

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

**Кафедра оркестрових духових інструментів
та оперно-симфонічного диригування**

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**“ ІНТРОДУКЦІЯ І ВАРІАЦІЇ ” ДЛЯ ФЛЕЙТИ ТА ФОРТЕПІАНО
Ф. КУЛАУ : КОМПОЗИТОРСЬКА ТА ВИКОНАВСЬКА
ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Магістерська робота
**Нестеренко Ганни
Олександрівни**

Науковий керівник:
кандидат
мистецтвознавства,
доцент
**Александрова
Оксана
Олександрівна**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело

Нестеренко Г. О.

Харків – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ЕРИ ФРІДРІХА КУЛАУ	5
1.1 Фрідріх Кулау в контексті музичної культури Німеччини та Данії.....	5
1.2 Флейтове мистецтво на перетині епох класицизму та романтизму.....	7
1.3 Еволюційний процес розвитку конструкцій флейти XVIII-XIX століть в процесі розвитку німецького флейтового виконавства.....	10
1.4 Композиції Кулау в історичному вимірі флейтової музики.....	12
Висновки до Розділу 1.....	14
РОЗДІЛ 2. ФЛЕЙТОВІ ТВОРИ КУЛАУ: ТЕМАТИЗМ, КОМПОЗИЦІЯ, ФАКТУРА	15
2.1 Фрідріх Кулау та його сонатні цикли.....	15
2.2 Фактурні особливості, поліфонічна техніка	19
Висновки до Розділу 2.....	26
РОЗДІЛ 3. ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ “ІНТРОДУКЦІЇ ТА ВАРІАЦІЙ НА ТЕМУ РОМАНСУ ОПЕРИ “ЕВРІАНТА” Ф. КУЛАУ ...27	
3.1 Варіації на оперу Карла Марії фон Вебера «Евріанта».....	27
3.2 Інтродукція до варіацій.....	31
3.3 Варіація №1.....	33
3.4 Варіація №2.....	35
3.5 Варіація №3.....	37
3.6 Варіація №4.....	39
3.7 Варіація №5.....	40
3.8 Варіація №6.....	42
ВИСНОВКИ	44
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	48

ВСТУП

За життя Фрідріх Кулау був успішним композитором опери та камерної музики, багато творів написав для дерев'яних духових інструментів, що дало йому прізвисько "Бетховен флейти", але з часом про нього стали забувати.

Переосмислення виконавської та композиторської творчості видатного німецько-датського композитора кінця XVIII та початку XIX століть Фрідріха Кулау на прикладі «Інтродукції та варіацій на тему романсу опери “Евріанта”», та визначення специфіки його творчості, як композитора на шляху оновлення засобів музичної виразності в флейтових творах, складають актуальність даного дослідження.

Мета дослідження – визначити специфіку творчості Ф.Кулау в «Інтродукції та варіацій на тему романсу опери “Евріанта”».

Відповідно до мети сформульовано такі **завдання дослідження**:

- **здійснити** огляд наукових джерел, присвячених творам Ф. Кулау;
- **провести** історичний аналіз творчості Ф.Кулау;
- **висвітлити** фактурні особливості в зазначеному творі;
- **здійснити** виконавський аналіз «Інтродукції та варіацій на тему романсу опери “Евріанта”» Фрідріха Кулау;
- **здійснити** функціонально-структурний аналіз «Інтродукції та варіацій на тему романсу опери “Евріанта”» Фрідріха Кулау.

Об’єкт дослідження – твори для флейти та фортепіано Ф. Кулау.

Предмет дослідження – композиторський текст і виконавська інтерпретація «Інтродукції та варіації на тему романсу опери “Евріанта”» Ф. Кулау.

Матеріал дослідження – партитура «Інтродукції та варіацій на тему романсу опери “Евріанта”» для флейти та фортепіано Ф. Кулау.

Наукова новизна результатів дослідження полягає в тому, що вони представляють собою один з перших досвідів виявлення фактурних особливостей творів Ф. Кулау на прикладі варіацій для флейт та фортепіано.

Практична значущість результатів дослідження полягає в тому, що вони можуть бути використані в подальших дослідженнях, присвячених

творчості Ф. Кулау, жанру його сонат, стилю композитора; у навчальних курсах з аналізу музичних творів, з історії зарубіжної музики, поліфонії; у музичній педагогіці та виконавській практиці.

Відповідно до поставлених завдань у роботі використовуються такі **методи дослідження:**

- *історичний*, націлений на характеристику тенденцій розвитку німецько-датської культури кінця XIX століття;
- *жанровий* - для характеристики жанрових особливостей творів;
- *стильовий*, за допомогою якого буде виявлено фактурні особливості композиторського стилю;

Теоретична база дослідження. Концепсія магістерської роботи спирається на загальні та спеціальні розділи сучасної музикології, яка охоплює широке коло теоретичних, практичних та історичних аспектів, у процесі роботи було взято до уваги наукові здобутки українських та зарубіжних дослідників. Розглянуті роботи за напрямками дослідницьких пошуків умовно можна поділити на групи. До першої групи відносяться дослідження, присвячені історії розвитку гри на флейті у роботах Абаджяна Г. А., Апатского В. Н., Білоуса В.П., Дзисяка В., Карпяка А., Качмарчика В., Кучми Н., Кушніра А., Наймушиної Ю. О. , Руденка Г., Шелков І. .

До другої групи відносяться дослідження датсько-німецької музичної культури кінця 18 та початку 19 століть у працях Єрмака І. , Качмарчика В.П., Кушніра А., Voland J.D., Brown R., Busk G., Mehring A., Ratner, L. G..

До наступної групи відносяться функціонально-структурні дослідження, що розкривають поняття жанру і стилю в музиці у перспективі композиторського стилю. Серед них ґрунтовні праці таких музикознавців як Борисенко М. Ю., Варнава Р., Дейнега В., Коновалова І., Лисенко О.В., Москаленко В.Г., Ніколаєвська Ю.В., Падалка Г.М., Хуторська А.Й., Черкасов В.Ф., Чубак А., Шаповалова Л.В. Thrane, С..

Під час дослідження були використовані довідкові матеріали Давидова М.А., Юцевича Ю.С.

