

СТАХЕВИЧ Г. О.

Стахевич Галина Олександрівна — викладач кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5915-2434>

ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ У ТВОРЧОСТІ КАРЛА ЧЕРНІ

Висвітлено роль Карла Черні у музичному мистецтві першої третини XIX століття. Зроблено стислий огляд життя та розглянуто педагогічну та композиторську діяльність композитора. Наголошено на необхідності вивчення творів різних жанрів композиторської творчості митця, які є маловивченими у порівнянні з його інструктивним пластом. Зазначено, що в українському музикознавстві недостатньо дослідженою є саме концертна спадщина К. Черні. Ці питання розкрито на прикладі музично-теоретичного аналізу фортепіанних концертів композитора. Виявлено жанрові та стильові особливості концертів, визначено їх місце та роль у творчості К. Черні. Проаналізовано композиційні та драматургічні принципи, технічні й тембральні прийоми застосовані у фортепіанних концертах, ансамблеве співвідношення соліста та оркестру. Виявлено, що у фортепіанних концертах композитора розвиваються романтичні традиції, що особливо яскраво проявляється у втіленні тонкої задушевної лірики та значному посиленні драматично-патетичного начала у драматургії твору. Відзначено, що будова та структура концертів К. Черні загалом відповідна класицистичним зразкам жанру, але за драматургічною та ансамблевою організацією, а також художньо-образним наповненням композитор передбачає опуси зрілого романтизму. Виявлено, що зміст і співвідношення сольної та оркестрової партій загалом відповідають класичним нормам, але в оркестрі значно підсилюється роль духових і ударних інструментів. К. Черні мав у своєму технічному «арсеналі» довершені піаністичні прийоми та ефекти. Використані композитором вишукані мелодико-орнаментальні «формули» фортепіанної партії стануть у подальшому типовими для романтичного піанізму.

Ключові слова: ранній романтизм, творчість К. Черні, фортепіанний концерт, фортепіанне виконавство, піаністичні новації, ансамбль.

Постановка проблеми. Фортепіанний концерт першої третини XIX століття — це одна з найцікавіших складових піаністичного мистецтва Європи. Завдяки жанру концерту музиканти-інструменталісти набували визнання як майстри-віртуози. Запорукою успіху були емоційне піднесення, віртуозність і артистизм, притаманні для інструментальних, зокрема фортепіанних концертів. У жанрі концерту композитори-піаністи вдавались до експериментувань, втілюючи свої пошуки, вдаючись до багатой палітри художніх і технічних прийомів.

Про жанрово-стильові новації в ранньоромантичному фортепіанному концерті свідчить творчість композиторів-піаністів австро-німецької традиції — Ю. Бенедикта, А. Гензельта, Ф. Гіллера, Й. Н. Гуммеля, І. Мошелеса, Й. П. Піксіса, Ф. Риса, Д. Штейбельта та ін. Яскравим і самобутнім її представником є й К. Черні

(1791–1857), відомий передусім як видатний педагог і автор педагогічного репертуару, хоча він створив і фортепіанні концерти, які протягом тривалого часу — півтора століття — були майже забуті. Відповідно, його доробок у цьому жанрі не набув ґрунтовного дослідження не лише в українському, а й у світовому музикознавстві.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Життєвий шлях К. Черні, його композиторська і педагогічна діяльність неодноразово привертала увагу дослідників (С. Айзенштадт¹, Р. Гааз², Г. Оссбергер³, Л. Ройзман⁴, Н. Терентьева⁵, С. Тихонов⁶ та ін.). Деякі аспекти концертної творчості композитора розкрито в дослідженні автора цієї статті⁷. Однак історія створення, стильові особливості, формотворчі принципи тощо у фортепіанних концертах К. Черні не набули належного розкриття.

Мета статті — розглянути стильові особливості фортепіанних концертів К. Черні, виявити їх роль у розвитку жанру концерту в добу романтизму.

Методологія. Для розкриття особливостей композиторського стилю К. Черні застосовано методи історико-порівняльної інтерпретації й теоретичного узагальнення; для виявлення стильових особливостей фортепіанних концертів композитора, художньо-образного змісту, структури, виражальних і технічних засобів тощо — методи музично-теоретичного і виконавського аналізу.

