

**Міністерство культури та інформаційної політики України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка**

**Факультет фортепіано, джазу та популярної музики
Кафедра №1 спеціального фортепіано**

БЕРЧУК Ірина Олексіївна

Карл Черні - за межами мистецтва біглості пальців.

**Спеціальність 025 — Музичне мистецтво
Профілізація — Фортепіано**

Бакалаврська робота

Науковий керівник —
Йожеф Франтішкович Ермін
Народний артист України,
завідувач кафедри спеціального
фортепіано №1

Рецензент -
Тетяна Михайлівна Слюсар
Кандидат мистецтвознавства, доцент

Львів — 2022

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. КАРЛ ЧЕРНІ — КОМПОЗИТОР І ПЕДАГОГ	5
РОЗДІЛ 2. МАЛОВІДОМІ ФОРТЕПІАННІ ТВОРИ КАРЛА ЧЕРНІ	10
2.1. Фортепіанні сонати Карла Черні в контексті західно-європейської музичної творчості.	10
2.2. Варіаційні цикли на прикладі «Блискучих варіацій» ор. 14.	16
2.3. Прелюдії і фуги.	22
ВИСНОВОК	25
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	26
ДОДАТКИ	29

ВСТУП

Актуальність дослідження. Перша половина XIX століття в історії фортепіанної музики є дуже цікавою для дослідження, адже саме в цей період мистецтво піанізму починає стрімко розвиватися: на зміну епосі класицизму приходить романтизм, що інспірує яскраве романтичне віртуозне виконавство. Фортепіано стає невід'ємною частиною музичної культури, і, як наслідок, виникає потреба в створенні методики навчання гри на цьому інструменті. Достатньо згадати імена Мошелеса, Фільда, Гумеля, і, безумовно, Карла Черні, на етюдах якого виросло не одне покоління музикантів.

Та, на жаль, його популярність сьогодні обмежується лише етюдами. На сценах не тільки України, а й Європи, не звучать його меси, симфонії, припадають пиллом в архівах його камерні та фортепіанні твори.

Мета роботи — дослідження маловідомої фортепіанної творчості видатного австрійського піаніста на прикладі жанрів сонати, варіацій, прелюдій та фуг, що має, завдяки виконавському аналізу опусів, забезпечити залучення творів у постійний репертуар українських піаністів.

Завдання роботи :

1) розглянути композиторську та педагогічну діяльність К. Черні в контексті західно-європейського мистецького життя першої половини XIX ст.;

2) визначити роль та значення творчої спадщини К. Черні у розвитку фортепіанного мистецтва;

3) дослідити генезу дванадцяти Сонат для фортепіано, “Блискучих варіацій” оп. 14, Прелюдій та фуг для фортепіано К. Черні, а також визначити їх значення у творчому доробку композитора;

4) висвітлити загальну структуру обраних творів, виявити в них основні методи розвитку музичної тканини, характерні засоби музичної виразовості, за допомогою засобів виконавського та музикознавчого аналізу.

Об'єктом дослідження є поняття фортепіанної творчості першої половини XIX століття на прикладі творів К. Черні.

Предметом дослідження є іманентні риси композиторського почерку К. Черні на прикладі дванадцяти Сонат для фортепіано, “Блискучих варіацій” ор. 14, Прелюдій та фуг для фортепіано.

Матеріал дослідження. Дванадцять сольних фортепіанних сонат, прелюдії і фуги ор.856, ор.400, «Блискучі варіації» ор. 14.

Методи дослідження: 1) *дослідницько-пошуковий* – у відборі матеріалів; 2) *джерелознавчий* - для пошуку та опрацювання літератури; 3) *аналітичний* – для окреслення структури творів в обраному контексті з усіма супутніми чинниками; 4) *музикознавчий* – для дослідження обраних опусів, характеристики їх зовнішніх рис та особливостей музичної форми; 5) *компаративний* – для порівняння обраних музичних творів та їх взаємодії; 6) *теоретичний* – у підведенні підсумків дослідження.

Теоретичною базою дослідження стали праці, що характеризують творчість та особистість К. Черні (С.Айзенштадт «Вчитель музики. Життя і творчість Карла Черні», дисертація Рендала Шітса «Фортепіанні сонати Карла Черні»), висвітлюють основні принципи фортепіанної творчості композитора.

Наукова новизна роботи: полягає у тому, що в українському та європейському музикознавстві дослідженими є лише численні опуси етюдів композитора. Дослідження фортепіанних сонат, варіаційних циклів та прелюдій і фуг К. Черні має фрагментарний характер та не вирізняється систематичним підходом.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, основного розділу та висновків. Основна частина вміщує два розділи: перший “Карл Черні — композитор і педагог” - висвітлює постать Карла Черні, зокрема його творчий доробок у царині фортепіанної музики та педагогіки, другий “Маловідомі фортепіанні твори Карла Черні” - виявляє основні характеристики фортепіанного мистецтва першої половини ХІХ століття на прикладі обраних творів композитора.

Список використаних джерел містить 25 позицій.

РОЗДІЛ 1. КАРЛ ЧЕРНІ — КОМПОЗИТОР І ПЕДАГОГ

Творчий доробок Карла Черні (1791-1857) налічує більш ніж 860 опублікованих опусів, і близько 100 — неопублікованих. Вони вражають своїм розмахом та жанровим розмаїттям. Композитор творив у всіх жанрах, окрім опери та балету.

Перша спроба пера Карла Черні як композитора відбулась, коли йому виповнилося 17 років (1806 рік). Це були «Дванадцять концертних варіацій для фортепіано і віолончелі на тему Крумфхольца» оп.1. Наступні тринадцять років (з 1806 по 1819 рік) молодий композитор писав виключно «у шухляду».

Сам Черні в автобіографії пише: «Я зрозумів, що був перенавантажений великою кількістю учнів. Я не мав часу для того щоб присвятити себе композиції зі всією необхідною для цієї справи серйозністю і концентрацією» [1, С.36]. Черні пише про перерву в творчості з деяким жалем та сумом. Проте власне в ці роки розквітла його педагогічна діяльність.