РОЗДІЛ 1. МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ЕРИ ФРІДРІХА КУЛАУ

1.1. Фрідріх Кулау в контексті музичної культури Німеччини та Данії

Фрідріх Кулау народився у невеликому німецькому містечку Ільцені, неподалік Ганновера 11 вересня 1786 року, у родині військового музиканта. У дев'ять років через нещасний випадок він втратив праве око. Травма відбилася на його особистості: він виріс стриманим та сором'язливим і тому він не зміг створити сім'ю. Проте сам Кулау називав цей нещасний випадок “надзвичайним проявом щастя”, тому що його батьки на час хвороби поставили біля його ліжка клавір, де він одержував насолоду від імпровізації на клавирі. Церковний органіст всіляко підтримував музичний талант Кулау та навчав його грі на фортепіано, а батько – на флейті. Освіту Фрідріх Кулау отримувач у різних навчальних інтернатах. У Гамбурзі (1803-1810) він знайшов професіоналізм завдяки Ф. Г. Швенке, у Копенгагені (1810-1832) отримав визнання, а Відень (1821, 1825) подарував йому незабутні враження та зустрічі: головна з них – зустріч з Бетховеном. У Гамбурзі Кулау навчався композиції у Ф. Г. Швенке – учня видатного німецького композитора Йоганна Філіпа Кірнбергера, та виступав на концертах як піаніст. Але із-за агресивної військової політики Наполеона в 1810 році, яка перетворила майже всю Європу на французьку окупаційну зону та щоб уникнути мобілізації Кулау під вигаданим ім'ям Каспер Майєр емігрував до Данії у Копенгаген, де відразу здобув успіх як піаніст та композитор. Так як у січні 1811 року він з'явився як “пан Кулау з Гамбурга” і дав фортепіанний концерт у Королівському театрі, який пізніше присвятив Вейзе. Кулау в 1813 році став датським громадянином, завдяки успіху у Копенгагені та оселився там на постійне проживання.

Фрідріх Кулау, німець за походженням, більшу частину життя (22 роки) прожив у Данії. Цей час співпав з історично неоднозначним етапом датської історії, країна перебувала у зовнішньополітичних інтересів великих європейських держав, економічно була дуже слабка, але це не зупинило її культурний розвиток. Період 1800-1850 років називають "Золотим віком" Данії. У Королівському театрі ставилися опери, балети, музично-драматичні

вистави. Найважливішим джерелом був багатий національний фольклор: народні пісні, балади, танці. Забуті національні мелодії в композиторській обробці набували нового звучання, ставали надбанням всього народу. У Данії яка знаходилася на межі банкрутства, в 1814 був виданий закон, який робив мінімум семирічну початкову освіту невід'ємним правом всіх датських дітей. Зростаюча грамотність сприяла залученню простого народу до високої культури. Поряд із театром у Копенгагені працювали музичні товариства: “Det Harmoniske Selskab” та “Det Musikalske Akademi”, до чия компетенції входила організація концертів.

У 1816 році Кулау був призначений хормейстером Королівського театру, згодом Кулау попросив звільнити його з посади хормейстера і натомість платив платню камерному музикантові, за що був готовий грати у Королівському дворі. Він протягом років грав як у Королівському театрі, так і в Королівському палаці.

У 1828 році Кулау здобув славу датського національного композитора з оперою “Ельфенхюгель” на текст Йоганнеса Людвіга Гайберга провідного представника національного романтизму, так 6 листопада 1828 року “Ельфенхюгель” був представлений вперше на весіллі принца Ріда Багатого і принцеси Вільгельміни. “Ельфенхюгель” був популярний у датчан, про що свідчить той факт, що протягом 1828 і 1829 років він був виконаний близько 600 разів у театрі Копенгагена.

У 1828 році Кулау став почесним професором Королівської консерваторії в Копенгагені і він продовжував насолоджуватися успішною кар'єрою.

Музику Кулау вважали свіжою, живою та надзвичайно барвистою і його творчість високо цінувалася більшістю сучасників. Проте деякі музиканти знаходили багато його творів надзвичайно радикальними .

Музично насиченим було життя і в багатих маєтках: у “Софієнхольмі” торговець К. Брун із дружиною піаністкою регулярно організовували “Клубні концерти”, подібні вечори проводили барон Карл Левенскельд та торговець

Крістіан Ваагепетерсен. Кулау, як визнаний піаніст та композитор, був частим гостем таких прийомів. Піднесення датської музичної культури було пов'язано, перш за все, з іменами трьох німецьких музикантів, що емігрували з Німеччини - І. А. П. Шульца, Ф. Л. Е. Кунцена та К. Е. Ф. Вайзе, вони відіграли важливу роль у житті Кулау. Два томи народних пісень у обробці Шульца послужили для Кулау прикладом у створенні подібної колекції, мелодії яких були використані ним в операх і інструментальних творах. Творче життя Кулау було тісно пов'язане з діяльністю капельмейстера Королівського театру Кунцена. Він диригував під час датської прем'єри фортепіанного концерту Op. 7 Ф.Кулау, а також опери “Розбійницьке кубло”, яка незмінно збирала аншлаг. Також дружні стосунки пов'язували Кулау із чудовим піаністом Вайзе.

У 1826 року Кулау та його родина переїхали в будинок у Лінгбай, біля Копенгагена. У 1830 році померли і мати, і батько. Так як Фрідріх Кулау ніколи не був одружений, тому смерть матері та батька глибоко вразила його. 5 лютого 1831 року був спалений будинок в якому проживав сам Кулау при цьому і згоріло багато рукописів, включаючи сповідь про Баха, твір над яким Кулау затратив багато сил протягом кількох років. Після цих подій Кулау дуже захворів, страждав від слабких легенів і подагри. Йому довелося потрапити в Копенгаген, де прожив протягом кількох місяців. Влітку 1831 р. Кулау помер 12 березня 1832 р. церемонія поховання відбулася в Ст. Петерській церкві в Копенгагені .

1.2. Флейтове мистецтво на перетині епох класицизму та романтизму

Флейтове виконавство в період, що охоплює від початок ХІХ століття і аж до його середини це час, що став кульмінаційним у розвитку флейти, найяскравішою сторінкою у її історії. Значною мірою сприяло особливе становище флейтового мистецтва Німеччини. Захоплення флейтою високопоставлених любителів музики – королів Августа II і Фрідріха II, курфюрста Карла Теодора – стало вирішальним чинником у створенні

особливих умов розвитку флейтового виконавства. Грати на флейті вважалося ознакою гарного тону. Музикою на флейті захоплювалися німецький письменник Жан Поль, поет Фрідріх Гельдерлін, філософ Артур Шопенгауер, композитор Гектор Берліоз. Виконання на флейті існувало у двох видах – аматорське та професійне, але іноді аматорське було настільки високого рівня, що відрізнялося від професійного лише тим, що не було засобом для існування музиканта. Найяскравіший приклад це щовечірні концерти Фрідріха II, що проходили протягом кількох десятиліть. Основними флейтовими школами у Європі вважалися (і досі вважаються) Німеччина та Франція. Їхньому взаємопроникненню сприяли великою мірою концертні тури музикантів. У XVIII столітті флейтисти-віртуози потіснили інших гастролуючих інструменталістів, розсунувши у флейтовому мистецтві музичні рамки окремих країн.