Виклад основного матеріалу. Видатний австро-німецький композитор-піаніст першої половини ХІХ століття Карл Черні свого часу був відомий у Європі як один із найкращих фортепіанних педагогів, а складений ним інструктивно-педагогічний репертуар і дотепер становить основу фортепіанної педагогіки. Легендарними стали сьогодні імена його учнів — Стівена Геллера, Теодора Делера, Теодора Куллака, Теодора Лешетицького, Леопольда Меєра, Сигізмунда Тальберга, Ганни Кароліни Бельвіль-Урі, Альфреда Яеля та ін. Найбільш відомим серед них був Ференц Ліст, який почав займатися у Карла Черні з дев'яти років і в якого він був майже єдиним учителем⁸.

П'ятирічного Карла вчив музики батько — відомий віденський педагог Венцель Черні. Мабуть, батьківський приклад і визначив подальшу, переважно педагогічну спрямованість діяльності Карла, хоч він був і блискучим віртуозом, мав неабиякий композиторський талант, музичний темперамент, неймовірну працездатність і професійну виучку (три роки займався у Л. ван Бетховена, брав приватні уроки у Й. Гуммеля, А. Сальєрі, М. Клементі)⁹.

¹ Айзенштадт С. Л. Учитель музыки. Жизнь и творчество Карла Черни. Москва : Композитор, 2010. 216 с.

² Naas R. Carl Czerny // Musica. 1957. Jg. 11. P. 7–8.

³ Harald Ossberger. Klaviermeister in Europa : Von Czerny über Chopin und Liszt zu Paderewski / Österreichische Musikzeitschrift, 2005. Band 60, Ausgabe 1–2. P. 31–37.

⁴ Ройзман Л. К. Черни и его редакция клавирных сочинений Баха. Москва : Сов. музыка, 1940. 40 с.

⁵ Терентьева Н. Карл Черни и его этюды. Ленинград, 1978.

⁶ Тихонов С. И. Черни и русские пианисты. К вопросу о генеалогии отечественной фортепианной школы // Проблемы романтизма в исполнительском искусстве. Науч. трактаты Москов. гос. консерватории. Москва : Консерватория, 1994. Вып. 6. С. 93–106.

⁷ Стахевич Г. О. Фортепіанний концерт у контексті стильових процесів першої третини ХІХ століття (на матеріалі творчості Й. Н. Гуммеля, І. Мошелеса та Ф. Риса) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Сумський держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. Суми, 2019. 20 с.

⁸ Риман Г. Музыкальный словарь / пер. с 5-го нем. изд. Б. Юргенсона, под ред. Ю. Энгеля : в 3 т. Москва : Изд-во П. Юргенсона, 1901–1904. С. 1406.

⁹ Grove Dj. Czerny Carl Grove's dictionary of music and musicians. In five volum. New York : The Macmillan company; London : Macmillan & CO., 1904. Vol. I. P. 650.

Звертаючись до композиторської творчості К. Черні, звичайно згадують понад 860 його опусів педагогічного характеру, деякі з них містять до 50 номерів у збірці. Протягом майже двох століть найчастіше і найбільше привертала увагу музикантів неймовірна кількість методично-інструктивних вправ і етюдів, які торкалися майже всіх проблем сучасної композитору фортепіанної техніки: «Школа вправності» ор. 229, «Щоденні вправи» ор. 337, «Велика фортепіанна школа» ор. 500, «Мистецтво вправності пальців» ор. 740 тощо. Крім цих педагогічних опусів, К. Черні належать теоретичні праці: «Повне теоретико-практичне вчення з композиції» («*Vollständige theoretisch-praktische Kompositionslehre*», 1849), «Нарис історії музики» («*Umriss der ganzen Musik-Geschichte*», 1851), есе про техніку виконання фортепіанних сонат Л. ван Бетховена, мемуари та автобіографічний нарис «Спогади з мого життя» (1842). До того ж, К. Черні здійснив редакції «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха, сонат Д. Скарлатті, а також перекладень для фортепіано значної кількості симфоній, уривків із опер та інших оркестрових партитур тощо¹. Усі ці праці, призначені для навчання учнів, розкривають лише один, вкрай важливий бік творчості К. Черні. Проте митець працював майже у всіх музичних жанрах. Він написав більше 300 духовних композицій (меси, реквієми, градуали, офферторії тощо), оркестрові і камерні твори, інструментальні концерти, музику до театральних вистав, хори, романси, значну кількість фортепіанних п'єс тощо. Багато композицій митця не було опубліковано, їх рукописи і тепер зберігаються в архіві віденського «Товариства друзів музики»².