Викладати композитор почав із тринадцяти років, спершу підмінюючи свого батька Венцеля, який власне і наполіг на тому щоб Карл вчителював. Він вважав, що професія педагога у Відні, де стрімко зростала зацікавленість до фортепіано, є дуже надійною в плані прибутку, на противагу кар'єрі концертуючого піаніста, яка, між іншим, за словами Бетховена, могла б бути у Черні блискучою. Саме Бетховен сприяв і росту популярності Черні як вчителя, адже саме він ввів молодого музиканта в коло віденської філантропічної аристократії. Юного та талановитого учня Бетховена помітили такі відомі сім'ї меценатів як: Ліхновські, Шварценберг, Лобковіц. Вони охоче наймали Черні давати уроки музики своїм дітям. Заняття з ровесниками аристократичного походження позитивно вплинули не лише на дохід Черні, окрім того він отримав доступ до багатих домашніх бібліотек, завдяки чому здобув енциклопедичні знання в історії, філософії та досконало оволодів кількома іноземними мовами (в тому числі і латинню).

Уже у вісімнадцять років Черні став одним із найпопулярніших віденських педагогів. Свого часу він був наставником таких знаменитих піаністів як Теодор

Куллак, Теодор Лешетицький, Нінетта Бельвіль. Зрештою, саме Карлу Черні Бетховен довірив заняття зі своїм улюбленим племінником Карлом.

Кульмінацією історії Черні-вчителя стало його знайомство з юним Ференцом Лістом, фантастичне обдарування якого ховалось тоді за повною відсутністю школи та ширмою піаністичної неорганізованості, стихійності. Проте Черні вдалось розгледіти хто ж насправді трапився йому на шляху.

Ліст вчився у Черні всього лише три роки. Протягом цього часу Черні з властивою йому методичністю вимагав від учня ідеального виконання гам та вправ, знайомив його з кращими зразками фортепіанної літератури (творами Баха, Моцарта, Бетховена).

Деякі дослідники вважають, що недовготривалі заняття з Черні не мали значного впливу на його знаменитого учня. Проте відомо, що Ліст зберігав дуже теплі спогади про уроки зі своїм вчителем і завжди підкреслював роль Черні в його долі. Початок занять із Лістом у 1819 році співпав із початком активної композиторської діяльності Черні.

Саме в цей час Діабеллі активно займався своїм нещодавно відкритим виданням і шукав композиторів, чиї імена допомогли б створити достойну репутацію новому підприємству. Випадково зустрівши Черні на вулиці, Діабеллі одразу запропонував йому співпрацю, припускаючи, що популярність Черні як педагога буде сприяти попиту на його твори. І він не прогадав: опублікований фортепіанний дует ор.2 розкупили за лічені дні, а Діабеллі заявив, що готовий друкувати все, що виходить з-під пера Карла Черні.

Композитор скористався унікальною можливістю, і наступні дев'ять років (з 1819 до 1828 року) стали періодом справжнього розквіту його композиторського обдарування. Протягом цих років Черні написав понад 200 опусів, не враховуючи цілої низки аранжувань. Більшість сонат (дев'ять із дванадцяти для фортепіано соло і п'ять із шести чотириручних) також були написані в цей час.

Такий яскравий сплеск творчої активності може бути пов'язаний із відносно пізнім початком композиторської діяльності: завдяки шансу публікувати твори, Черні почав активно реалізовувати всі, накопичені роками, задуми.

1828-1830 роки стали переломними в житті Карла Черні. Власне в цей період він починає переосмислювати власний творчий шлях та з-під його пера з'являються один за одним фортепіанні етюди — твори, що прославили композитора у цілому світі. Завдяки тому, що полиці нотних магазинів щоразу все більше наповнювались збірками етюдів та вправ, ім'я Карла Черні стало відомим у цілій Європі. Замовлення від видавців композитор отримував ледь не щодня. Та, на жаль, чекали вони від Черні не сонат, ноктюрнів чи симфоній...

Сергій Айзенштадт бачить в цьому деякий трагізм, адже композитор витратив свої творчі сили, натхнення та вміння, займаючись написанням незначних творів на догоду панівним у Відні того часу смакам. Та, тим не менш, на початку 30-х років Черні створює дві сонати — чотириручну сонату ор. 331 і Десяту (сонату-етюд) для фортепіано соло ор. 268.

Вже наприкінці 1830-х років в творчості Черні настає «пізній період». В цей час він повністю відмовляється від педагогічної діяльності (1836 рік). Натомість його творчий доробок збагачується новими жанрами — симфоніями, мессами, прелюдіями і фугами.

Безумовно, величезний вплив на Черні-композитора мав Л.Бетховен (це особливо відчувається в сонатах композитора). Проте не можна не згадати Мошелеса, Гумеля, Вебера, досягнення яких в сфері фортепіанної техніки і фактури залишили значний відбиток у творчості Черні. Це чітко прослідковується у широкому використанні блискучих пасажів, пошуку нових фарб, стремлінні до тонкої деталізації.

Своєю наполегливою та невтомною працею Черні досягнув того, що вніс величезний вклад у розвиток фортепіанної фактури. Відомо, що композитор є автором не одного етюдного опусу. Тому й не дивно, що ця сторона творчості Черні мала вплив на фактуру творів й у інших жанрах. Віртуозні технічні

прийоми стали важливою частиною фортепіанного стилю композитора, навіть у поліфонічних жанрах. Прелюдія і fuga es-moll op. 856 слугує в цьому випадку яскравим прикладом, адже поліфонічні прийоми тут майстерно поєднані із надскладними завданнями в технічному плані.

Прелюдія і fuga es-moll op. 856. Фуга, 70-75 такти:

Виконання такої музики потребує неабиякої майстерності піаніста, його зрілості та досвіду. Адже за подвійними нотами, стрибками та октавними чи терцовими пасажами все ще ховається чарівна тема.

Вже на прикладі однієї із десятків, написаних Черні, Прелюдій і фуг, ми можемо зауважити блискуче володіння композитором поліфонічними прийомами розвитку теми в дусі «Добре темперованого клавіру». При цьому, завдяки гострим дисонансам та неочікуваним модуляціям ми можемо стверджувати, що творчість Черні стала ще й передвісником романтичної поліфонії. А це ще один доказ того, що композитор випереджав свій час. Та, при цьому, його музика чомусь несправедливо ринула у забуття, а її творець навіть у XXI столітті все ще залишається недооціненим, та в уявленні більшості - лише етюдним композитором.

Головоломки із акордових послідовностей та усі вищеперечисленні технічні прийоми стали справжньою революцією, яка відіграла, можливо, навіть вирішальну роль в подальшому розвитку фортепіанної музики та виконавства. Немає

ні найменшого сумніву в тому, що розвиток такого напрямку піанізму в творчості Ліста базувався саме на ідеях його вчителя.

