїх полицях для CD з варіаціями, фантазіями та іншими блискучими творами К. Черні.

Розглянемо більш детально виконання варіацій «La Ricordanza» op. 33, Володимиром Горовицем, який був «піаністом світу». У Парижі після його дебюту журнал «Revue musical» писав: «Часом, все ж з'являється артист, що володіє генієм інтерпретації - Ліст, Рубінштейн, Падеревський, Крейслер, Касальс, Корто ... Володимир Горовиць належить до цієї категорії артистів-королів» [8]. У післявоєнні роки у В. Горовиця було активне концертне життя. Наряду з виконанням відомих творів авторів класичної та романтичної епохи у новій інтерпретації, піаніст залучає до свого репертуару нові твори сучасних композиторів. Так він першим виконав в Америці 6, 7 та 8-му сонати С. Прокофєєва, 2 та 3-ю сонати Д. Кабалевського, сонату С. Барбера. Поряд з цим В. Горовиць виконує у концертних програмах твори К. Черні та М. Клементі, які роками вважалися лише частиною педагогічного репертуару.

Так, базуючись на принципах встановлення моделі стилю виконавця як «системи найважливіших, об'єктивно сформованих принципів його творчості», запропонованій І. Сухленко в її дисертації, присвяченій дослідженню індивідуального виконавського стилю В. Горовиця [19], можна зазначити, що його виконавський стиль – романтичний. Піаніст майстерно

інтерпретує твори різних композиторів, які звучать у його виконанні по-свіжому піднесено, варіації К. Черні не є винятком. В. Горовиць з великим натхненням ставився до цього циклу, і, за спогадами своїх сучасників, виконував його часто вдома вже на пізньому етапі своєї творчості. Відчутно, що у своєму виконанні В. Горовиць концентрується на створенні звукової картини, у якій за допомогою найдрібніших градацій динаміки, артикуляції, агогіки, педалізації, втілюється художня ідея твору. Це і є найвищий рівень фортепіанної віртуозності, яку ми розуміємо як досконалу виконавську майстерність, що базується на єдності художнього та технічного її вимірів.

Проаналізуємо також виконання цих варіацій американським піаністом італійського походження Антоніом Помпа Балді, який був лауреатом першої премії Міжнародного конкурсу піаністів у Клівленді 1999 року. Він також був призером конкурсу Маргарет Лонг-Жак Тібо 1998 року та Міжнародного конкурсу піаністів Ван Кліберна 2001 року.

Антоніо Помпа Балді виконує варіації на тему «La Ricordanza» у більш класичному стилі. Його інтерпретація звучить дуже граційно, з певним шармом класичної оперної арії, піаніст артикуляційно та тембрально передає оркестрове інструментування. Виконання є технічним, але у більш помірному темпі, у порівнянні з виконанням В. Горовиця.

Інтерпретація Великої блискучої сонати К. Черні оп. 10.

Реалізація творчого задуму цієї сонати ставить багато технічних та художніх завдань перед виконавцями. Задум композитора націлений не лише на здійснення усіх задач, але й на витримку, так як твір великий за об'ємом, з різноманітними стильовими прийомами, які втілюються у різних видах техніки. Ці виконавські задачі вимагають ще більше загостреної уваги, адже твір є ансамблевим, що зумовлює свої особливості виконання: збалансоване звучання, темпоритмічна стійкість, артикуляційна та динамічна єдність, міцна художня співпраця та сильний енергетичний посыл, який може втілюватися в ефектній взаємодії – діалозі під час виконання. Таким чином

можемо сказати, що виконання Великої блискучої сонати К. Черні підвладне лише професійно, емоційно та психологічно сформованим музикантам.

Гарним прикладом артистичної інтерпретації цієї сонати є її виконання дуєтом італійських піаністів Сарою Бертолуччі та Родольфом Алессандріні, які сформували постійний фортепіанний дует в 1990 році. Отримали визнання за свій ідеальний ансамбль, баланс і вишуканий стилістичний вибір творів. Ці видатні артисти спеціалізуються на репертуарі для фортепіанного дуєту, приділяючи особливу увагу невідредагованим, маловідомим або несправедливо забутим творам. Флорентійський дует - має безліч нагород і відзнак, піаністи представляли Італію на міжнародних фестивалях і конкурсах у Франції, Німеччині, Польщі, Швейцарії, Україні та США. Безліч оригінальних транскрипцій, зроблених виконавцями, були записані на компакт-дисках у Європі та США. Тому не дивно, що за версією італійської преси це один з найбільш імітованих фортепіанних дуєтів на концертній сцені.

Проаналізувавши нотний текст, можемо зазначити, що музикантам вдалося втілити задум композитора. Усі виписані повтори, вказівки темпів, характерів та штрихів досконало відтворено. Завдяки технічній підготовці виконавців на високому рівні, гармонійному ансамблю соната звучить динамічно, блискуче та свіжо.