У досить багатій інформації про композиторську спадщину К. Черні можна прочитати лише окремі відомості про його концерти, а їх — п'ять: Великий концерт *F-dur* ор. 28; Концерт *C-dur* ор. 78; Концерт *C-dur* ор. 153 (у чотири руки); Великий концерт *a-moll* ор. 214; Концерт №1 *d-moll*, який не має опусу. Складно з'ясувати дати написання кожного з них. Порівнюючи номери опусів і час видання інших творів, можна припустити, що фортепіанні концерти К. Черні написані протягом 1810–1820-х років, коли він досить активно концертував. Відомо, що Концерт №1 *d-moll* написаний 1812 року, перше видання концерту в чотири руки *C-dur* 1827 року здійснив Г. А. Пробст, а Великий концерт *a-moll* 1830 року видав Ф. Гофмейстер (обидва в Лейпцигу). Відсутність інформації про фортепіанні концерти К. Черні, зокрема дат їх створення та виконання, потребує вивчення цих творів. Крім того, важливе завдання сучасного музикознавства — визначити місце жанру фортепіанного концерту у творчості композитора, особливості його стилю, структури, ансамблевих співвідношень, фортепіанної техніки і фактури, тембрального забарвлення тощо. Важливо виявити і вплив концертної творчості К. Черні на подальший розвиток фортепіанного концерту.

Будова концертів К. Черні витримана у класичній тричастинній формі. Так, Концерт № 1 *d-moll* містить: першу частину — *Allegro molto agitato*, другу — *Adagio*, третю — *Allegro molto vivace*. У Великому концерті *F-dur* ор. 28 також три частини: перша частина — *Allegro maestoso*, друга — *Andantio alla siciliano* (варіації), третя — *Vivace. Polonaise*. Аналогічна будова й чотириручного концерту *C-dur* ор. 153: перша частина — *Allegro con brio*, друга — *Adagio espressivo*, третя — *Rondo alla polacca*. Не виходить за межі традиційного й трактування циклу Концерту *a-moll* ор. 214: перша

¹ Grove's dictionary of music and musicians. In five volum. New York : The Macmillan company; London : Macmillan & CO., 1904. Vol. I. P. 650–651.

² Куликов А. Е. Фортепианные сонаты Карла Черни и их место в истории музыки : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02. Музыкальное искусство / Московская гос. консерватория (ун-т) им. П. И. Чайковского. Москва, 2015. С. 3.

частина — *Allegro moderato*, друга — *Adagio con moto, cantabile*, третя — *Rondo, Allegro con anima*. Отже, структура концертів композитора заснована на академічних традиціях, на відміну від експериментального формотворення у фортепіанних сонатах¹.

Однак дотримання традиційної будови циклу в концертному жанрі не завадило К. Черні впровадити й багато нового. Насамперед, варто відзначити його ладогармонічну мову, в якій він, спираючись на бетховенський досвід, розвиває вже романтичні традиції, зокрема: втілення пронизливої лірики у повільних частинах і виразної патетики у моторних і драматичних епізодах, а також значне розширення тональної палітри й ускладнення гармонічного пласту. З технічного боку, композитор застосував у концертах новаторські фактурні прийоми, доводячи до межі віртуозні можливості так званої «перлинної» гри. Та це не призвело до структурно-композиційного розладу чи переважання техніцизму над змістовністю, узгодженості в художньо-образній сфері: фортепіанні концерти К. Черні сповнені глибокого змісту і справді щирого почуття, вони органічні за формою і музичною логікою.

Із трьох концертів митця найбільш популярний серед сучасних виконавців — **Концерт для фортепіано з оркестром *a-moll*, оп. 214**. Відомі записи виконання цього твору такими визначними піаністами, як Говард Шеллі (*Howard Shelley*), Девід Болдріні (*David Boldrini*), Єва Купець (*Eva Kupiec*), Сяо Мін Лю (*Xiao Ming Liu*), Розмарі Тук (*Rosemary Tuck*), Феліція Блюменталь (*Felicja Blumenthal*). Відомостей про виконання цього концерту українськими піаністами немає

У стислому відгуку до CD-запису концертів К. Черні фірмою «*Hyperion*» у виконанні піаніста Г. Шеллі спільно з Тасманійським симфонічним оркестром, музичний критик Атеш Орга відзначив, що ця музика вражає своєю драматичністю і чутливою ліричністю, а також неймовірною фіоритурною орнаментикою музичного полотна. Щодо виконання Концерту *a-moll* оп. 214, А. Орга зауважив, що твір потребує від соліста не значної фізичної сили і витримки, філігранності й чіткості виконання, а глибокої зосередженості й максимальної узгодженості ансамблю².