Та, на жаль, слід констатувати беззаперечний факт: незадовго після смерті композитора майже всі його твори забулись. В першу чергу це пов'язано з тим, що Черні практично не виступав як піаніст, а тому не мав можливості пропагувати таким чином свої твори. Ще однією причиною такої долі творчого спадку Черні є його репутація — вчителя та автора знаменитих етюдів. І професійні музиканти, і аматори того часу любили і цінували лише цю грань особистості композитора, та пов'язували його ім'я виключно із педагогічним репертуаром. Натомість, більша частина його творчого доробку, який в загальному обсязі налічує майже 1000 опусів (!), вважались за життя композитора і вважаються сьогодні апріорі другорядними, меншовартісними.

Про це свідчать і слова визнаних геніїв. Так, в одному із листів Фридерик Шопен писав: «Сам Черні значно душевніший, аніж будь-який із його творів» [1, С.163]. А Роберт Шуман, порівнюючи композитора з ніким не знаним літератором в листі до дружини Клари писав: «Це такий самий письменник, як Черні композитор» [1, С.102].

Новаторські досягнення Черні залишились не лише непоміченими, а й проігнорованими і сучасниками композитора, і майбутніми поколіннями виконавців та музикознавців. Справжня значимість та цінність фортепіанних творів Черні не усвідомлена в повній мірі і сьогодні. Власне одним із завдань даної роботи є заповнення цієї прогалини в історії музики.

РОЗДІЛ 2. МАЛОВІДОМІ ФОРТЕПІАННІ ТВОРИ КАРЛА ЧЕРНІ

2.1. Фортепіанні сонати Карла Черні в контексті західно-європейської музичної творчості.

Дванадцять фортепіанних сонат Карла Черні кількісно займають зовсім малу частину творчого доробку композитора. Але за своєю значимістю вони стоять поруч із його знаменитими етюдними опусами.

Новаторство та цінність творчості Карла Черні уже помітні при першому погляді на його фортепіанні сонати. Лише чотири із них (сонати №3, №4, №10, №11) написані у традиційній чотиричастинній формі. П'ять сонат містять п'ять частин. Одна із сонат (№9) — шестичастинна, а соната №6 містить аж сім частин. Тільки із поверхневого аналізу структури сонат можна зробити очевидний висновок - стремління Черні до збільшення масштабу сонатного циклу.

Ще однією характерною рисою сонат Черні є використання фуг у якості фіналу (сонати №1, №2, №9), також композитор вводить у сонатні цикли два скерцо (сонати №6, №9), використовує варіації (сонати №5, №6). Розглядаючи детальніше навіть одну із них — семичастинну сонату №6 — можна стверджувати про сміливі кроки у пошуку нових композиторських рішень. В цьому циклі є два скерцо та дві повільні частини, одна з яких — варіації на тему в темпі Adagio.

Композитор часто використовує прийоми, що посилюють тематичну єдність як окремих частин, так і всього сонатного циклу. Одним із таких прийомів є прийом тематичної арки. Композитор часто звертається до «лейттем», приміняючи їх у різних частинах одного і того ж циклу. Важливим для Черні було звернення до монотематизму. Тут прикладом слугуватиме соната №9 композитора. Сам факт використання Черні такого прийому міг бути одним із чинників, що формували композиторський стиль Ференца Ліста.

Гармонічна мова сонат Карла Черні хоч і базується на бетховенських традиціях (хронологічно перші три сонати Черні приблизно співпадають із часом написання Бетховен останніх трьох сонат), проте, пропри це, містить безліч суто романтичних рис.

Бетховенські традиції проявились, наприклад, у повільних, ліричних частинах сонат. Черні прагнув досягнути ідеального балансу між глибиною філософського задуму і простотою, ясністю викладу музичного матеріалу, що власне було характерне знаменитому викладачу Черні. Безумовно, не у всіх сонатах Черні досягнув бетховенських висот, але *Andante* сонати №3, *Adagio* сонат №4, №10 є справжніми шедеврами. Дивовижно, та етюдний майстер зумів розкрити своє ліричне обдарування в сонатах, і при цьому не зрадив власному оригінальному стилю. Вплив Бетховена відчувається і у скерцо. Черні звертається до цього жанру у всіх своїх сонатах. При цьому опирається не лише на фортепіанні, а й на симфонічні скерцо Бетховена (наприклад, у Другій сонаті Черні імітує переключку між різними оркестровими інструментами).

Іншою стороною сонат Черні є здійснений ним справжній «прорив» у нову музичну епоху. Так, наприклад, в *Adagio molto espressivo* сонати №4 можна почути виразні риси «вагнерівського» стилю, який ще тільки згодом отримає свій вінець слави. Також часто в сонатах Черні зустрічаються і такі фрагменти, які можна сміливо назвати «шопенівськими». Наприклад, подібні фрагменти зустрічаються у розробці та коді першої частини сонати №3, чи у вищезгаданому *Adagio molto espressivo* сонати №4, написаної тоді, коли польський композитор був ще дитиною.

Багатогранність обдарування композитора, яка так чітко читається між рядками нотних станів його сонат, проявилась ще у одному аспекті його діяльності — редакції творів Баха та Скарлатті. Тому й не дивно, що в деяких його творах з'являються «барокові» елементи. В першу чергу це стосується одночастинної «Сонати в стилі Скарлатті» ор. 788 *fis-moll*. Тут композитор звертається до епохи Бароко з точки зору сучасного йому стилю, і подібний ракурс погляду на музику минулих епох був справді революційним для того часу. Адже неокласицизм як стильовий напрям стане актуальним лише у ХХ столітті (у творчості Стравінського, Бартока, Казелли, Пуленка та інших).

Окрім «Сонати у стилі Скарлатті», барокові елементи присутні і у інших сонатах Черні. Наприклад, fuga (фінал) Дев'ятої сонати написана у бахівському стилі. Тут Черні вдало імітує звучання органу з його глибокими басами педального регістру.

Перша соната op.7 написана в 1819 році. Вона присвячена відомій піаністці, Д.Ертман, яка брала уроки у Бетховена (цікаво, що Бетховен їй присвятив свою сонату op. 101 A-dur). Це 5-частинна соната:

I частина	II частина	III частина	IV частина	V частина
Andante	Prestissimo agitato	Adagio espressivo	Allegretto	Tempo moderato
As-dur	cis-moll	Des-dur	As-dur	as-moll
Сонатна форма	Складна три- частинна фо- рма з епізодом	Сонатна форма	Рондо-соната	Фуга

Перша частина витримана у сонатній формі, проте за характером дуже відрізняється від традиційних сонатний allegro. В експозиції відсутнє протиставлення двох контрастних тем: головна та побічна партії витримані в єдиному ліричному характері. Майже вся перша частина за задумом композитора повинна звучати в рамках piano-pianissimo.