Висновки до Розділу 3. На сучасному етапі виконавство займає дуже важливе місце у системі музичного мистецтва, що привертає до нього увагу не тільки публіки, але й музикознавців. Історія науково-методичного осягнення виконавства як окремої галузі музичної творчості розпочинається ще у часи Бароко, але системні дослідження все ж датуються вже першою половиною XX століття. Як і випадку композиторської творчості, інтерес до виявлення особливого у виконавстві може бути пояснений значним розширенням палітри співіснуючих систем музичного мислення. Але узагальнюючи, можна все ж таки стверджувати, що як у всі часи основним

фактором розвитку музичного (а значить й виконавського) мистецтва XX-XXI століття є балансування між традиційним та інноваційним. Тому проблема ідентифікації стилю творчості виконавця поступово загострюється завдяки тому, що подібно до композиторів, сучасні виконавці свідомо й наполегливо намагаються «вийти за межі» певної традиції, певного стилю, репертуару, визначених правил комунікації з публікою тощо.

Завершуючи цей розділ, можемо сказати, що спадщина К. Черні вимагає більшого визнання його композиторського таланту, але проблема інтерпретації його фортепіанних творів пов'язана зі значними труднощами та об'ємами, що відлякують, можливо, багатьох піаністів, що цікавляться. Насамперед, ноти деяких сонат практично недоступні, як приклад можна навести Восьму сонату, що є нині лише у двох бібліотеках континентальної Європи.

Тим не менш, фортепіанна музика К. Черні розкриває стильові особливості музичної культури перехідного періоду межі XVIII – XIX століть, що являється цінним базисом для усвідомлення розвитку піаністичного виконавства. Тому ситуація поступово змінюється на краще. З'являються нові публікації, котрі розкривають історичне значення творчості композитора. Вперше було здійснено запис усіх сонат К. Черні британським піаністом Мартіном Джонсом. Справжньою подією став і проведений піаністом Антоном Куерті в Едмонтоні (Канада) у 2002 році міжнародний конгрес, присвячений винятково творчості Карла Черні.

Отже, сучасні піаністи та музиканти відповідають за виправлення репутації заслужених композиторів, таких як Карл Черні. Його музику треба вивчати та популяризувати на сольних концертах.

ВИСНОВКИ

Дане дослідження було спрямоване на формування цілісного уявлення про композиторський стиль К. Черні на підставі аналізу його циклів крупної форми для фортепіано.

У роботі були представлені характеристики К. Черні як композитора, педагога, його особисті якості, музичні погляди. Ми представили його основні методи роботи, педагогічні вказівки, спираючись на його листування з учнями та на залишені самим композитором коментарі у його роботах.

У ході дослідження були узагальнені теоретичні аспекти вивчення жанрів крупної форми на початку XIX століття і представлений їх короткий історичний розвиток. Жанровий аспект вивчення дозволив проаналізувати роль К. Черні у їх становленні в умовах розвитку композиторських концепцій на початку XIX ст.

У роботі виявлені основні стильові особливості композиції сонат, варіацій та ансамблів композитора. Ми виявили, що твори крупної форми займали важливе місце у творчості композитора. К. Черні розвинув жанр фортепіанних варіацій до віртуозної блискучої п'єси з каденцією (часто містить велику віртуозну коду) та розгорнутою інтродукцією. Варіації К. Черні мають міцний зв'язок з найбільш відомими музичними творами його сучасників та минулих століть, так як більшість з них у своїй основі мають популярні теми з опер або інших творів. Також, був зроблений великий внесок у розвиток жанру фортепіанного ансамблю.

На початку XIX століття класична сонатна форма вже досягла свого розквіту у творчості таких композиторів як А. Моцарт, Й. Гайдн та Л. В. Бетховен. Не дивлячись на це, К. Черні вдалося розвинути свої новаторські ідеї, спираючись на традиційну основу побудови форми, насамперед на зразки сонатної форми у творчості Л. В. Бетховена. Новаторською є і структура сонатного циклу у К. Черні – у більшості сонатах він відхиляється від традиційної чотирьохчастинної побудови циклу (такими є лише чотири його сонати: №3, №4, №10, №11), п'ять сонат написані у

п'ятичастинній формі, одна – «У стилі Д. Скарлатті», оп.788 – одностатинна, соната №9 – шестистатинна, а соната №6 – семистатинна. Загалом, К. Черні написав 12 сонат для фортепіано соло і 4 сонати для фортепіано у чотири руки. У його сонатах можемо прослідкувати зародження рис романтичного стилю, які проявляються у структурній побудові, гармонічній тканині творів – відчувається особлива увага до тембрової складової інструменту, особливій виразності повільних частин, застосуванні композитором лейттематизму. У подальшому можемо прослідкувати продовження цих традицій сонатної форми у творчості послідувачих композиторів-романтиків, зокрема учня К. Черні – Ф. Ліста.