Головна тема першої частини (*Allegro moderato*) в оркестровому викладенні одразу викликає збентеження, поступово набуваючи гострого драматизму і стриманої суворості. Побічна тема, більш лірична й наспівна, на короткий час пом'якшує загальний характер експозиції. Її звучання набуває примхливої танцювальності, імпровізаційності, блиску, поступово переходить у каденційний розділ експозиції. У заключній партії знову з'являються інтонації головної теми, які набувають урочисто-піднесеного характеру. У фортепіанному проведенні тематизм головної партії має більше свободи завдяки мелізматичі й різноманітним коротким пасажам, сприяючи розширенню тем. Головна партія у виконанні фортепіано так само гостро драматична за своїм характером, набуває декламаційних ознак.

Розробка містить три хвили: 1) розвиток головної партії; 2) розвиток побічної партії; 3) кульмінація розділу, побудована на елементах обох партій. Калейдоскопічна зміна емоційно напружених і лірично піднесених образів поступово посилює характерні для цієї частини загальний контраст і драматизм музичного висловлювання. Реприза розпочинається скороченим проведенням головної партії, після якої одразу звучить побічна тема в основній тональності. Дещо тужливий характер мелодії,

¹ Куликов А. Е. Фортепианные сонаты Карла Черни и их место в истории музыки : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02. Музыкальное искусство / Московская гос. консерватория (ун-т) им. П. И. Чайковского. Москва, 2015. С. 9.

² Hyperion. The romantic piano concerto, Vol. 71: Carl Czerny; Howard Shelley & Tasmanian Symphony Orchestra. URL: http://classicalsource.com/db_control/db_cd_review.php?id=14601 (дата звернення: 25.04.2019).

переходячи в мажор, поступово змінюється легким, сонячним, святковим. Лише наприкінці першої частини відновлюється гостро драматичне звучання головної партії, ще більше підкреслюючи емоційне напруження завдяки різкому контрастному зіставленню.

Основну тему другої частини Концерту (*Adagio con moto*) розпочинає фортепіано, її підхоплює оркестр. Задумливість, стриманість і декламаційна виразність викладення згодом змінюються піднесеним танцювальним звучанням з елементами віртуозності. Такий перехід досягається завдяки проведенню основної мелодії в партії валторн і звучанню вишуканих пасажів у фортепіанній партії у високому регістрі. У процесі варіаційного розвитку фортепіанна партія насичується, з одного боку, репетиційними інтонаціями і трелями, а з іншого — акордовим звучанням. Для цієї частини характерні невеликі темпові відхилення і контрастність фактурного викладу в партії фортепіано, продиктовані зміною настроїв і поступовим розвитком драматургії *Adagio*. Остання фраза розділу, побудована на звучанні зменшеної та домінантової гармоній, є переходом-зв'язкою до фіналу Концерту.

Тематизм Рондо (*Allegro con anima*) має характерні ознаки полонезу, який композитор вже використовував у фіналах *F-dur*'ного концерту (*Vivace. Polonaise*) і чотириручного концерту *C-dur op. 153 (Rondo alla polacca)*. Полонез уведено як фінал крупної форми не випадково. На той час це був один з найпопулярніших танців у Європі, і К. Черні, за традицією, як багато композиторів того часу, залучає його у завершенні своїх творів. Будова фіналу Концерту *a-moll* набуває ознак сонатності завдяки каденційним розділам і розробковому типу викладу музичного матеріалу. Примхлива граціозність і вишукана танцювальність музики перемежуються з драматично напруженими, спокійно ліричними або декламаційно-патетичними ознаками. Виклад основного тематизму доручено партії фортепіано, а оркестр виконує супровідну роль, інколи вступаючи в діалог із солістом. Віртуозність викладу фортепіанної партії зберігається протягом усієї частини. Для каденційних і розробкових розділів Рондо характерне поступове посилення звукової щільності завдяки зміні фактурного викладу: зростає роль мідно-духової і ударної груп в оркестрі (що спостерігалось і у другій частині); сольна партія активно насичується акордиком, використовується весь регістровий діапазон фортепіано.