Друга частина, скерцо, за своїм емоційним наповненням нагадує вогняний вихор. Ця музика ніби передбачає фортепіанний стиль Шумана чи Брамса. Третя частина вражає глибиною музичної думки. Парадоксально, та майстру інструктивного етюдів завжди вдавались саме глибокі, проникливі ліричні теми. Така риса не є випадковістю, адже особливою красою вирізняються повільні частини усіх сонат композитора.

Четверта частина за своїм тематизмом легка, вишукана та грайлива. На противагу рефрену, центральний епізод рондо в as-moll – похмурий, місцями грізний. Саме цю тему Черні використовує в якості головної теми мінорного Фіналу.

Грандіозна fuga, яка містить аж 114 тактів вражає майстерністю поліфонічного письма. Закінчується вона проведенням в якості тематичної арки головної партії першої частини в основній тональності, однак після драматичного *as-moll* вона вже звучить як сумний спогад.

Друга соната *op.13 a-moll* написана в 1819-1820 роках. Вона має багато спільного із сонатою №1. Вона присвячена Йозефу Штайнеру фон Фельсбургу. Ця соната теж складається з п'яти частин, де перші чотири частини - сонатний цикл із *скерцо* та *Adagio*, а п'ята частина — fuga.

Третя соната *op.57 f-moll* і Четверта соната *op.65 G-dur* були створені Черні практично одночасно, в 1823-1824 роках. Це чотиричастинні сонатні цикли. Жодна з них не має присвят. Цей факт звертає на себе увагу, адже присвяти в сонатах Черні ніколи не були випадковими. Всі імена, як правило, були так чи інакше пов'язані із Бетховеном.

Слід зауважити, що сонату №3 написана в тій самій тональності і під тим самим опусом, що і легендарна «Апасіоната» Бетховена. Вона є вершиною творчості композитора в цьому жанрі. Інтровертна за характером музика сонати наче привідкриває завісу слухачам перед глибоко особистісними переживаннями та внутрішнім світом композитора. Кульмінацією сонати є величезний за обсягом фінал: таке перенесення трагедійного центру твору на заключну частину є, безумовно, дуже сміливим кроком для 1824 року.

П'ята соната *E-dur op.76* – п'ятичастинна, написана у 1824 році. Дивовижно, та жодна із частин цієї сонати не написана у сонатній формі.

Шоста соната *op.124 d-moll* була написано орієнтовно в 1826-1827 роках. Кількість частин (а їх всього сім) є своєрідним рекордом не тільки в творчості Черні, а й, можливо, у всій історії жанру сонати XIX століття. Вражає і хронометраж твору — виконання сонати триває приблизно 45 хвилин.

1 частина	2 частина	3 частина	4 частина	5 частина	6 частина	7 частина
-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------

Intro- duzione (Adagio)	Allegro	Allegro con moto	Scherzo, Presto	Cantique de la Bohème	Presto scherzando	Allegro con fuoco
d-moll	d-moll	B-dur	D-dur	d-moll	d-moll	d-moll
-	Сонатна форма	Сонатна форма	Складна тричас- тинна фо- рма з тріо	Тема і 5 варіацій	Складна тричас- тинна фо- рма з тріо	Сонатна форма

Сьома, Восьма та Дев'ята сонати були написані у 1827-1828 роках. Їм композитор дав назву «Великі фантазії у формі сонати» (op.143, 144, 145). Вони присвячені Фердинанду Рису, Фредерику Калькбренеру та Ігнацію Мошелесу відповідно.

Дев'ята соната h-moll, яка завершує сонатну тріаду вирізняється з-поміж інших широким застосуванням лейттем. Їх всього є дві: головна партія 1 частини і основна тема першого скерцо (друга частина). Перші дві частини сонати можна розглядати як експозицію цих лейттем, третя і четверта частини — це два різнохарактерні епізоди, п'ята частина — розробка, і, зрештою, fuga (шоста частина) — це дзеркальна реприза.

Перша лейттема:



Друга лейттема:



Десята соната - «Велика соната-етюд» op.268 В-dur, написана у 1831 році. Цей твір є унікальним прикладом спроби поєднати двох протилежних, але, водночас, таких важливих для композитора жанрів.

Одинадцята соната Des-dur op.730 написана у 1843 році, відноситься до пізнього періоду творчості композитора. Присвячена вона Едуарду фон Лануа, який був другом Бетховена.

Остання соната композитора — «Соната в стилі Скарлатті» fis-moll, op.788. Це одночастинна соната, ідея написання якої, вочевидь, виникла в процесі роботи над редакціями сонат Скарлатті. Якби цей твір був написаний на початку ХХ століття, то його б, однозначно, назвали неокласичним. Проте в 1847 році таке звернення до епохи Бароко є, очевидно, чимось яскравим, новаторським, унікальним.

2.2. Варіаційні цикли на прикладі «Блискучих варіацій» оп. 14.

Варіації – одна з найдавніших форм професійної музики. Варіювання музичного матеріалу як найприродніший спосіб зміни характеру та образу твору був основним у народній музиці, а відтак рано перейшов у професійне мистецтво. Перші зразки в різних джерелах датуються XIII-XV століттям.

Впродовж XVI–XVIII століть у творчості професійних композиторів утвердились два типи варіацій: на основі поліфонічного складу (остінатні) та на основі гармонічного складу (фактурно-орнаментальні). Поліфонічні остінатні варіації до XVIII ст. досягли розквіту і надалі надовго поступилися місцем варіаціям з фактурним перетворенням теми. У добу класицизму (до кінця XVIII ст.) панівним видом варіаційної форми стали так звані строгі варіації, які стали однією з провідних форм віденських класиків – Йозефа Гайдна, Вольфганга Амадея Моцарта, Людвіга ван Бетховена та низки інших композиторів, зокрема і Карла Черні.

Вільні варіації з'являються у композиторській практиці у першій третині XIX століття, а основоположником нового виду варіаційної форми вважають Роберта Шумана. «Вільність» нової форми полягала не тільки у свободі варіювання, а й у можливості зміни самої теми. Така форма приваблювала чи не всіх романтиків. Високомистецькі зразки варіаційного жанру знаходимо у творчості Ф. Ліста, С. Франка, П. Чайковського, пізніше – у С. Рахманінова, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича.