У роботі було проаналізовано, що у європейській та американській музичній практиці популяризується виконання творів К. Черні, створення аудіо записів його творів. Сучасним піаністам цікаве композиторське надбання К. Черні з точки зору інтерпретації, розвитку технічних здібностей, музичного матеріалу, так як його твори мають широкий аспект жанрових, стильових та тематичних різновидів.

Отже, у представленому дослідженні систематизовано наукові дослідження щодо базових ідей музичного Класицизму та їх значення у сучасному науковому дискурсі; реконструйований митецький портрет К. Черні: педагога, музиканта, композитора; проаналізовано композиторський стиль К. Черні крізь призму естетики Класицизму; узагальнено відомості про трактовку жанрів крупної форми у творчості композиторів-класиків; охарактеризовані класичні та новаторські риси інтерпретації жанрових канонів фортепіанних сонат, варіацій та ансамблевих творів у творчості К. Черні; проаналізовано основні тенденції розвитку європейського піанізму у ХХ - ХХІ ст.; здійснений аналіз виконавських версій фортепіанних сонат, варіацій та ансамблів К. Черні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Айзенштадт С. А. Учитель музыки. Жизнь и творчество Карла Черни, доп. М.: Композитор, 2010. 216 с.
2. Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики. Руководства по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи возрождения до середины XIX века): Издательский дом «Классика-XXI», 2013. 176 с.
3. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства : учебник для студ. муз. вузов. Ч. 1 и 2. 2-е изд., доп. М. : Музыка, 1988. с. 111-113
4. Альшванг А. А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества, 5-е изд., доп. М.: Музыка, 1977. 447 с.
5. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс, книга 1-ая и 2-ая, издание 2-е.: Музыка, 1971. 376 с.
6. Бетховен Л. Письма 1787–1811, пер. Л. С. Товалевой и Н. Л. Фишмана; сост., и коммент. Н. Л. Фишман. – М.: Музыка, 1970. 576 с.
7. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки: М., 1989. 304с.
8. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы: Музыка, 1977. 332 с.
9. Бюффон Ж. Л. Промова при вступі до Французької академії. URL: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/LITRA/BUFFON.HTM>
10. Вариации. URL: <https://www.belcanto.ru/variations.html>
11. Генкін А. Основні принципи піанізму Карла Черні. *World Science* 6(46), ч.2. Дніпро, 2019. с. 4-8
12. Гнатишин О. Історичний вимір українських музично-теоретичних концепцій. Львів : Вид-во Львівської політехніки, 2018. С. 48.
13. Горський В. Біля джерел: Нариси з історії філософської культури України. Київ : Вид. Дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 12.
14. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы: Муз. Украина, 1985. 112 с.
15. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. К., 1973.

16. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре: Государственное музыкальное издательство, 1961. 224 с.
17. Дедусенко Ж. Исполнительская пианистическая школа как род культурной традиции : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.01 «Теория и история культуры» / Дедусенко Жанна Викторовна. – Киев, 2002. – 208 с.
18. Закірова Р. Специфіка драматургічного процесу у варіаційній формі (на прикладі 32 варіацій для фортепіано Л. Бетховена). *Когнітивне музикознавство* – 3. Харків 2011. с. 50-58.
19. Злотник О. Й. Комунікативна функція музики як засіб художнього спілкування. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство Вип. II (11)*. Київ, 2018. с. 158-162
20. Іванченко В. Про фактурно-тематичне варіювання в епічних симфоніях С. Прокоф'єва та В. Губаренка . *Українське муз-во. Вип. 11*. Київ, 1976.
21. Ігнатченко Г. Про взаємозв'язок фактурного розвитку і форми. *Українське муз-во. Вип. 15*. Київ, 1989.
22. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано) XIV- XVIII ст.: СМП "Астон", 1998. 299 с.
23. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортеп'яно). XIV–XVIII ст. : навч. посіб. / Н. Кашкадамова. – 2-ге вид., випр. і допов. – Київ : Освіта України, 2009. 416 с.
24. Кирилліна Л. Класичний стиль в музиці XVIII – початку XIX століть: вид. Москва, 1996. 190 с.
25. Королева А. Неизвестный композитор и педагог Карл Черни. *Царскосельское чтение*. 2015. с. 147-150