Отже, Концерт для фортепіано з оркестром *a-moll op. 214* — це яскравий приклад оновлення музичної мови, а також досягнення ансамблевої рівноваги. У ньому простежується стійка тенденція до зростання ролі мідно-духових інструментів, що не характерно для творів класичного стилю. Віртуозність сольної партії, витримана протягом циклу, не порушує балансу між художньою і виконавсько-технічною складовими твору, а навпаки, органічно сприяє розвитку і розкриттю образів і настроїв.

Особливо зацікавлює у К. Черні **Концерт для фортепіано в чотири руки з оркестром *C-dur op. 153***. До речі, оригінальні твори і перекладення для чотирьох і більше (шести, восьми) рук часто трапляються в доробку композиторів першої половини XIX століття, зокрема й К. Черні. Так, автори «*Grove's dictionary of music and musicians*» у статті, присвяченій К. Черні, вказують на його перекладення увертюри з опер Дж. Россіні «Семіраміда» та «Вільгельм Телль» для восьми фортепіано в чотири руки кожне, тобто аж для шістнадцяти виконавців (або в тридцять дві руки!)¹. Крім зазначених творів, композитор писав різні варіації, рондо, дивертисменти для виконання в чотири або шість рук, зокрема: Блискуче рондо №2 *G-dur op. 23* в чоти-

¹ Czerny Carl // *Grove's dictionary of music and musicians*. In five volum. New York : The Macmillan company; London : Macmillan & CO., Ltd, 1904. Vol. I. P. 650.

ри руки, Блискучий дивертисмент № 2 *op.* 43 на тему «Aure felice» в чотири руки, Велике попури №2 *op.* 84 для двох фортепіано у шість рук, Романтичні фантазії на твори Вальтера Скотта (№ 1 *op.* 240 «Roman Waverley», № 2 *op.* 241 «Guy Mannering», № 3 *op.* 242 «Rob Roy» та №4 *op.* 243 «Ivanhoe») в чотири руки та ін.

Написання таких композицій і незвичайний виклад фортепіанної партії для чотирьох рук у жанрі концерту, сольному за своєю природою, можна пояснити звичайною для того часу салонною і педагогічною практикою. Як у першому, так і у другому випадку, дуетна гра була досить поширена, вона допомагала краще опанувати інструмент, розширити музичний обрій виконавців, надати можливість ознайомитись з оперними і симфонічними творами у фортепіанних перекладеннях для двох виконавців. Отже, композитори-піаністи у своїй творчості широко використовували цей тип ансамблевого музикування; до нього вдався у своєму концерті й К. Черні.

Концерт для фортепіано в чотири руки з оркестром *C-dur op.* 153 вражає не тільки яскравістю музичних тем, а й різноманітними ансамблевими тонкощами виконання. З першого погляду, у цьому творі кілька звичайних видів взаємодії усіх учасників: 1) провідна роль доручена двом солістам (у їх партії відчувається «узгодженість» гри, або «протистояння» у вигляді діалогу), а оркестр виконує супровідну роль; 2) викладення тематизму доручено оркестру, а фортепіано виконує підтримуючу роль. Однак уведення двох солістів у фортепіанний концерт викликає «потрійний» ансамблевий контакт виконавців як між солістами, так з оркестром, крім дуету, утворюється ансамбль з кожним солістом окремо.

Тут, як і в Концерті *a-moll op.* 214, партії солістів насичені різними віртуозними прийомами і фіоритурним орнаментуванням мелодії, але менше. Яскравість музичного тематизму підкреслюють виразна образна характерність тем і несподівана зміна настроїв під час музичного розвитку. У фортепіанному ансамблі цього Концерту застосовано цікаві виконавські прийоми: 1) «перехрещення» рук між солістами і в партії кожного; 2) одночасне зіставлення «діамантової» й акордової технік у партіях обох солістів.

Можна припустити, що Концерт *C-dur op.* 153 К. Черні написав для учнів. Складність його виконання більше пов'язана з ансамблевим виконанням, ніж із технічною стороною. Чіткість, злагодженість, гармонічне звучання справді вимагають концентрації і глибокого відчуття кожного з учасників ансамблю.