У період життя Кулау у виконавській практиці застосовувалися різні типи флейт. У ході були одно-, дво-, чотири-, шістьма восьмиклапанні інструменти. Отже, цілком виправданим став розгляд у цій роботі всього процесу еволюції флейти. Для повної характеристики використовуваних на той час інструментів ми також зупиняємось на двох важливих моментах: характеризуємо флейти основних виробників (династії Хамміг, Ф. Кірста, К. Грензера, К. Годфро, К. Лоре, Т. Каюзака, Р. Поттера, Т.). Монзані, Дж. Гордона, Ч. Ніколсона, Й. Циглера та ін) і розглядаємо матеріали, з яких робили інструменти. Їхня різноманітність підкреслює факт співіснування та практично однакової затребуваності як одноклапанних, так і багатоклапанних інструментів. Флейтові твори Кулау свідчать, що композитор був у курсі технічних особливостей різного типу флейт. Недосконалість інструментів змушувала його вибирати найзручніші та найбезпечніші в інтонаційному сенсі тональності (до двох знаків), частіше використовувати дієзні, ніж бемольні. Проте жага експерименту, пошук нових фарб і прагнення випробувати можливості різного типу флейт виражалися у застосуванні Es-dur, c-moll, E-dur, cis-moll і навіть дуже екзотичної для флейтової літератури тональності H-

dur (дивертисмент № 3 ор. 68) . Діапазон перших флейтових творів Кулау знаходиться в межах d1 a3, а наступних – розширюється до c1 as3.

Важливою особливістю творчості „романтичного століття” стає підвищений інтерес до вітчизняної культури. Він був викликаний загостреною національною самосвідомістю, яку принесли з собою національно-визвольні війни проти наполеонівської навали. Всілякі прояви народно-національних традицій приваблюють музикантів нового часу. Глибоке вивчення національного фольклору розширює коло художніх образів.

Важливою рисою романтичного методу є фантастична тема. Для музичної творчості ХІХ століття вона мала первинне значення. До нових завоювань романтичного мистецтва, що значно збагатили художню виразність в порівнянні з етапом класицизму У музиці того часу не можна знайти того чіткого розмежування на „пасивний” і „дієвий” романтизм. Відповідно до специфічних законів музичної виразності, що давно склалися, він заломлюється, як правило, в символічному плані – через нову емоційну якість музики, через особливий круг образів, які втілюють певну ідею в своєрідно замаскованій формі. У музиці Західної Європи першої половини століття важко виявити хоч би одну скільки-небудь значну нову течію, яка б протиставляла себе романтичній естетиці. Це можна певною мірою пояснити тією специфікою її виразності, яка змусила теоретиків романтичної естетики одностайно проголосити музику ідеальним видом романтичного мистецтва. Музика як виразник емоційного начала не має собі рівних серед всіх видів мистецтва. У ХІХ столітті, особливо в Германії, і саме в міському домашньому середовищі, з побутової пісні сформувався романс, який по своєму художньому значенню не лише зайняв місце в одному ряду з симфонією або оперою, але у величезній мірі вплинув на подальший розвиток цих старовинних жанрів.

1.3 Еволюційний процес розвитку конструкцій флейти XVIII-XIX століть в процесі розвитку німецького флейтового виконавства.

Наголошується, що у першій половині XVIII ст. флейта з клапаном Dis була практично єдиним видом основного інструмента й отримала найбільше поширення у виконавській практиці. Композитори з огляду на її специфіку використовували зручні тональності з обмеженою кількістю знаків. Тому визначення "флейта бароко", яке часто застосовується як назва одноклапанного інструмента, є виправданим та логічним через те, що відноситься до одного конкретного його типу.

Зазначається, що для інших видів інструментів (з більшою кількістю клапанів) така тісна "прив'язка" до кожної наступної епохи значно ускладнена. В епоху класицизму, і тим більше романтизму, у виконавській практиці використовувалися флейти не однієї моделі, як це було характерно для пізнього бароко, а численні конструкції з різною кількістю клапанів.

Для характеристики типів інструментів з більш ніж одним клапаном пропонується гнучка шкала критеріїв, котра дозволяє враховувати не локальні зміни конструкції, а відображає кардинальні вдосконалення акустичної системи і механіки флейти. У цьому сенсі появу окремо взятого клапана чи декількох, які не сприяли істотному покращенню механіко-акустичної системи інструмента, варто розглядати як малосуттєве явище.

Під час процесу вдосконалення конструкції флейти в після бароковий період зазначається, що з впровадженням клапанів F, G_{is} і B почався етап її інтенсивного розвитку. Вказані нововведення із збереженням шести відкритих отворів основного (діатонічного) звукоряду не розширювали діапазон інструмента, а слугували альтернативним або додатковим способом виконання звуків, які можна було отримати за допомогою виделкової аплікатури. Фактично, цей тип чотириклапанної флейти являв собою універсальну мультисистемну модель, яку можна було одночасно використовувати як одно-, дво- чи триклапанний інструмент. Але, розширення клапанної механіки не передбачало створення альтернативної системи

аплікатури. Головне завдання, яке ставили перед собою майстри-виробники, полягало в покращенні звучання й інтонації окремих "глухих" та фальшивих звуків інструмента.

Встановлено, що початок переходу з діатонічної на хроматичну диспозицію основного звукоряду було покладено Й.Г. Тромліцем. Його експериментальний зразок безклапанної флейти став першим реальним кроком на шляху реформування акустичної системи флейти. Однак відсутність необхідної клапанної механіки не дозволила йому завершити започатковані перетворення. Ідеї Й.Г. Тромліца повною мірою розвинув та реалізував Т. Бьом.[21]

Остаточний перехід на хроматичну диспозицію звукоряду німецький майстер здійснює, створюючи циліндричну флейту в 1847. Під час проведення акустичних розрахунків він повністю спирається на дванадцятиступеневу (півтонову) шкалу, котра стає підґрунтям визначення місця розташування звукових отворів. На завершальній стадії реформи Т. Бьома стало формування акустичної системи інструмента винятково на засадах рівномірної температури.

Розвиток німецького флейтового мистецтва XVIII-XIX ст. є однією з важливих проблем сучасної історії виконавства. Складність визначення основних етапів, які відбивають закономірність розвитку конструкції інструмента, технології гри, методів навчання та формування флейтового репертуару.

Стверджується, що запропонований принцип періодизації історії німецького флейтового мистецтва віддзеркалює основні процеси, котрі відбувалися протягом XVIII та XIX ст. у розвитку конструкції інструмента, флейтовій виконавстві.[21]

Кулау, як німецько-датський композитор, широко використовує у своїй творчості нові можливості флейти та будує свої твори на звуковому контрасті різних за своїм відтінком регістрових частин флейти, розкриваючи багаті темброві можливості інструменту.

1.4. Композиції Кулау в історичному вимірі флейтової музики.

Кулау написав понад 300 композицій, одна чверть з яких є творами для флейт. Крім композицій для фортепіано, скрипки, флейта є єдиним іншим сольним інструментом, представленим у його репертуарі. Він написав двадцять дев'ять творів для флей та фортепіано, вісімнадцять для двох флейт, один для квартета флейт і один для двох флейт і фортепіано.