26. Корыхалова Н. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике: Львов, 1979. 207 с.
27. Кудряшов А. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII-XX вв: Лань, 2006. 432 с.
28. Куерти А. Карл Черни в тени Бетховена. *Quarterly Queen*. 1997
29. Куликов А. Фортепианные сонаты Карла Черни и их место в истории музыки : автореф. дис. ...канд. Искусствоведения. 17.00.02. Музыкальное искусство. Москва, 2015. с. 13-20
30. Лавров М. Фортепіанні транскрипції і фантазії В. Горовиця як відображення виконавського стилю майстра. *Когнітивне музикознавство* – 3. Харків 2011. с. 69-75
31. Либерман Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом - М.: Музыка, 1988. 236 с.
32. Мазель Л. Строение музыкальных произведений: Музыка, 1979. 536с.
33. Максимов Е. И. История фортепианных вариаций классико-романтической : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17. 00. 02. Москва, 2014.
34. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки: Композитор, 1993. 268 с.
35. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва: Музыка, 2010. 254 с.
36. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации: (к проблеме анализа), под ред. И. Н. Коханик: Киев, КГК им. П. И. Чайковского, 1994. 157 с.
37. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації: навчальний посібник / В. Москаленко. - Київ: Клякса, 2012. - 271 с., С. 232
38. Назайкинский Е.В. Стил ь и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва. Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248с.

39. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога: Музыка, 1987. 239 с.
40. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей: Музыка, 1973. 446 с.
41. Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. URL: www.rulit.me. Дата звернення 17 травня 2020.
42. Сухленко І. Виконавський стиль В. Горовиця : автореф. Дис.. ... канд. мистецтвознавства : 17. 00. 02. Харків, 2012.
43. Терентьева Н. Карл Черни и его этюды: Музыка, 1978. с. 3-21
44. Тимофеева К. Исполнительская драматургия как предмет сравнительного анализа. *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. Харьков, 2007. с. 55-60.
45. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд., исп. СПб.: Издательство «Лань», 2001. 496 с.
46. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие. СПб.: Лань, 2000. 320 с.
47. Хоминський Й. Історія гармонії та контрапункту. Київ, 1979. Т. 2. 411 с.
48. Черни К. Вариации на тему арии П. Роде «La Ricordanza», исп. В. Горовиц. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JgWWAGzB6lQ>
49. Черни К. Письма, пер. с нем.: Ст. Петербург, 1842. 72 с.
50. Чинаєв В. Виконавські стилі у контексті художньої культури XVIII-XX століть: автореферат дисертації з мистецтвознавства. 17.00.02. Музичне мистецтво. Москва, 1995
51. Шевченко Л. Сильова парадигма української фортепіанної культури XX століття у світовому просторі: автореферат дисертації з мистецтвознавства. 26.00.01. Мистецтвознавство. Київ, 2020. 39 с.
52. Cherny S. Sonates pour piano, Anton Kuerti. URL: https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mS-6VNwGwPJ0uaiSOsWx-W7aZzUPAMfOU

53. Czerny C. Recollections from my life. *The Musical Quarterly*. 1956. Vol. XLII, No. 3. p. 302 – 317.
54. Czerny C. School of Practical Composition: Complete Treatise on the Composition of all Kinds of Music Both Instrumental and Vocal: Together with a Treatise on Instrumentation, Op. 600. New York: Da Capo Press, 1979.
55. Czerny C. Theoretical and Practical Piano Forte, Op. 500, Vol. I. Translated by J. A. Hamilton. London: R. Cocks, 1839.
56. Czerny C. Grand Sonate Complete, Op.268, Martin Jones. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=lkOWeiuIIbw>
57. Hanslick E. Karl Czerny (Zu seinem 100. Geburtstage 1891). «Aus dem Tagebuch eines Musikers», 1892. 673 p.
58. Ho Michael Shui. A Rediscovered Genius Carl Czerny and his F minor Grand Piano Sonata, Op.178: A Critical Analysis and Performance Guide. Arizona State University, 2019.
59. Kuerti A. Carl Czerny A Rediscovered Genius. St. Lawrence String Quartet, Anton Kuerti, Stephane Lemelin, Leonard Ratzlaff, and Grzegorz Nowak. Doremi DHR6011-3, 2011.
60. Larson L. “An Underestimated Master: A Critical Analysis of Carl Czerny's Eleven Piano Sonatas and his Contribution to the Genre.” PhD. diss., University of Nebraska -Lincoln, 2015.
61. Loesser A., Men, Women andPianos: A Social History. New York: Simon and Schuster, 1954; Reprint, New York: Dover, 1990, p. 362.
62. Raabe P. Franz Liszt, B. 1, Liszte Leben, 1931. p. 229
63. Su-Chuan Cheng. The Piano Variations Of Carl Cherny: A Recording Project, Doctor of Musical Arts, 2006.

ДОДАТОК А

СПИСОК ВАРІЙЦІЙНИХ ТВОРІВ К. ЧЕРНІ

Даний список представлений з Повного списку робіт Карла Черні, опублікованого видавництвом Роберт Кокс і Ко, Лондон у 1848 році.