Наголошуючи на вагомості жанру фортепіанного концерту К. Черні як у його композиторському доробку, так і в сучасному виконавстві, варто навести думку О. Кулікова про його сонатну творчість, який вважає, що справжнє значення творів митця і дотепер не усвідомлене, а без детального аналізу всіх новацій композитора в піаністичному мистецтві «неможливе розуміння розвитку жанру в його різноманітті й повноті»¹.

Висновки. Незважаючи на незаперечну художню цінність фортепіанних концертів К. Черні, їх, як і більшість його творів, призначених для сценічного виконання, майже одразу було забуто. Це можна пояснювати тим, що композитор не захоплювався концертною діяльністю і не надавав їй значення, хоча вона в той час відігравала вирішальну роль в популяризації музики. Крім того, починаючи з другої третини XIX століття, притаманний цим концертам «діамантовий» стиль, який за-

¹ Куликов А. Е. Фортепианные сонаты Карла Черни и их место в истории музыки : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02. Музыкальное искусство / Московская гос. консерватория (ун-т) им. П. И. Чайковского. Москва, 2015. С. 10.

провадили композитори ранньоромантичного періоду, вже втрачав актуальність, поступаючись романтичному типу висловлювання.

Отже, як переконає здійснений аналіз, у фортепіанних концертах К. Черні проступають характерні ознаки фортепіанного мистецтва першої третини XIX століття, зокрема збагачення виконавсько-технічних засобів і прийомів. Нове бачення і відчуття музики композитором сприяло оновленню музичної мови, цікавим драматургічним і композиційним рішенням, втіленню нових художніх засобів виразності тощо. Більш глибоке вивчення творчої спадщини Карла Черні надасть можливість розширити уявлення про особливості фортепіанної музики першої третини XIX століття, виявити зміни в музичному мисленні зазначеної доби, у творчості представників зрілого романтизму. Зважаючи на це, запропонована у статті проблема має перспективи для подальшого вивчення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Айзенштадт С. Л. Учитель музыки. Жизнь и творчество Карла Черни. Москва : Композитор, 2010. 216 с.
2. Куликов А. Е. Фортепианные сонаты Карла Черни и их место в истории музыки : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2015. 18 с.
3. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. Москва : Сов. энциклопедия, 1991. 672 с.
4. Рима́н Г. Черни (Czerny) // Рима́н Г. Музыкальный словарь / пер. с 5-го нем. изд. Б. Юргенсона ; под ред. Ю. Энгеля : в 3 т. Т. 3. Москва : Изд-во П. Юргенсона, 1904. С. 1406–1407.
5. Ройзман Л. К. Черни и его редакция клавирных сочинений Баха // Советская музыка. Москва, 1940. 40 с. С. 62–68.
6. Стахевич Г. О. Фортепіанний концерт у контексті стильових процесів першої третини XIX століття (на матеріалі творчості Й. Н. Гуммеля, І. Мошелеса та Ф. Риса) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Сумський держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. Суми, 2019. 20 с.
7. Терентьева Н. Карл Черни и его этюды. Санкт-Петербург : Композитор, 1999. 68 с.
8. Тихонов С. И. Черни и русские пианисты. К вопросу о генеалогии отечественной фортепианной школы // Проблемы романтизма в исполнительском искусстве. Науч. трактаты. Москов. гос. консерватории. Москва : Консерватория, 1994. Вып. 6. С. 93–106.
9. Grove Dj. Czerny Carl // Grove's dictionary of music and musicians, in five vol. New-York : The Macmillan company, London: Macmillan & Co., 1904. Vol. I. P. 650.
10. Haas R. Carl Czerny // Musica. 1957. Jahrg 11. P. 7–8.
11. Hyperion. The romantic piano concerto. Vol. 71. Carl Czerny; Howard Shelley & Tasmanian Symphony Orchestra. 15 p. URL: http://classicalsource.com/db_control/db_cd_review.php?id=14601 (accessed: 25.04.2019).
12. Harald Ossberger. Klaviermeister in Europa: Von Czerny über Chopin und Liszt zu Paderewski Österreichische Musikzeitschrift, 2005. Band 60, Ausgabe 1–2. P. 31–37.