Відмінною особливістю флейтової творчості Кулау є різноманітність жанрів: твори для флейти соло (фантазії, варіації, каприччіо), цикли для двох, трьох, чотирьох флейт, квінтети для флейти та струнних, сонати, дивертисменти, інтродукції та варіації для флейти. Твори Кулау за участю флейти вплетені в історичну тканину флейтової літератури. Кожен жанр мав свій генезис та еволюцію. Перші твори для флейти соло з'явилися на початку XVIII ст. у Франції. Найбільш раннім оригінальним твором вважається написана у жанрі французької увертюри п'єса Жака Оттетера "Луна" (1708). Вона показує можливості флейти як сольного інструменту, а прийом "луна" став відтоді часто використовуватися у флейтовій літературі. Твори для флейти соло створювалися найчастіше з педагогічною метою. Попередниками сольних етюдів називають твори Мішеля Блаве. Сольні п'єси з Solfeggi Кванца грав Фрідріх II перед щовечірніми концертами. Тромلیلль, займаючись модернізацією флейти, написав 6 партит у різних тональностях. У творах А. Фюрстенау приділено велику увагу технічному боці флейтового виконавства. Вершиною сольної флейтової музики епохи бароко є, безумовно, партита І. С. Баха, вона виходить далеко за межі флейтової "прикладної музики", її відрізняє тематичне розмаїття, поліфонічна насиченість, вишукана кантилена в повільних частинах і безперервна моторика. Дванадцять фантазій Р. Ф.Телемана - своєрідна енциклопедія барокових жанрів і форм. Вони навпаки були призначені швидше, для аматорського музикування, хоча це не применшує їх композиційних та музично-тематичних переваг. Відкриття на рубежі XVIII-XIX століть Паризької (1795), Міланської (1807), Празької (1808), Варшавської (1810) консерваторій, Віденського університету музики

(1819) дали новий імпульс для появи професійних флейтистів, чия манера відрізнялася яскравістю, що стимулювало створення ефектних концертних творів. Два опуси для флейти соло Кулау, Варіації та каприси Op. 106 (1810) та три фантазії Op. 38 (1821), створені з перервою в 11 років, вони за стилем та змістом відповідали духу часу. Але якщо Варіації та каприси мають характер салонно-віртуозної музики та більше розраховані на аматорське музикування, то Фантазії Op. 38 написані для флейтистів-професіоналів. Кулау будує ці п'єси на звуковому контрасті різних за своїм відтінком регістрових частин флейти, розкриваючи багаті темброві можливості інструменту: це і світла кантілена в середньому регістрі, і таємничі приглушено фарби нижнього, і торжествуюча яскравість верхнього регістру флейти. Така підкреслена увага до колориту, обігравання його нюансів – ознаки нового ставлення до інструменту. Фантазії Фрідріх Клау написав з романтичним розмахом: він поєднав широке охоплення регістрів, низка зменшених акордів, відхилення в споріднені тональності, рішучі пунктирні стрибки, віртуозні пасажі з безліччю співів і хитромудрих мотивів також різноманітні прикраси. Три фантазії Кулау є "знакові" твори романтичної музики для соло флейти.

Висновки до Розділу 1

У Першому розділі зроблено деякі висновки. Фрідріх Кулау, уродженець Німеччини, більшу частину життя провів у Данії. Його твори, створені для Королівського театру Копенгагені, принесли йому славу датського національного композитора. Однак перш ніж отримати загальне визнання йому довелося подолати багато чого: трагедію, що трапилася з ним у дитинстві, еміграцію, постійне безгрошів'я. У юності Кулау дуже боявся залишитися звичайним учителем фортепіано, але навряд чи він думав, що увійде в історію як датський класик, чия справа продовжили наступні покоління скандинавських композиторів – Нільс Гаде, Едвард Гріг, Йохан Свенсен, Карл Нільсен. Кулау спілкувався і співпрацював з усіма провідними діячами датської художньої культури, з багатьма європейськими видатними виконавцями свого часу, зокрема музикантами-флейтистами – німецькими, датськими, французькими. Велика кількість створених композитором флейтових творів відбиває загальний високий інтерес до флейти, який існував у його час. За популярністю флейта мало поступалася скрипці, грала роль як важливого оркестрового, а й ансамблевого, і сольного віртуозного інструмента. Спадщина Кулау охоплює практично весь спектр жанрів флейтової музики, які існували в кінці XVIII - початку XIX ст. Тракткування інструменту у творах композитора перебувала у зв'язку з розвитком механіки флейти. Від примітивної флейти бароко до досконалої конструкції Бьома – так схематично можна окреслити не тільки еволюційний шлях розвитку інструмента, але і всю історію німецького флейтового мистецтва XVIII і XIX ст. Перехід у європейському флейтовому виконавстві з подовжньої на поперечну конструкцію, обумовлений пошуком її більш розвинутих звукодинамічних та виражальних засобів, став початком формування нових пріоритетів у використанні інструмента в оркестровому та сольному виконавстві та відкрила широкі перспективи для її застосування у професійному мистецтві Фрідріха Кулау.

РОЗДІЛ 2. ФЛЕЙТОВІ ТВОРИ КУЛАУ: ТЕМАТИЗМ, КОМПОЗИЦІЯ, ФАКТУРА

2.1. Фрідріх Кулау та його сонатні цикли.

Більшість творів Кулау мають форму сонатного циклу. Найчастіше вони складаються з трьох частин: сонатного Allegro, повільної частини (Adagio, Andante, рідко тема з варіаціями) та Rondo. Деякі твори Кулау наділені унікальною для флейтових циклів особливістю – наявністю вступу, що передує першій частині. Відомо, що це структурний розділ характерний симфонічному жанру. Розгорнуті вступи є у симфоніях Гайдна, Моцарта, Бетховена. Однак у камерних творах вони зустрічаються набагато рідше. Бетховен вперше використав вступ до другої із трьох сонат WoO 47, написаних у 13-річному віці. Повільним вступом наділені ряд камерних сонат Моцарта, струнний квінтет KV 593, квінтет для клавіру та духових KV 452, струнні квартети KV 171 та 465 (знаменитий «Диссонантний»). Натомість у квартетах з духовими флейтові, гобійні, у кларнетовому та валторновому квінтатах у Моцарта такий розділ відсутній. Немає його і у флейтових дуетах сучасників Кулау, наприклад, Дев'єна, Тюлу, Шнайдера, Хоффмайстера, Фюрстенау. Сам же Кулау використав вступи у всіх жанрах флейтової музики – у фантазіях для флейти соло, у флейтових дуетах, тріо, квартетах, в одному з квінтетів для флейти та струнних та у сонаті для флейти та фортепіано. Інтродукція – особливий розділ, що має широкий діапазон можливих, спеціально йому властивих функцій. Він у Кулау може бути підготовкою до початку музичної дії, може бути свого роду “інтонаційним джерелом”, у надрах якого зароджуються основні теми або елементи тем експозиції або служити епіграфом, або створювати контраст тем експозиції. Проте розмежування функцій вступу значною мірою умовно, вони часто взаємопроникають і доповнюють одне одного. У трактуванні сонатної форми Кулау спирається насамперед на класичну модель. При аналізі тематизму нашу увагу привернули властиві віденській класиці, різні трансформації яких поширені топоси класичної музики (Конен, Ратнер, Кириллина), як фанфари та зітхання

у двоелементних темах (Op. 13 № 1, Op. 39 № 2, Op. 110 № 3), внутрішньо драматичні однорідні теми (Op. 86 № 1), багатоскладові теми, що мають моцартівський прообраз, але наповнені романтичною фантазійністю (Op. 110 № 2), а також теми, що формуються при грі фону та рельєфу (Op. 102 № 1). Твори в Кулау також не однотипні: одні будуються на транспозиції теми головної партії в тональність мінорної домінанти (Op. 13 № 1), інші виводяться з головної (Op. 110 № 3), треті відрізняються тематичною множинністю (Op. 102 № 1, Op. 85). Ускладнення тональної сфери побічної партії призводить до появи тритональної експозиції (Op. 110 № 1) – риси, характерної романтичної сонатної форми. Новим несподіваним тематичним матеріалом відрізняються сполучні партії Op. 39 № 2 та Op. 85. Незвичайною деталлю наділена заключна партія Op. 102 № 1. Мінорна світлотінь – явище, що нерідко зустрічається в творах Моцарта, однак, використання такого епізоду в заключній партії забезпечує ту непередбачуваність, фантазійність, яка була властива романтичній сонаті.