Op.	Title	Original Theme
1	Vars. Concertantes for Pianoforte and Violin	By Krumpholz
3	Fant. et Var. brill. (Romance de Blangini) with Accompts. for two Violins, Alto, and Violoncello	By Blangini
4	Le Souvenir, Vars.	
8	Amicitæ, Andantino with Vars.	
9	Vars. brill. et faciles (Thème favori)	German air
12	Vars. (Trauer-Walzer by F. Schubert)	Waltz, Op.9, No. 2, by Schubert
14	Brilliant Vars. on an Austrian Waltz	Austrian waltz
16	Introd. et Var. sur “O cara memoria,” with Vcello. Accompt.	“O cara memoria” by Carafa
19	Vars. sur une Barcarole favorite	Italian folksong “O Pescador dell’ Onda” by Gail
20	Introd. et Vars. sur la Marche favorite della Donna del Lago	Opera “La Donna del Lago” by Rossini
21	Introd. et Vars. sur la Cav. fav. “Sorte secondami”	Opera “Zelmira” by Rossini
25	Vars. brill. sur “Ah come nascondere” à 4 mains	Opera “Ermione” by Rossini
33	La Ricordanza, Variazioni sopra un Tema di Rode	Violin Variation, Op. 10, by Rode
36	Impromptus on Vars. brill. sur le Cotillon du Ballet Arsena	Ballet “Arsena” by Gallenberg
37	Fant. suivie d’une Romance variée	
40	Vars. brill. sur la Marche du Ballet La Danseuse d’Athène, à 4 mains	Ballet “La Danseuse d’Athène” by Weigl
46	Vars. on a Bohemian Air	Bohemian Air
52	Vars. in an easy style on the concluding Air from Die Fee aus Frankreich	Play “Die Fee aus Frankreich” by Müller and Roser
55	Les Charmes de l’Amitie, Thème de Beethoven	“Das Glück der Freundschaft”, Op. 88, by Beethoven
56	Introd. et Vars. sur la première Galoppe	Galop
59	Introd. Vars. brill. et Rondo sur la Marche favorite de Roland	By Roland

60	Vars. and Rondo on C. M. von Weber's Hunting Chorus from Euryanthe, with Orchestral Accompts.	Opera "Euryanthe" by Weber
62	Caprice et Vars. sur "An Alexis" de Himmel	"An Alexis send' ich dich" by Himmel
67	Vars. Concert. suivies d'un Rondeau de Chasse sur la marche du Ballet, Barbe Bleu, à 4 mains	Ballet "Barbe Bleu"
73	Vars. on "Gott erhalte Franz den Kaiser," with Quartett or Orchestral Accompts.	Austrian Anthem "Gott erhalte Franz den Kaiser" by Haydn
77	God save the King, with Vars.	British Anthem
80	Introd. 7 Vars. e Finale sopra un Tema favorita per Pianoforte e Flauto ossia Violino Concertante	
81	Vars. sur un Marche Anglaise	English March
86	Introd. Vars. and Finale on the Bavarian National Song	Bavarian air by Spontini
87	Introd. et Vars. sur la Valse de Gallenberg, à 4 mains	Waltz by Gallenberg
91	"Es ritten drei Reiter," German Air with Vars.	German air
103	Vars. brill. sur un Air Militaire Française	French military air
106	Introd. et Vars. sur un Thème original, à 4 mains	Original theme
112	Second Galoppe variée	Galop
113	Vars. sur un Thème original	Original theme
114	Valse variée	Waltz
115	Easy Variations on a Theme from the Farce, Staberl's Reise Abentheuer in Frankfort and München	Farce "Staberl's Reise Abentheuer in Frankfort and München"
123	Vars. brill. sur "Gott erhalte Franz den Kaiser," à 4 mains	Austrian Anthem "Gott erhalte Franz den Kaiser" by Haydn
125	Vars. brill. sur un Thème de l'Opera, Il Crociato, à 4 mains	Opera "Il Crociato" by Meyerbeer
130	Variations brillantes sur deux Thèmes de l'Opera, L'Ultimo Giorno di Pompei, à 4 mains	Opera "L'Ultimo Giorno di Pompei" by Pacini
132	Variations brillantes sur "Dépechons, travaillons," de l'Opera, Le Maçon; solo and duet	Opera "Le Maçon" by Auber
133	Introduction et Variations sur la Cavatina de l'Opera, L'Ultimo Giorno di Pompei	Opera "L'Ultimo Giorno di Pompei" by Pacini
134	Impromptu ou Variations sur un Thème de l'Opera, Oberon	Opera "Oberon" by Weber
135	Variations sur un Thème de l'Opera, Oberon	Opera "Oberon" by Weber
138	Variations de Concert sur la Marche des Grecs de l'Opera, Le Siège de Corinthe	Opera "Le Siège de Corinthe" by Rossini
140	Introduction and Variations on a favorite Air from Das Mädchen aus der Feenwelt	Play "Das Mädchen aus der Feenwelt" by Drechsler