REFERENCES

1. Ajzenshtadt, S. L. (2010). Music teacher. The life and creation of Carl Cherni [Uchitel' muzyki. Zhizn' i tvorchestvo Karla Cherny]. Moscow: Kompozitor, 216 p. [In Russian].
2. Kulikov, A. E. (2015) Carl Cherni's Piano Sonatas and Their Place in Music History [Fortepiannye sonaty Karla Cherny i ih mesto v istorii muzyki]. *The dissertation author's abstract*

for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Moscow, 18 p. [in Russian].

3. Kieldysh, H. V. (ed.) (1991). Musical encyclopedic dictionary [Musykal'nyj jenciklopedicheskij slovar']. Moscow: Sovetskaja jenciklopedija, 672 p. [in Russian].

4. Riman, G. (1904). Czerny [Cherny]. In: *Riman, G. Music dictionary [Myzukul'nyj slovar']*, in 3 vol. vol. 3 [Tom 3]. Moscow: Izdatelstvo P. Jurgensona, pp. 1406–1407 [In Russian].

5. Rojzman, L. K. (1940). Cherni and his edition of Bach clavier works [Cherni i ego redakcija klavirnyh sochinenij Baha]. Moscow: Sovetskaja muzyka, 40 p. [In Russian].

6. Stakhevych H. O. (2019). Piano concert in the context of stylistic processes of the first third of the 19 century (based on the works of J. N. Hummel, I. Moscheles and F. Ries) [Fortepianni konsert u konteksti stylovykh protsesiv pershoi tretyny XIX stolittia (na materiali tvorchosti Y. N. Hummelia, I. Moshelesa ta F. Rysa)]: *The dissertation author's abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art / Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko*. Sumy, 20 p [in Ukraine]

7. Terent'eva, N. (1999). Carl Czerny and his etudes [Karl Cherni i ego jetjudy]. Saint-Petersburg: Kompozitor, 68 p. [In Russian].

8. Tihonov, S. I. (1994). Czerny and Russian pianists to the question of the genealogy of the Russian piano school [Cherni i russkie pianisty. K voprosu o genealogii otechestvennoj fortepiannoj shkoly]. *Problems of Romanticism in the performing arts [Problemy romantizma v ispolnitel'skom iskusstve]. Scientific treatises [Nauchnye traktaty]*. Moscow State Conservatory. Moscow: NTC «Konservatorija», Vol. 6, pp. 93–106. [In Russian].

9. Grove, Dj. (1904). Czerny Carl. In: *Grove, Dj. Dictionary of music and musicians. In five volum*. New York: The Macmillan company, London: Macmillan & CO., Ltd. Vol. I., p. 650 [in English].

10. Haas, R. (1957). Carl Czerny. In: *Haas R. Musica*. Vol. 11, pp. 7–8 [in German].

11. Hyperion. The romantic piano concerto, Vol. 71: Carl Czerny; Howard Shelley & Tasmanian Symphony Orchestra. Available at: http://classicalsource.com/db_control/db_cd_review.php?id=14601 (accessed: 25.04.2019) [in English].

12. Ossberger, H. (2005). Piano Master in Europe: From Czerny to Chopin and Liszt to Paderewski [Klaviermeister in Europa: Von Czerny über Chopin und Liszt zu Paderewski]. *Österreichische Musikzeitschrift*, vol. 60, is. 1–2, pp. 31–37 [in German].

Стахевич Г. А. Жанр фортепианного концерта в творчестве Карла Черни. Актуальность исследования. Жанр фортепианного концерта первой трети XIX века — одна из самых интересных составляющих пианистического наследия Европы. Это большой пласт фортепианной литературы, который на сегодня не имеет широкого освещения. Новации раннеромантического фортепианного концерта отражены в творчестве композиторов-пианистов австро-немецкой музыки, в частности — Карла Черни, достижения которого до сих пор не изучены. **Научная новизна.** Впервые рассматриваются и анализируются концерты К. Черни, концертное творчество которого не имеет широкого освещения в украинском музыковедении. **Цель статьи** — рассмотреть стилевые особенности и обозначить роль фортепианных концертов К. Черни в концертных наработках романтического периода. **Методология.** В статье использованы методы музыкально-теоретического и исполнительского анализа для выявления стилевых особенностей концертов, их структуры, выразительных и исполнительских средств. Историко-сравнительная интерпретация использована для раскрытия особенностей композиторского стиля, а метод теоретического обобщения — для выявления основных черт, присущих его творческому наследию. **Результаты.** Выдающимся австро-немецким композитором-пианистом первой трети XIX века был К. Черни (1791–1857), творчество ко-