У історію світового мистецтва Карл Черні ввійшов насамперед як легендарний педагог та творець етюдів. Його вклад у розвиток техніки піаністів є безумовно неоціненним. Проте у тіні досі залишаються сотні невідомих широкому загалу творів, наприклад – варіації. З поміж восьми сотень опусів варіаційний цикл займає вагоме місце – нараховується близько 180 опусів з варіаціями. В цьому жанрі композитор працював впродовж всього творчого шляху. Показово, що першим зафіксованим опусом стали саме варіації для фортепіано та скрипки

на тему Жан-Батиста Крумгольца. Щодо останніх композицій то у повному списку його творів з поміж 861 опусу крайніми зразками варіацій є Рондино з варіаціями у чотири руки, ор. 827 та Елегантне рондино з варіаціями, ор. 828.

Для подальшої предметної характеристики варіаційної творчості Карла Черні наведемо повний список композицій у даному жанрі (див. додаток 1).

З поданого списку можна сформулювати кілька узагальнених тез, що стосуються варіаційної творчості митця. Варіаційні цикли мали місце у мистецькому спадку Карла Черні від періоду ранньої творчості. У певні періоди варіації мали очевидну перевагу над іншими жанрами – інколи навіть 10-15 опусів поспіль були присвячені композиціям у формі варіацій.

Теми для варіацій Карл Черні часто запозичував у інших композиторів. Хоча і не завжди це зазначалося у основній назві твору. Зокрема, відомо про композиції на теми Даніеля Обера, Людвіга ван Бетховена, Вінченцо Белліні, Антона Діабеллі, Гаetano Доницетті, Йозефа Гайдна, Генріха Маршнера, Вольфганга Амадея Моцарта, Нікколо Паганіні, Джоакіно Россіні, Карла Марії фон Вебер та інших. Така практика була традиційною, а також привабливою для молодих композиторів – таким чином митець віддавав данину творчості попередників чи прагнув бути поміченим педагогом чи композитором. До того ж теми з сучасних опер чи симфоній були на слуху у публіки і майстерні перетворення головних тем викликали схвальні відгуки.

Продовжуючи мову про розмаїття варто додати, що варіації у Черні писались для різних виконавських складів. Найбільшу частку становлять твори для фортепіано соло, проте є немала кількість зразків для виконання в чотири, шість, і навіть вісім рук, а також у супроводі струнного квартету та оркестру.

Так як варіації писалися з розрахунку на публічні виконання на великих салонах чи концертних залах, то автор вільно підходив до питання жанровості та побудови форми. Карл Черні легко поєднував варіації з вступними інтродукціями, експромтами, фантазіями чи рондо.

Особлива частка серед варіаційних циклів Карла Черні належить так званім варіаціям *brilliant*. На зорі романтизму такі приставки композитори часто використовували до концертів та інших концертних пес. Це здебільшого означало високий рівень віртуозності, концертного блиску, пафосу, підвищеної емоційності тощо.

Далі наведемо детальніший огляд одного з ранніх опусів Карла Черні – Блискучих варіацій на австрійський вальс, ор. 14.

Структура твору традиційна – виклад теми, шість варіацій та фінал.

Основна тональність циклу – Es-dur. Тема та перші п'ять варіацій витримані у основній тональності з тимчасовими відхиленнями у домінантову тональність. Натомість, у шостій варіації композитор робить цікаве та барвисте відхилення у тональність мажорної медіанти – G-dur. Отже, якщо на початку твору митець залишається у стильових рамках класицизму, то у останній варіації показує впливи нового для нього стилю – романтизму. Далі, у фіналі, митець повертається до основної тональності, проте подає низку цікавих відхилень у тональності субдомінантової групи – у E-dur, що є фактично енгармонічним до Fes-dur – тональності другого пониженого ступеня (неаполітанського), через As-dur до основної тональності Es-dur.

Метр твору незмінний – тридольний, танцювальний. Виключення становить дводольний фінал.

Темп твору – помірний (*Allegretto*), виключення складають п'ята варіація (*Un poco piu Lento*), шоста варіація (*Molto vivace*) та фінал (*Allegro vivace*).

Загалом у структурі та побудові циклу можна прослідкувати міцну класицистичну традицію. Автор дотримується «правил» строгих варіацій. Проте у відношенні до музичного матеріалу митець все більше проявляється як ранній романтик та педагог-піаніст. Кожна з варіацій потребує від виконавця різних технік, різного туше та звуку, а відтак виявляє майстерність піаніста.

Далі детальніше розглянемо тему та варіації у контексті виконавських проблем.

Основна тема варіацій ор. 14 – граційна, витончена, легка. Доповнюється образ ніжним зітханнями затактових фраз подвійних затримань у кінці побудов. Водночас постійний пунктир вносить певну кокетливість у образ. Технічно легка на перший погляд тема потребує кропіткої роботи від виконавця. Існує небезпека відтворення надто гострих чи надто затягнутих пунктирів; «важкого» відтворення затакту та заключних фраз-зітхань. При повторенні теми автор викладає її у октавному подвоєнні. Відповідно виконавець повинен змінити граційність та витонченість на блиск та помпезність. Поруч з тим витримати доцільну динамічну градацію.

Мелодична лінія *варіації №1* контрастує до попередньої теми. Власне, контурів тем тут майже не вловити. Але шістнадцятковий хвилеподібний біг продовжує образність основної теми. Виклад музичного матеріалу – безперервний та стрімкий, а гамоподібний рух ускладнюється репетиціями, арпеджіо, паралельними терціями та секстами.

The image shows a musical score for Franz Czerni's 'Op. 14, Thema'. The score is written for piano and is in 4/4 time, marked 'Allegretto'. It consists of two systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a piano (p) dynamic. The second system shows a more complex section with a piano fortissimo (pff) dynamic and includes pedal markings ('Ped.') with circled cross symbols. The right hand plays a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of chords and sixteenth-note patterns.

Варіація №2 продовжує динамічний рух у шістнадцятих вартостях. У другій варіації тема дещо видозмінює образний стрій. На передній план виходить підкреслена бравурність та блискуча віртуозність.

І в першій і у другій варіаціях піаніст повинен добре підготувати виконавський апарат, слідкувати за розслабленою кистю правої руки. Також важливим моментом тут є уникнення перетворення варіації на технічний етюд.

Варіація №3 створює контраст, мелодія переходить у ліву руку і звучить у нижньому та середньому регістрі. У правій руці – варійована тема. Спочатку звучить одноголосно, згодом ускладнюється акордовою фактурою і набуває пафосного характеру.

Варіація №4 продовжує заданий, у попередній варіації, образний тон. Музичний матеріал побудований на чергуванні активних акордів та віртуозних пасажів. Тут піаністу потрібно добре попрацювати над характером, що змінюється чи не кожного такту: помпезність, віртуозність, ніжність, кокетливість тощо.