141	Variations on the favorite Duet, “Brüderlein fein”; duet	Duet in “Das Mädchen aus der Feenwelt” by Drechsler
147	Variations à Capriccio sur deux Thèmes de l’Opera, Oberon, à 4 mains	Opera “Oberon” by Weber
160	Introduction, Variations, et Polacca sur “Tu vedrai,” avec Orchestre, in D	Opera “Il Pirata” by Bellini
170	Grandes Variations brillantes sur “La Campanella de Paganini,” avec Quartett Accompts.	“La Campanella” by Paganini
179	Introduction, Variations, and Polacca on two favorite Airs from Der Alpenkönig und der Menschenfeind	Play “Der Alpenkönig und der Menschenfeind” by Müller
180	Introduction and Variations on a favorite Air from Der Alpenkönig und der Menschenfeind	Play “Der Alpenkönig und der Menschenfeind” by Müller
193	Troisième Galoppe, variée	Galop
194	Introduction, Variations, and Rondo on two favorite Styrian Alpine Airs; solo and duet	Alpine airs by Fischer
196	Introduction, Variations, and Rondo on “Or che son vicino à te”; solo and duet	Cavatine “Or che son vicino à te” by Nicolini, in Opera “Tancredi” by Rossini
199	Variations sur “Ah! ich stell’ du Falsche dir”; solo and duet	Opera “Othellerl” by Müller
202	Introduction, Variations brillantes, et Rondeau de Chasse	
203	Valse Autrichienne, variée	Austrian waltz
204	Divertissement de Concert, ou Adagio, Variations, et Rondo, avec Accompt. d’Orchestre	
206	Thème Russe, variée	Russian air
208	Introduction et Variations brillantes sur un Thème dans la Muette de Portici	Opera “La Muette de Portici” by Auber
219	Introduction et Variations sur le Pas de Trois dans Guill. Tell	Opera “Guillaume Tell” by Rossini
220	Variations brillantes sur la Tyrolienne Guill. Tell	Opera “Guillaume Tell” by Rossini
223	Variations brillantes sur “Das Wandern ist des Müller’s Lust.” F. Schubert; solo and duet	“Das Wandern ist des Müller’s Lust” by Schubert
225	Variations brillantes sur la Romance favorite d’Ivanhoe de l’Opera, Templar und Judinn, à 4 mains	Opera “Templar und Judinn” by Marschner
228	Vars. brill. sur le thème tyrolien, de l’opera La Fiancée, à 6 mains	Opera “La Fiancée” by Auber
232	Grandes Vars. di Bravura sur 2 motifs fav. de l’Opera, Fra Diavolo, with Orchestral Accompts.	Opera “Fra Diavolo” by Auber
234	Introduction et Vars. brill. sur la marche dans Gli Arabi nelle Gallie, avec Accomp. de l’Orchestre, ou d’un quatuor	Opera “Gli Arabi nelle Gallie” by Pacini

236	Vars. brill. sur le Petit Tambour, avec Accomp. de l'orchestre	
246	Introd. Vars. et Finale sur un Chœur de l'Opera, Fra Diavolo	Opera "Fra Diavolo" by Auber
248	Introd. et Vars. Concert. sur un Tirolienne, pour pianoforte et Cor. (ou Vcelle) in F minor	
249	Variations on the favorite Charmant Walzer by Strauss	Waltz "Des Verfassers beste Launs", Op. 31, by Strauss
258	Deux Thèmes Original Variés	Original theme
263	Vars. précédés d'une Introd. sur un motif dans La Fiancée	Opera "La Fiancée" by Auber
266	Vars. brill. et non difficiles sur une Valse originale, à 4 mains	Waltz
270	Trois Thèmes originaux, variés	Original theme
273	Variations sur un Thème de Paganini	Violin by Paganini
280	Variations brillantes sur une Marche Anglaise, avec Accomp. de l'Orchestre, in E	English march
281	Variations brillantes sur un Thème de l'Opera, Norma, avec Accomp. de l'Orchestre, in F	Opera "Norma" by Bellini
282	Le Cornet de Postillon, Variations sur un Thème de Rossini	By Rossini
285	Grandes Variations concertantes pour deux Pianofortes, sur un Thème de l'Opera, Montechi e Capuleti, in B flat	Opera "Montechi e Capuleti" by Bellini
292	Variations brillantes sur un Thème original, in F	Original theme
295	Variations brillantes sur un Thème de l'Opera, Montechi e Capuleti, à 6 mains	Opera "Montechi e Capuleti" by Bellini
297	Variations brillante sur un Thème de l'Opera, Norma, pour un Pianoforte à 6 mains	Opera "Norma" by Bellini
301	Variations sur une Valse de Reissiger, connue sous le nom de Dernière Pensée de Weber	Waltz by Reissiger
302	Thème Italien, varié	Italian air
303	Introduction et Variations brillantes sur un Thème de M. Rudolphe de Vivenot	
304	Variations pour le Pianoforte et Violon concert, sur un Thème, Le vieux Tambour, de Lafont, in D	"Le vieux Tambour" by Lafont
305	Variations pour le Pianoforte et Violon concert. sur un Thème Espagnol, in A	Spanish air by Lafont
307	Variations brillantes sur le Chœur final de l'Opéra, Le Serment, à 4 mains	Opera "Le Serment" by Auber
308	Variations sur un Thème original	Original theme
309	Introduction et Variations concert. pour le Pianoforte, Violon, et Violoncelle, sur le Chœur, "Nargue de la foile," de l'Opéra, Le Pré aux Clercs, in G	Opera "Le Pré aux Clercs" by Hérold