Характерною особливістю розробок сонатних Allegri Кулау є їх стислість при активності тонального розвитку. Як розробний матеріал Кулау вибирає як головні теми, так і сполучні та заключні партії, а іноді (Op. 102 № 2) обороти, що лише віддалено нагадують про тематизм експозиції, так що між експозицією та розробкою забезпечується лише асоціативний зв'язок. У репризах привертає увагу їхній тематичний план, особливо у випадках, коли реприза починається з побічної партії. У випадку, коли твір побудований на матеріалі головної партії, то він виявляється на рівні тематичного плану: А – ГТ, В – ПТ (експозиція), А – ГТ (розробка), В – ПТ (реприза), А – ГТ (коду). Зв'язок інструментального та вокального жанрів у повільних частинах був основним вже у XVIII столітті. Арія стала загальноприйнятим бездоганим зразком повільних елементів сонатно-симфонічних циклів. Вокальність Adagio та Andante у творах Кулау, написаних для флейти як мелодійного інструменту, чудово вписується у загальну картину інструментальної музики кінця XVIII – початку XIX століття, а вплив романтичних тенденцій

виявляється у доповненні виразності віртуозними колоратурами. Вокальний жанр знайшов свій відбиток не тільки у мелодійної стилістиці основних тем, а й у специфічному характері їх орнаментики і варіювання. Тема при кожному новому проведенні змінювалася особливим способом: «не так, як це властиво орнаментальним варіаціям з їх строго витриманим фактурним малюнком, а так, як це міг би уявити співак, тобто, підкоряючись пориву почуття, швидкоплинному настрою або навіть забаганки», що найкраще відображено в Ор. 71. Зручними у цьому відношенні є повільні частини, написані у формі рондо з варійованим рефреном (Ор. 13 № 1). У сонатній формі варіювання проникає у всі розділи композиції: наприклад, Ор. 85 друга пропозиція теми – варіація першого з орнаментальними прикрасами та ускладненням акомпанементу, репризне повторення – варіація експозиції, у побічній темі варіантне перетворення доповнюється тембровою (друга пропозиція передається від фортепіано до флейти). Фактурне варіювання акомпанементу, застосовуване Кулау, – це бетховенська характеристика його повільних елементів. Варіаційність як принцип розвитку у повільних частинах досягає своєї найвищої точки у жанрі теми з варіаціями. У Кулау він зустрічається чотири рази. У Дуеті №2 Ор. 10 та використана оригінальна (якщо не унікальна) тема, в якій лише три звуки: h2, cis3, d3. Найбільш традиційні варіації з флейтового тріо Ор. 86 № 2 на тему старовинної шведської пісні “Запрошення Лілі”, із сонати Ор. 83 № 1 на тему шведської народної пісні “Сумна дівчинка” та сонати Ор. 64 – тема датської народної пісні “Корабель поспішає до берега”. До образу моря Кулау звертався неодноразово: у зінгшпілі “Холм ельфів”, а також у флейтовому дуеті Ор. 102 № 2. Повільні частини флейтових творів Кулау характеризуються великою різноманітністю, але головне, що їх поєднує – це вокальна природа. Майже всі фінальні частини сонатних циклів Кулау написані у вигляді рондо. Кулау в більшості випадків дотримується класичної структури рондо, трактуючи її досить традиційно, більш-менш оригінальні, мабуть, лише протяжні зв'язки. Не відрізняються якоюсь своєрідністю і тональні плани рондо Кулау. Тож з погляду структурно-

функціонального аналізу розділ рондо – найбільш консервативний із усіх частин сонатного циклу. Нові романтичні віяння відчутні у сфері музичного тематизму. Насамперед, це проявляється у достатку та різноманітності первинних жанрів, на які спирається композитор у темах рефренів та епізодів. Майже всі рондо Кулау життєрадісні, музично ефектні, в їхній основі часто лежить танцювальна мелодія (Op. 13 № 1 – лендлер, Op. 39 № 3 – полонез, Op. 86 № 3 – вальсова мелодія, в op. 86 № 2 та Op 90 - полька).

Характерною особливістю романтичного рондо є жанрова контрастність його розділів (наприклад, у “Віденському карнавалі” Р. Шумана один з епізодів – витриманий у романсовій стилістиці, інший є старовинним німецьким танцем *Großvater*). У Кулау багатожанровість рондо яскраво виражена в Op. 13 № 2: перший рефрен – скерцо, перший епізод – марш, другий рефрен – fuga. Сонатні цикли Кулау, таким чином, характеризуються різноманітними переплетеннями класичних та романтичних традицій. Перші виявляються, переважно, у трактуванні форми всіх елементів, у тематичного розвитку. Виникають паралелі з тематизмом віденських класиків. Романтичні риси у стилістиці флейтових творів Кулау відчужаються, насамперед, у тематичній сфері, особливо яскраво – у фінальних частинах, а також близькості до особливостей романтичної віртуозності, стилю *brilliant*. Кулау ще за життя здобув велику популярність як автор численних варіацій на теми опер та народних пісень. Варіації увійшли в його флейтові дуети, тріо, сонати як одні зі складових частин циклу. Зі 178 творів Кулау для фортепіано 29 написані в жанрі варіацій. Належать йому і сім варіацій для флейти та фортепіано на теми популярних опер – Вебера “Евріанта”, Онслоу “Вуличний торговець”, Шпора «Ессонда», а також тем шотландських та ірландських народних пісень. У своїх варіаційних опусах Кулау дотримувався основоположних принципів, властивих творам віденських класиків у цьому жанрі: теми його варіаційних циклів мають вокальний, ліричний характер, для них характерна проста структура, вони однотональні (з вкрапленнями поодиноких варіацій в однойменній тональності), у них дотримується