Варіація №5 створює образний та темповий контраст. Це ліричний центр всього циклу. У музичному матеріалі багато прикрас – мелізмів, групето та мордентів. Яскравий контраст потребує швидкого переключення уваги піаніста і відповідного туше – чіткого проте легкого.

У варіації №6 звучить тема, близька до першої варіації. До того ж невдовзі у фактурі дуже чітко і виразно прозвучить проведення основної теми циклу. Остання варіація в порівнянні з попередніми є довшою і складається з двох частин. Перша частина – власне проведення теми та пасажі, знайомі з першої варіації. Друга частина більше нагадує каденцію. Висхідні арпеджіато, тремоло на фоні тональних відхилень дуже освіжають музичний матеріал цілого циклу.

Фінал відрізняється від всього попереднього матеріалу головно завдяки зміні метру. Класичні фінали симфоній чи концертів віденських класиків завжди

відзначалися яскравою жанровістю, побутовістю, тощо. І тут Черні продовжує цю традицію – замість витонченого тридольного вальсу подає дводольну танець, що більше нагадує народну творчість ніж салонну.



Отже, Блискучі варіації оп. 14 виявляють характерні риси творчого почерку Карла Черні, що вже сформувався у ранній період творчості. Зокрема, це стосується органічного поєднання високої технічності та образного розмаїття.

Варіації Карла Черні довгий час залишалися на маргінесі зацікавлень піаністів. Одним з перших, хто відкрив на широкий загаль цю гілку творчості був Володимир Горовиць. У 1944 році він виконав та записав варіації на тему Роде, оп. 33. Серед сучасних виконавців варіаційну творчість Карла Черні популяризують Герберт Шух (Herbert Schuch), Вадим Хаймович (Vadim Chaimovich), Франсуа-Жоель Тільє (Francois-Joel Thiollier). Варіації оп. 14 доступні у виконанні Стівена Хафа (Stephen Hough).

2.3. Прелюдії і фуги.

Прелюдія та fuga як головний поліфонічний цикл також має кілька столітню історію виникнення та становлення. Fuga як найбільш складний вид іміта-

ційної поліфонії, виникає у другій половині XVII століття. До жанру активно звертаються німецькі композитори – попередники і старші сучасники Йоганна Себастьяна Баха: Йоганн Якоб Фробергер, Дітріх Букстехуде, Йоганн Пахельбель /*Johann Pachelbel*/ (1653-1706), Георг Бем /*Georg Böhm*/ (1661-1733). Остаточна кристалізація жанру та найвищий розквіт відбувся у музиці Й. С. Баха. У творчості композитора fuga стала жанром самостійного інструментального твору для органу та клавіру; центром бінарного поліфонічного циклу; частиною великого інструментального і вокально-хорового твору (сонати, меси, кантати, ораторії).

У малому поліфонічному циклі фузі передують прелюдія, фантазія чи токато. Ознаки прелюдійного жанру знаходимо вже у вступному розділі ансамблевої французької *canzona di sonare*, яка поступово відділилася від твору і стала самостійною інструментальною п'єсою. Іншими джерелами прелюдії є органний вступ до співу протестантських хоралів та лютневі пріамелі, які також мали сильний вплив на формування прелюдії. Також зазначимо, що прелюдії та преамбули фіксувалися лише частково.

Найбільш широкого вжитку прелюдії та фуги отримали у епоху бароко та у XX столітті. У епоху класицизму та романтизму прелюдії та фуги значно поступаються місцем гомофонно-гармонічним жанрам. У творчості митців приклади цих творів зустрічаємо здебільшого як поодинокі творчі експерименти чи навчальні завдання.

У творчості Карла Черні спостерігається особливе відношення до жанру прелюдії та фуги. Він був одним з найвідоміших редакторів ДТК Й. С. Баха. Самостійні поліфонічні жанри представлені кількома опусами. Цікаво, що деякі з них навмисно під порядковими номерами 200, 300, 400 тощо.

Першою фугою у творчості Карла Черні є фінальна fuga у фортепіанній сонаті №1, op. 7 (1822). Далі були перші спроби написання фуги як самостійної композиції. Так виникає op. 31, що об'єднав три фуги – F-dur, Es-dur, C-dur. Є відомості, що ці твори митець створив для власної концертної практики.

Наступним став ор. 200, присвячений мистецтву імпровізації, що включав і коротку зустріч з мистецтвом фуґи. Подібний задум має і ор. 300 – присвячений мистецтву прелюдії.

Під 400-им опусом Карл Черні виносить на загаль так звану «Школу гри фуґи», присвячену Феліксу Мендельсону. Цей збірник складається з 12 прелюдій та фуґ і є першою спробою відновити здобутки Йоганна Себастьяна Баха у добу класицизму. Подібно ДТК Баха ці твори на довгий час мали упередження як суто педагогічний матеріал для використання на заняттях.

Наступними опусами стали органні прелюдії та фуґи ор. 603 та 607

Наприкінці життя Карл Черні створює головний поліфонічний цикл творчості – 24 прелюдії та фуґи ор. 856. Цикл побудований за принципом зростання ключових знаків – C-dur, a-moll, F-dur, d-moll, B-dur, g-moll і так далі.

Оглянувши цикл можна навести кілька узагальнюючих тез. Побудова творів у циклі – традиційна. Імпровізаційна прелюдія, заснована на єдиному типі розвитку матеріалу та строга фуґа, побудована за всіма канонами барокового жанру. Фуґи написані для трьох та чотирьох голосів. Чотириголосні фуґи яскраво переважають. У фуґах також зауважимо тяжіння митця до довгих тем в порівнянні наприклад з Бахом, чий теми за рідкісними виключеннями значно коротші. Також як композитор класик він прагне чіткості відтворення, а відтак детально виписує темпові та агогічні позначення, динаміку тощо.

Цикл прелюдій та фуґ Карла Черні подібно варіаційним циклам також залишається на марґінесі педагогів та виконавців. Поліфонічний цикл Карла Черні рідко зустрічається у педагогічній та концертній практиці, хоча і не поступається художньою вартістю іншим, значно відомішим циклам, як от «ДТК» Й. С. Баха чи 24 прелюдії та фуґи Дмитра Шостаковича.

Великий вклад у популяризацію цього опусу вніс сучасний виконавець - Емануель Делуччі, який у 2020 році здійснив повний запис всіх прелюдій та фуґ Карла Черні. Також не можна не згадати українського піаніста Романа Репку, який

активно займається популяризацією творів Черні, виконує їх у концертах та записує. Прелюдії та фуги композитора займають особливе місце в репертуарі піаніста.