310	Vars. brillantes sur le Chœur, "Dans cette belle," de l'Opéra, Le Serment	Opera "Le Serment" by Auber
312	Variations sur la Ronde, "A la fleur du bel âge," de l'Opéra, Le Pré aux Clercs, à 4 mains	Opera "Le Pré aux Clercs" by Hérold
317	Variations on an original Theme, in A	Original theme
319	Variations sur une Valse de Robert le Diable	Opera "Robert le Diable" by Meyerbeer
320	Variations sur un Thème de Robert le Diable, à 4 mains	Opera "Robert le Diable" by Meyerbeer
324	Variations brillantes sur la Valse favorite de Lanner (Schnellsegler-Walzer)	Waltz "Schnellsegler-Walzer" by Lanner
326	Trois Thèmes favoris de l'Opéra, Zampa, variés	Opera "Zampa" by Hérold
329	Variations sur un Thème favori de l'Opéra, Hans Heiling, de Marschner, à 4 mains	Opera "Hans Heiling" by Marschner
332	Variations brill. sur un motif martial de l'Opéra, Robert le Diable	Opera "Robert le Diable" by Meyerbeer
333	Les Elégantes, Variations brillantes; Book 1, sur la Tyrolienne favorite, Almalied; Book 2, sur la Sonnambula; Book 3, sur une Valse favorite	1. Alpine song; 2. Opera "La Sonnambula" by Bellini; 3. Waltz
334	Souvenir de Peste, Variations sur une Valse, Erinnerung an Pesth, de J. Strauss	Waltz "Erinnerung an Pesth", Op. 66 by Strauss
338	Introduction et Variations sur un Thème original, avec Accomp. d'un Orchestre ou Quatuor, in D	Original theme
340	Variations on the Pfennig Walzer, by Strauss	Waltz "Pfennig Walzer", Op. 70 by Strauss
341	Variations brillantes sur un Thème de l'Opéra, Hans Heiling	Opera "Hans Heiling" by Marschner
343	Trois Thèmes de l'Opéra, Lestocq, variés, in G, F, C	Opera "Lestocq" by Auber
347	Variations sur un Thème de Lestocq, in A	Opera "Lestocq" by Auber
350	Le dernier Soupir de Hérold, Variations sur le Thème de Hérold	By Hérold
352	Souvenir de Boieldieu, Variations, in B flat	By Hofmann
353	Variations brillantes sur une Valse favorite (Conversations-Walzer)	Waltz
356	Variations brillantes sur le Thème, Vien qua dorina bella	Piano variations "Vien qua dorina bella" by Weber
357	Trois Thèmes Italiens, variés, à 4 mains	Italian air
361	Introduction et Variations brillantes sur un motif favori de l'Opéra, La Médecine sans Médecin	Opera "La Médecine sans Médecin" by Hérold
363	Introduction et Variations sur le Duo favori, "Suoni la tromba e intrepido," de l'Opéra, I Puritani; solo and duet	Opera "I Puritani" by Bellini
366	Variations brillantes sur un Thème de l'Opéra, La Princesse de Grenade, de Lobe, pour le Pianoforte, avec Orchestre ou Quatuor ad lib. in C	Opera "La Princesse de Grenade" by Lobe