ритмічна логіка, властива суворим варіаціям. Контрастність, така необхідна варіаційним циклам, досягається різкими змінами типів фактури, порівнянням тембрів різних інструментів. Варіації наприкінці XVIII – на початку XIX століття являли собою елегантну п'єсу, вони були схожі на музичний театр. У варіаціях композитор створював ряд барвистих картин, подібно до того, як модель з'являється в різних костюмах. Кулау створює свій інструментальний театр, заснований як на класичних підходах, так і на власних музично-композиційних знахідках. У його варіаціях зустрічаються музично-ігрові фігури, що нагадують оперу. Ефект діалогу вносить у дещо статичний за своєю природою жанр варіацій яскраву театральну дійсність і змушує згадати стилістику італійської опери buffa. Ефект театральності в варіаціях Кулау також забезпечується різкою зміною регістрів, великими стрибками, пасажами, що сходять, від флейти до фортепіано або від правої до лівої руки партії фортепіано. У своїх варіаційних циклах Кулау виявляє композиторську винахідливість: наприклад, створює за допомогою ритмічної фігури, що повторюється, всередині ліричної арії ефект настороженості, тривоги (Op. 63). Елемент фактурно-ритмічного контрасту, введений Кулау, викликає асоціацію з “турецькими репетиціями-барабанчиками”, що застосовуються Моцартом у першій частині клавірної сонати A-dur KV 331 (1783). Популярні мелодії, взяті за основу та помножені на майстерність композитора стали гарантом затребуваності цих творів.

2.2. Фактурні особливості, поліфонічна техніка.

Ансамблі для двох і більше мелодійних інструментів діалогічні за своєю природою, вони породжують найрізноманітніші фактурні можливості. Це стосується насамперед складу викладу, в якому, як правило, поєднуються поліфонічні та гомофонні риси. Якщо в ансамблі беруть участь інструменти з однаковим діапазоном і тембром – а саме з такими випадками ми стикаємося у флейтових ансамблях – фактурні рішення пов'язані з низкою проблем. Вони стосуються і функціонального поділу голосів, і темброво-реєстрової

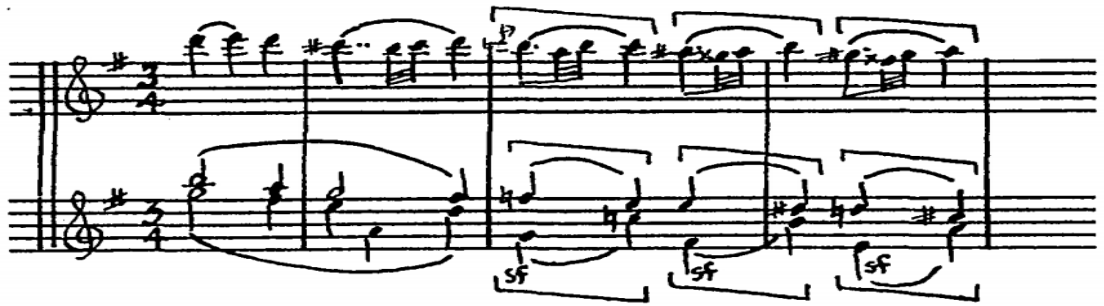
диференціації в умовах діалогу. Говорячи про музику для двох флейт Кулау, ми виділяємо: по-перше, дві особливості голосознавства – паралельні терції, сексти та блискучі фігурації-пасажі, по-друге, характерна стилістична якість – імітацію вокального стилю і, по-третє, типові для гомофонно-гармонічного складу акомпануючі фігури різного типу Твори для трьох флейт Кулау з погляду фактури – ускладнення флейтових дуетів. Фактурна різноманітність, використовувана композитором у тріо, посилюється деякими ритмічними особливостями: використанням геміоли (Op. 13 № 3, Op. 68 № 5, Op. 71, Op. 86 № 1, Op. 90), провокуванням ритмічної неоднозначності (в Op. 13 №2) затактовий вступ другої і третьої флейт створює враження, що розмір не 3/4, а 2/4;

Фактурні особливості квартету чотирьох флейт Кулау розглянуті з погляду ієрархії голосів. Квартет поєднує особливості “Quatuor brillante” і “Quatuor dialogue”. З одного боку, найбільш значущі, віртуозні партії віддані двом верхнім голосам, особливо першій флейті, що тягне всю увагу на себе, а з іншого, – інструменти змінюються один з одним мелодійним та супроводжуваним матеріалом, “розмовляють”, “змагаються” за право лідера, спостерігається імітаційне переплетення мотивів у всіх голосах, фактурна діагональність. Для квартету Кулау характерний різноманітний розподіл мелодійного матеріалу між чотирма голосами – процедура, яка додає глибину структурної перспективи твору. Квінтети для флейти та струнних Кулау, подібно до кларнетових квінтетів Моцарта (K 581) та Вебера (Op. 34) написані в стилі concertante, тобто, фактично, є свого роду концертами для флейти та струнного квартету, що і визначає особливості їх фактури – флейта то наділяється віртуозно-солуючою функцією, то ефективно поєднується з ансамблем струнних. Фактурні особливості сонат Кулау найчастіше визначені тим, наскільки значуща у яких партія фортепіано. У творах, де інструменти, власне, рівноправні, вони то обмінюються сольною і супроводжуваною функціями, то викладають мелодично рельєфний матеріал у паралельному русі, то створюють ефект діалогу, заснований на тембровому, регістровому та

динамічному контрастах. Твори Кулау, незалежно від того, написані вони для однорідних чи різних інструментів, відрізняються великою фактурною різноманітністю. Зберігаючи прихильність до класичних прийомів фактуроутворення, композитор віддав данину і новим романтичним віянням. Велика кількість віртуозних блискучих пасажів, октавні, терцеві та секстові дублювання, широке охоплення регістрів, ритмічні знахідки, розсипи колоратур та фіоритур – все це свідчить про близькість романтичних тенденцій у сфері фактури. Однак у творах Кулау віртуозність, як нам здається, не перетворювалася на самоціль. Навпаки, вона відображала новий статус флейти як концертного інструменту, була пов'язана з особливою роллю віртуозності у романтичній естетиці, коли вона розумілася як найвищий вираз артистичної свободи та досконалості. Контрапунктична техніка займає важливе місце у творчості Кулау. Свого часу він вважався одним з провідних майстрів, які блискуче володіли канонічним листом. Його канони (для 2-8 голосів, фортепіано, двох або трьох флейт, струнного тріо) друкувалися у найвідоміших музичних виданнях. Його майстерністю захоплювалися Бетховен, Мошелес, Ф. До. Моцарт та інші. Контрапунктична майстерність Кулау знайшло свій відбиток у його камерних творах. Найблагодатнішим ґрунтом у цьому сенсі були твори для двох, трьох, чотирьох флейт, які відрізняються поліфонічною насиченістю. Імітаційна поліфонія (Op. 103, Op. 86 № 2), канонічна секвенція, що розвивається на кшталт нескінченного канону (Op. 80 № 2). Особливо примітний у сенсі дует Op. 39 № 3, фінал якого побудований у вигляді канону, написаного у тричастковій репризній формі.

Нашу увагу привертають триголосна fuga (Op. 13 № 2), триголосне фугато (Op. 86 № 1 і Op. 90).