того на сегодняшний день не исследовано. Он создал три концерта для фортепиано с оркестром, которые предположительно были созданы во второй половине 1810–1820-х годов. Обращаясь к новациям К. Черни в концертном жанре, следует отметить развитие романтических традиций в образной сфере, в частности усиление лирического и драматично-патетического начала драматургии. В его произведениях отмечается расширение тонального плана, а также значительное усложнение гармонического пласта. В исполнительском аспекте композитор применяет новаторские фактурные приемы, доводя до предела виртуозные возможности так называемой «жемчужной» игры. Однако это не привело к композиционно-драматургическому разладу: все концерты К. Черни исполнены глубокого смысла и действительно искренних чувств, а также гармоничны по драматургической форме и логике музыкального развития.

Выводы. Фортепианные концерты К. Черни являются ярким проявлением фортепианного искусства, в котором проявились тенденции обновления музыкального языка, расширение художественных средств выразительности (особенно в партии солирующего инструмента), новые композиционные и фактурные решения, изменения в ансамблевом соотношении и т. д. Более глубокое изучение творческого наследия К. Черни даст возможность раскрыть процесс изменения музыкального мышления, особенно ярко выразившийся в музыке первой трети XIX столетия.

Предложенный в статье краткий анализ фортепианных концертов К. Черни не претендует на полноту, а творчество композитора требует дальнейшего изучения.

Ключевые слова: ранний романтизм, творчество К. Черни, фортепианный концерт, фортепианное исполнительство, пианистические новации, ансамбль.

STAKHEVYCH HALYNA

Stakhevych Halyna — teacher of the department choreography and musical instrumental performance at Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5915-2434>

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2019.125.188913>

THE GENRE OF PIANO CONCERTO IN THE CREATIVITY OF CARL CZERNY

Relevance of the study. The genre of the piano concerto of the first third of the 19 century — is one of the most interesting components of the piano concert heritage. It is a rather large stratum of piano literature, which today hasn't received proper study. The innovations of the early romantic piano concerto are reflected in the works of pianists-composers of Austro-German music, among who is Carl Czerny, whose achievements have not received proper lighting yet.

Scientific novelty. Czerny's concerts are reviewed and analyzed for the first time, whose concert creativity has not been widely studied in Ukrainian musicology.

Main objective. The purpose of the article is to consider the stylistic and compositional features of C. Czerny's concert work and to determine its place in the piano concert art of the romantic era.

Methodology. In order to reveal the peculiarities of C. Czerny's composer style and to analyze his musical works, the methods of historical-comparative interpretation and theoretical generalization are used in this article. The discovery of stylistic peculiarities of piano concertos by C. Czerny, artistic-figurative content, structure, expressive and technical means, etc., was carried out with the help of musical-theoretical and performing analysis.

Results. The most famous Austro-German piano composer of the first decades of the nineteenth century was Carl Czerny, whose creative work has not been adequately covered today. The artist created three concertos for piano and orchestra, which were created in the second half of the 1810s and 1820s. Turning to the innovations of C. Czerny in the concert genre, one must note the development of romantic traditions in the harmonious language, in particular, the strengthening of the lyrical and dramatic-pathetic beginnings of dramaturgy. In his works the diversity of the tonal coloration is noted, as well as the significant complication of the harmonic stratum. On the technical side, C. Czerny uses innovative techniques for the beginning of the 19 century, bringing to the brink of virtuosity the so-called “pearl” game. However, this did not lead to a compositional and dramaturgical disorder: all the concertos by C. Czerny are full of deep meaning and a truly sincere feeling, they are organic in the form and logic of musical development.

Conclusions. Czerny’s piano concertos are a prime example of style changes, in which are tendencies of renewal of musical language, expansion of artistic means of expression (especially in the solo instrument parts), new compositional and textural solutions, a change in the ensemble ratio, etc. A deeper study of the creative heritage of Czerny will make it possible to trace the changes in musical thinking, which is most clearly expressed in the music of the first third of the 19 century.

The concise analysis of concert art made in the article does not claim to be exhaustive and requires further study.

Keywords: early romanticism, creation of C. Czerny, piano concerto, piano performance, pianistic innovations, ensemble.