370	Variations brillantes sur un Thème de l'Opéra, I Puritani	Opera "I Puritani" by Bellini
375	Introduction et Variations brillantes sur un Thème de l'Opéra, I Puritani	Opera "I Puritani" by Bellini
376	Fantaisie et Variations sur un Thème de l'Opéra, I Puritani, à 4 mains	Opera "I Puritani" by Bellini
377	Fantaisie et Variations brillantes sur un Thème de Madame Malibran	Opera "Ines de Castro" by Persiani
384	Grandes Variations sur un air de l'Opéra, Le Cheval de Bronze	Opera "Le Cheval de Bronze" by Auber
386	Souvenir de Bellini, Fantaisie et Variations sur la dernière pensée de Bellini	Opera theme by Bellini
394	Fantaisie et Variations sur l'air national Russe, "Dieu conserve l'Empereur"	Russian Anthem by Lvov
395	Fantaisie et Variations sur un Thème de l'Opéra, Le Cheval de Bronze, à 4 mains	Opera "Le Cheval de Bronze" by Auber
397	Bijoux théâtraux, ou nouvelle Collection de Rondeaux, Variations et Impromptus sur les motifs les plus favoris des nouveaux opéras	Collections of favorite opera themes
398	Le Goût moderne, nouveau Recueil de Rondeaux, Variations et Impromptus sur les Thèmes les plus élégans des nouveaux opéras, à 4 mains	Collections of favorite opera themes
404	Introduction et Variations brillantes sur Thème des Huguenots	Opera "Les Huguenots" by Meyerbeer
427	Introduction et Variations brillantes sur Thèmes de Reissiger	By Reissiger
428	Introduction et Variations brillantes sur Thème Suisse	Swiss air
430	Nachtwandler, Variations sur Valse de Strauss	Waltz "Nachtwandler", Op. 88 by Strauss
431	Eisenbahn, Variations sur Valse de Strauss	Waltz "Eisenbahn", Op. 89 by Strauss
435	Récréations musicales, ou six Mélodies de Bellini, variés	Opera themes by Bellini
438	Les Progrès du Pianiste, huit Thèmes favoris, variés, dans le style facile	Collections of favorite opera themes
440	Quatre Mélodies variés	Opera themes by Donizetti and Bellini
442	Introduction et Variations brillantes sur Chœur du Pirate	Opera "Il Pirata" by Bellini
443	Variations brillantes sur l'Opéra, L'Eclair, de Halévy	Opera "L'éclair" by Halévy
445	Introduction et Variations sur Thèmes de Beatrice di Tenda	Opera "Beatrice di Tenda" by Bellini
447	Introduction et Variations brillantes sur Cavatine favorite, "Senti tu come io sento"	

448	Caprice et Variations brillantes sur Thème favori de l'Opéra, Torquato Tasso, de Donizetti	Opera "Torquato Tasso" by Donizetti
452	Introduction et grandes Variations sur Thème original	Original theme
454	Dix-huit Rondos et Variations	Collections of favorite opera themes
455	Vingt-quatre Variations et Rondos faciles	Collections of favorite songs and opera themes
474	Fantaisie et Variations sur Thème du Postillon de Longjumeau, de Adam	Opera "Postillon de Longjumeau" by Adam
477	Introduction et Variations brillantes sur Postillon, à 4 mains	Opera "Postillon de Longjumeau" by Adam
485	Variations brillantes	Waltz "Les Etoiles D'amor" by Strauss
490	Introduction et Variations brillantes sur la Galoppe de l'Opéra, Lucia di Lammermoor	Opera "Lucia di Lammermoor" by Donizetti
492	Variations sur Rosa Valse	Waltz "Rosa-Walzer", Op. 76 by Strauss
502	Trois Thèmes Variés	Operas by Donizetti
504	Fantaisie et Variations brillante sur Marche de Moïse	Opera "Moïse et Pharaon" by Rossini
524	Variations faciles sur "Gott erhalte," à 4 mains	Austrian Anthem "Gott erhalte Franz den Kaiser" by Haydn
527	Variations faciles sur un Chœur de la Création, à 4 mains	
535	Deux Airs Russes Variés, à 4 mains	Russian airs
541	Deux Thèmes Nationaux de Prusse, variés	Prussian airs
542	Variations et Finale sur un Thème de Prusse	Prussian airs
552	Trois Thèmes variés, à 4 mains	Collections
556	Trois Airs favoris variés	Collections of national airs
557	Six Thèmes ecossais variés	6 Scottish airs
559	Impromptu varié sur un motif de Mozart	By Mozart
565	Deux Marches Espagnoles variés, solo and duet	Spanish marches
566	Variations brillante sur "Adeste fideles"	Song "Adeste fideles"
588	Variations faciles sur Thème Russe, "Dieu conserve"	Russian air
590	Trois Thèmes variés de l'Opera le Sherif	Opera "Le Sherif" by Halévy
608	Variations brillants sur dernière Pensée de Weber	Waltz by Reissiger
617	Variations brillant	
619	Variations faciles, March in Blue Beard	Ballet "Barbe Bleu"
622	Trois Melodies variées, Les Fleurs d'Angleterre	English airs
623	Trois Melodies variées, Les Fleurs d'Ecosse	Scottish airs
624	Trois Melodies variées, Les Fleurs d'Irlande	Irish airs

633	Air varié	
634	Air varié	Scottish air
638	Collection de Variations faciles as duets, the Annen Polka with three other Airs	“Anna Polka” by Strauss
649	Variations brillantes	
672	Vingt-quatre Airs variés, 24 Elegant Studies on Scotch Airs, in 24 books	Scottish airs
680	Variations concertantes, à 4 mains	
682	Trois Airs variés	Scottish airs
693	Quatre Airs variés	
717	Grandes Variations, à 4 mains	
734	Trois Airs variés	
759	Variations sur l'Opera, Rienzi	Opera “Rienzi” by Wagner