Частини скерцо (Op. 86 і Op. 90) мають декілька спільні характеристики. Ключа різниця між ними малий скерцо та великий субмедіант розділів. Цей тип перехресного ритму можна знайти в інших сонатах Кулау (вправки 1-3).



Вправка 1. Trio, Op.86 №1, Scherzo m.7-10.



Вправка 2. Trio, Op.90, Scherzo m. 4-7.



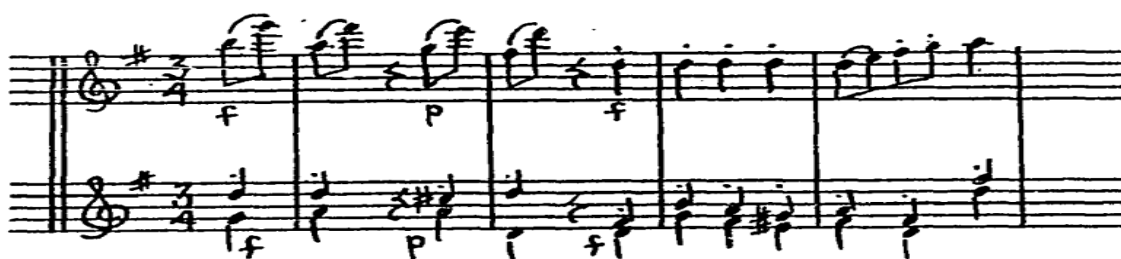
Вправка 3. Trio, Op.13 №3 , Minuet, m. 4-6.

Традиційні структури для скерцо або менуету – це округлена бінарна форма [:A://:BA:]. У музиці Кулау першого розділ часто закінчується домінантою і продовжується тим же мотивним матеріалом у другій частині як на початку. Це відбувається в Op. 13, № 3 Менует і Op. 90 скерцо, але скерцо з Op. 86, №1 завершує свій перший розділ тоном мі мінор. (вправка 4).



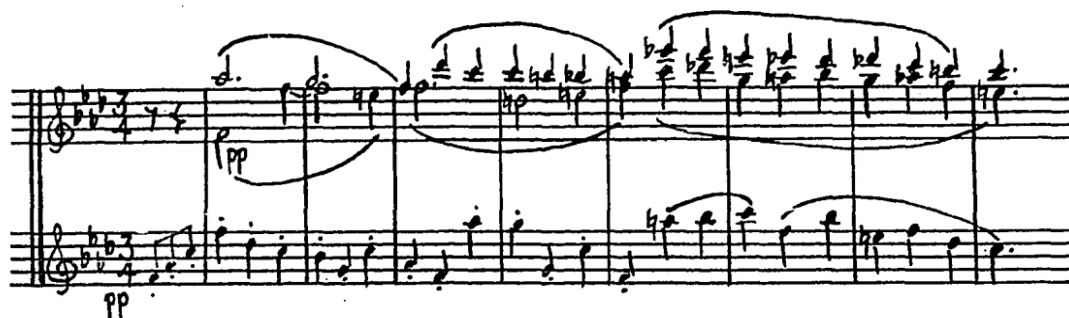
Вправка 4 . Trio, Op.86 №1, Scherzo m.12-15.

Кулау спритно використовує кінцеві мотиви першого розділу, щоб модулювати до оригінального тематичного матеріалу ре мажор у такті 23. (Вправка 5).



Вправка 5. Trio, Op.86 №1, Scherzo m.21-24.

Розділ тріо “Скерцо та Менует” Кулау дещо схожий у повільнішому ритмі, посиленням хроматизмом та більш рівномірним балансом цих голосів. Тріо Op. 13, №3 Менует (Вправка 6) і тонко пов’язаний з менуетом фа мінор, який згодом з’являвся у всіх інтерпретаціях фа мажор на початку менуету.



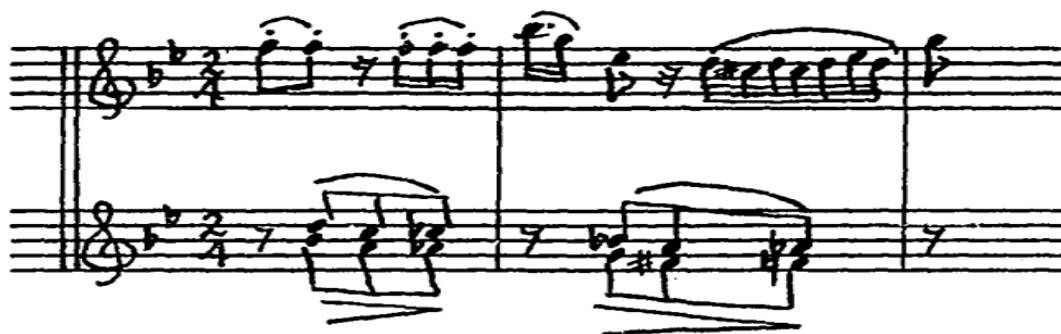
Вправка 6. Trio, Op.13 №3 , Scherzo Movement, m. 47-55.

Повільні рухи в ансамблях Кулау рясніють ліричністю мелодії, які різноманітні й оранжеровані. Тема узгоджується з першою за тональністю, діапазоном, настроєм та супроводом. В інших випадках, у формах з повільним

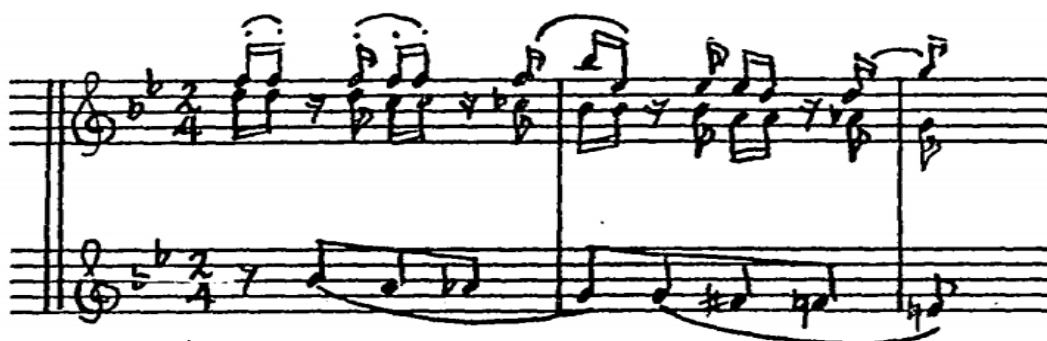
рухом область має тенденцію бути просто гармонійною. Приклад винахідливості Кулау можна побачити у різноманітних способів, які він представляє дуже просту тему в повільному русі Op. 13, (Вправи 7-9).



Вправка 7. Trio, Op.13 №1 , Andante guasi Adagio, m. 1-2.