ВИСНОВОК

Творча спадщина Карла Черні — це неоціненний скарб фортепіанної літератури. Безумовно, не всі його твори мають однакову художню цінність, проте деякі з них, як, наприклад, Перша, Третя, Шоста, Дев'ята сонати, «Блискучі варіації» ор.14, Прелюдії і фуги ор.856 слід розцінювати як справжні шедеври, які здатні прикрасити репертуар будь-якого піаніста.

Важливим аспектом є унікальність та неповторність творів Черні. Так, наприклад, сонати Черні займають відокремлене положення в історії цього жанру, адже наступне покоління композиторів-романтиків трактувало сонату в принципово іншому контексті, та ідеї Черні не мали розвитку в їх творчості.

Та, на противагу вищесказаному, слід відзначити, що деякі характерні риси, притаманні фактурі фортепіанних творів Черні, згодом стануть особливо актуальними в творчості композиторів наступного покоління, в тому числі Ліста та Шумана. Це насиченість фактури віртуозними, надскладними елементами та абсолютно нове трактування фортепіанної фактури як важливого елементу формотворення. У цьому плані, прослідковується вплив етюдного жанру.

Багато із творів композитора мають важливе педагогічне значення. Менш складні технічно твори (як, наприклад, Друга соната) могли б вивчатись в музичних училищах чи навіть у старших класах музичних шкіл. Цікавим є те, що свого часу в Паризькій консерваторії Десята соната Карла Черні була обов'язковою репертуарною вимогою при здачі випускного екзамену для особливо обдарованих студентів. Українські консерваторії могли б перейняти цей досвід та залучити студентів до вивчення нових, малограних та маловідомих творів.

Сьогодні все частіше з'являються нові публікації, що розкривають історичне значення творчості композитора. «Ми ще не оцінили гідно Черні», - казав свого часу Йоганес Брамс, та є надія, що в ХХІ столітті його слова нарешті втратять свою актуальність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Айзенштадт С. А. Учитель музыки. Жизнь и творчество Карла Черни. Москва : Композитор, 2010. 215 с.
2. Алексеев А. Д. Искусство виртуозов в 30-40-е годы XIX века. Парижская школа; Ф. Калькбреннер. Педагогическая деятельность К. Черни. С. Тальберг. И. Мошелес. *История фортепианного искусства*. Москва : Музыка, 1988. С. 180-192.
3. Алексеев А. Д. Карл Черни. Систематическое руководство по импровизации на фортепиано. *Из истории фортепианной педагогики*. Київ : Музична Україна, 1974. С. 82-89.
4. Генкин А. А. Истоки эстетического идеала К. Черни. *World science*. Дніпро, 2018. С. 43-49. [URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoki-esteticheskogo-ideala-k-cherni>, дата останнього звернення 10.09.2021].
5. Карпычев М. Г. «Новые» грани творчества Карла Черни. *Идеи и идеалы*. Новосибирск, 2018. С. 102-114. [URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/novye-grani-tvorchestva-karla-cherni>, дата останнього звернення 21.02.2022].
6. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавікорд, клавесин, фортеп'яно). XIV-XVIII ст. : навч. посіб. 2-ге видання, випр. і допов. Київ : Освіта України, 2009. 416 с.
7. Квасникова Ю. Ю. Неизвестный композитор и педагог Карл Черни. *Царскосельские чтения*. Ленинград, 2015. С. 147-151. [URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/neizvestnyy-kompozitor-i-pedagog-karl-cherni>, дата останнього звернення 13.03.2022].
8. Куликов А. Е. Фортепианные сонаты Карла Черни и их место в истории музыки : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02. Москва, 2015. 26 с.

9. Куликов А. Е. Черни как новатор жанра фортепианного дуэта. *Грамота*. Тамбов, 2015. С. 135-139. [URL: https://www.gramota.net/articles/issn_1997-292X_2015_3-1_32.pdf, дата останнього звернення 07.02.2022].
10. Семенов Ю. Композиция, инструментовка и Карл Черни. *Советская музыка*. Москва, 1985. Вып. 1. С. 95-100.
11. Черни К. Обь изучении игры на фортепiano. Санкт-Петербург : типография Экспедиции Заготовления Государственныхъ бумагъ, 1842. 98 с.
12. Яцків О. Черні: знаний і невідомий. *Музика*. Київ, 1991. Вып 4. С. 25-26.
13. Czerny С. Briefe über den Unterricht auf dem Pianoforte vom Anfange bis zur Ausbildung: als Anhang zu jeder Clavierschule. Wien : A. Diabelli und comp., 1839. 82 s. [URL: https://books.google.com.ua/books?hl=ru&lr=&id=9DRDAAAАсAAJ&oi=fn d&pg=PA1&dq=Carl+Czerny&ots=CEi5rdeD9Q&sig=jZNen67-UFy7uqDW1hi1UctGhEY&redir_esc=y#v=onepage&q=Carl%20Czerny&f=false, дата останнього звернення 15.03.2022].
14. Czerny С. Letters to a Young Lady, on the Art of Playing the Pianoforte: From the Earliest Rudiments to the Highest State of Cultivation. London : R. Cocks & Company, 1842. 79 p. [URL: https://books.google.com.ua/books?hl=ru&lr=&id=0qc9AQAАMAAJ&oi=fn d&pg=PA1&dq=Carl+Czerny&ots=qat23CwcMI&sig=nzao0wYRzvTvdBFIa5eJ5s_vxnk&redir_esc=y#v=onepage&q=Carl%20Czerny&f=false, дата останнього звернення 15.03.2022].
15. Czerny К. 48 Präludien und Fugen in allen 24 Dur und Moll Tonarten, op.856. Noten. Leipzig, 1857. 159 s. [URL: <https://www.piano.ru/czerny.html>, дата останнього звернення 05.10.2021].
16. Czerny К. 12 Präludien und Fugen, op. 400. Wien, 1837. 120 s. [URL: <https://www.piano.ru/scores/czerny/cz-pf-400.pdf>, дата останнього звернення 26.07.2021].

17. Gramit D. Beyond the art of finger dexterity. Reassessing Carl Czerny. New York : University of Rochester Press, 2008. 275 p.
18. Jacob A. Carl Czernys überlieferte Streichquartette. *Carl Czerny : Komponist, Pianist, Pädagoge*. Mainz : hrsg. von Heinz von Loesch, 2010. S. 227-242.
19. Jing L. Rediscovering Carl Czerny (1791-1857) as a composer and teacher : abstract of the dissertation of the candidate of art history. Cincinnati, 2003. 16 p.
[URL:
<https://www.proquest.com/openview/ed557a701ff777cb056474d443877ff3/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>, дата останнього звернення 27.02.2022].
20. Kuerti A. Carl Czerny: in the shadow of Beethoven. *Queen's Quarterly*, 22.09.1997. [URL: <https://books.apple.com/us/book/carl-czerny-in-the-shadow-of-beethoven/id509922664>, дата останнього звернення 15.03.2022].
21. Loesch H. Carl Czerny und der «brillante Stil». *Carl Czerny : Komponist, Pianist, Pädagoge*. Mainz : hrsg. von Heinz von Loesch, 2010. S. 33-44.
22. Pascall R. Czerny, der Symphoniker. *Carl Czerny : Komponist, Pianist, Pädagoge*. Mainz : hrsg. von Heinz von Loesch, 2010. S. 191-226.
23. Rummenhüller P. Zur vierhändigen Klaviermusik Carl Czernys. *Carl Czerny : Komponist, Pianist, Pädagoge*. Mainz : hrsg. von Heinz von Loesch, 2010. S. 243-249.
24. Steger H. Beiträge zu Karl Czernys Leben und Schaffen : Dr. Phil. Dissertation. München, 1924.
25. Wehmeyer G. Carl Czerny und die Eisenhalt am Klavier oder die Kunst der Fingerfertigkeit und die industrielle Arbeitsdeologie. Kassel, 1983.

ДОДАТКИ

Op. 1, Variations Concertantes pour Pianoforte et Violon sur un thème de Jean-Baptiste Krumpholz[1][2]

Op. 12, Variations (Trauer-Walzer D. 365 No . 2 by F. Schubert) Solo and Duet

Op. 14, Brilliant Variations on an Austrian Waltz

Op. 19, Variations of a Barcarole favorite

Op. 20, Introduction and Variations on a Marche favorite della Donna del Lago

Op. 21, Introductions and Variations on a Cav.(Cavatine?) Favorite "Sorte secondami"

Op. 25, Brilliant Variations on "Ah come nancondere" for 4 hands

Op. 52, Variations in an easy style on the Air from Die Fee aus Frankreich

Op. 59, Introduction and Brilliant Variations on a Rondo and Marche favorite of Roland

Op. 73, Variations on "Gott erhalte Franz den Kaiser", for piano with quartet or orchestral accompaniments (1824)[14]

Op. 81, Variations on Marche Anglais

Op. 86, Introduction, Variationen und Finale über den beliebten Baierischen Volksgesang

Op. 123, Variations brillantes sur un thème Allemand favori

Op. 130, Variations brillantes on 2 Themes from the Opera 'L'Ultimo Giorno di Pompei' for Piano 4-Hands

Op. 138, Variations de Concert sur la Marche des Grecs de l'Opéra : le Siège de Corinthe[23]

Op. 138, Variations de Concert sur la Marche des Grecs de l'Opéra : le Siège de Corinthe[23]

Op. 140, Introductions & Variations on a Favorite Air from 'Das Madchen aus der Feenwelt'

Op. 141, Variations on the Favorite Duet "Bruderlein Fein" for Piano 4-Hands

Op. 179, Introduction, Variations, & Polacca on 2 Favorite Airs from "Der Alpen König und der Menschenfried"

Op. 180, Introduction & Variations on a Favorite Air from "Der Alpen König und der Menschenfried" (Solo & Duet Versions)

Op. 194, Introduction, Variations, & Rondo on 2 Favorite Styrian Alpine Airs (Solo & Duet Versions)

Op. 220, Brilliant variations for the piano forte on the favorite tyrolienne in Rossini's celebrated opera Guillaume Tell (published in London: Goulding & D'almaine, [entre 1825 et 1832])

Op. 223, Variations Brillantes on "Das Wandern ist des Müllers Lust" by Schubert (Solo & Duet Versions)

Op. 225, Variations Brillantes on a Romance from Ivanhoe's Opera 'Templar & Judinn' for Piano 4-Hands

Op. 236, Introduction, grandes variations et finale sur une marone française

Op. 246, Introduction, Variations, & Finale on a Choeur de l'Opera 'Fra Diavolo'

Op. 266, Variations Brillantes & non difficiles on a Original Valse for Piano 4-Hands

Op. 281, Introduction, variations et presto finale sur 'Norma' in F major for piano and orchestra or string quartet ad libitum

Op. 282, Le Cornet de Postillon, Variations on a Theme of Rossini

Op. 285, Variations sur un theme de 'Montecchi e Capuleti' in Bb Major (2 Piano & Piano Solo Versions)

Op. 292, Variations brillantes sur un thème original in F Major

Opus Numbers 227-229 & 295-297 are part of the Collection "Les Pianistes Associes, ou Compositions Brillant et Concertant"

Op. 295, Grand Trio No. 4 Air from I Montechi e Capuletti with Variations for one piano, 6 hands.

Op. 297, Variations brillantes sur un thème de la Norma de Bellini for Piano 6 Hands

Op. 309, Introduction & Variations in G major on a Theme from 'Le Pre aux Clercs' for Piano, Violin, & Cello (Herold)

Op. 310, Variations Brillantes on "Dans Cette Belle" from the Opera 'Le Serment

Op. 312, Variations on "A la Fleur du Bel Age" from the Opera 'Le Pre aux Clercs' for Piano 4-Hands (Herold)

Op. 324, Variations Brillantes on a Waltz of Lanner

Op. 334, Souvenir de Peste, Variations sur un Valse: Erinnerung an Pest de J.

Strauss

Op. 350, Le Dernier Soupir de Hérold, Variations on a Theme of Hérold

Op. 353, Variations Brillantes on 'Conversations Walzer'

Op. 357, Themes Italiens, Variations for Piano 4-Hands

Op. 366, Variations Brillantes on a Theme from Lobe's Opera 'La Princesse de Grenade' in C Major

Op. 376, Fantaisie et variations sur 'I puritani' for Piano 4-Hands

Op. 492, Variations sur Rosa Valse

Op. 524, Variations faciles sur "Gott Erhalte" for Piano 4-Hands

Op. 535, 2 Airs Russes Variés for Piano 4-Hands

Op. 542, Variations et Finale on a Prussian National Theme

Op. 566, Variations brillante on "Adeste Fideles"

Op. 619, Variations faciles, March in Blue Beard (Solo & Duet Versions)

Op. 680, Variations Concertantes for Piano 4-Hands

Op. 706, Variations élégantes pour servir d'Étude 24 New Etudes on English Airs

Op. 759, Variations brillantes et non difficiles Variations on a Theme from the Opera 'Rienzi