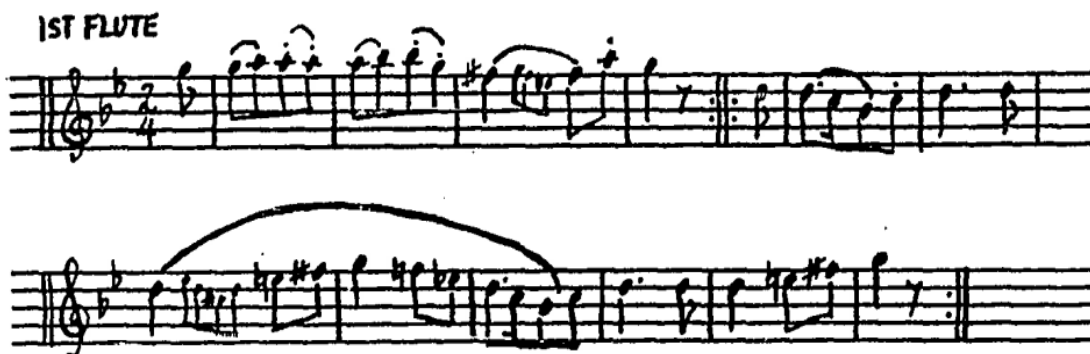


Вправка 8. Trio, Op.13 №1 , Andante guasi Adagio, m. 13-14.



Вправка 9. Trio, Op.13 №1 , Andante guasi Adagio, m. 25-26.

Лише одне з тріо Кулау, Op. 86, №2, містить тему і набір із семи варіантів. Як і з Op. 102, №3 Дует, композитор обирає шведську мелодію (“Ancien A ir Suédois”) як тему, (Вправка 10).



Вправка 10. Trio, Op.86 №2, Ancien A ir Suédois m.1-12.

Незвичайним аспектом цієї теми є періодична організація його другої половини. Вісім тактів потрапляють у схему 2+4+2, скоріше, ніж більш регулярна 4+4. Перші їх варіації зберігали таку саму довжину, що й тема, і всі з цих варіацій, а третя має період 2+4+2. Все це досягається за рахунок обміну партіями, опрацювання мелодії, розміщення теми в нижній частині за допомогою орнаментальної фігури вищим голосом, або імітативно тренуючи мелодію. Всі варіації в соль мінорі зберігають просту гармонійної структури по всій темі, за винятком шостої варіації, яка включає більше хроматичної гармонії спричиняє переважно вторинні домінанти (Вправка 11.).

Вправка 11. Trio, Op.86 №2, Ancien A ir Suédois, 6 варіантів, m.1-8.

Кулау іноді досягає співвідношення між рухами завдяки циклічній формі що показує прогресивну композиційну техніку початку ХІХ ст. Такі тенденції були помічені в сонатах Кулау. Кулау був флейтистом і відомо, що він любив грати музику датських композитів. Сім варіантів для флейт Кулау є чудовим варіантом різноманітної музики.

Висновки до Розділу 2

Поліфонічні епізоди у творах Кулау показували певну частку “вченості”, виділяючи твори композитора з великої маси флейтового репертуару. Оцінюючи загалом особливості композиції Кулау у його флейтових творах, слід зазначити як поєднання класичних традицій і романтичних тенденцій, а й деякі риси барочної поліфонічної техніки. Все це, однак, не призводить до відчуття стильової еkleктики, строкатості. Кулау успадкував від віденських класиків вміння гармонійно поєднувати навіть дуже різноманітні тематичні, фактурні елементи, композиційні прийоми, нерідко винахідливо їх обігруючи.

РОЗДІЛ 3 ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ “ІНТРОДУКЦІЇ ТА ВАРІАЦІЙ НА ТЕМУ РОМАНСУ ОПЕРИ “ЕВРІАНТА”” Ф. КУЛАУ

3.1 Варіації на оперу Карла Марії фон Вебера «Евріанта».

Оперний вплив Вебера та Россіні помітно в інструментальних творах Кулау, а також у його операх. Враховуючи його кар'єру оперного та драматичного композитора, Фрідріх Кулау приділяв першочергову увагу передачі характеру та оповіді у своїх творах. Музику Кулау вважали свіжою, живою та надзвичайно барвистою і його творчість високо цінувалася більшістю сучасників. Зокрема, уміння володінням гри на флейті та умінням збільшувати межі віртуозності флейти.

Кулау в своїх варіаціях відображає складну референтну мережу оперних алюзій.

Крім того, інтеграція Кулау матеріалу з опери Вебера не обмежується простим мотивні та тематичні запозичення: весь набір він, по суті, збудував навколо тональної проблеми, що впливає безпосередньо з опери. При алегоричному аналізі ці тональні і елементи мотиву об'єднуються, щоб розповісти переконливу музичну розповідь, яка захоплює своєю красою та зберігає своє місце у стандартному репертуарі флейти протягом багатьох років.

“Інтродукції та варіацій на тему романсу опери “Евріанта”” Фрідріха Кулау не можливо буде зрозуміти, не зрозумівши відповідні тональні, мотивні та драматургічні аспекти Карла Марії фон Вебера «Евріанта».

Опера Карла Марії фон Вебера «Евріанта» це велика героїко-романтична опера, вона була присвячена імператору Австрії Францу І.

Сюжет її, спираючись на французьку новелу XIII століття, сягає корінням у далеке середньовіччя. Він розповідає про мудру і заплутану історію любові благородного лицаря графа Адоляра де Невер і непорочної, добродішної дівки Евріанти. Лібретто рясніє неодмінними аксесуарами романтизму. Тут і казковий змії, що загрожує життю героя, і самовіддана

героїня, що рятує свого коханого, хоча він готувався її умертвити, і знаменне пророцтво, і привид, що не може здобути спокою, поки злочинські підступи не будуть зруйновані. Прекрасна дівчина Евріанта заручена із Графом Адоляром де Невером. Також у неї закоханий і граф Лізіарт - у присутності монарха він оголошує, що досягне її любові. Більше того, якщо він зможе довести, що дівчина невірна своєму нареченому, то граф Адоляр повинен буде віддати самовпевненому графові свої володіння. Адоляр впевнений у своїй коханій, тому без тіні сумніву приймає умови спору. На допомогу графу Лізіарт приходить Еглантіна, дочка бунтуючого феодала. Свого часу вона була врятована Евріантою, але замість подяки вона ненавидить дівчину: адже Евріанта виявилася більш удачливою суперницею у коханні. Завоювавши довіру Евріанти, Еглантіна дізнається про страшну таємницю: Емма, сестра Адоляра, втратила одного разу нареченого. Вона не змогла впоратися з горем і отруїлася отрутою зі свого кільця.

Але всім відомо, що самогубець не зможе знайти спокій, поки на труну не впаде сльоза безневинної жертви. Еглантіна виймає з труни фатальне кільце і віддає його Лізіарту. Тоді він пред'являє обручку королю і заявляє, що Евріанта стала його коханкою. Землі Адоляра переходять до злого графа, а втрачений Адоляр бажає вбити свою колишню наречену. Евріанте вдається переконати монарха у своїй правоті: адже її обмовили. Від перенесених потрясінь дівчина непритомніє, а всі думають, що вона загинула від горя. Тим часом граф Лізіарт хоче зіграти весілля з Еглантіною. Але дівчина майже втратила свідомість – її закатували докори совісті. Вона випадково розкриває правду Адоляру і той викликає Лізіарта на поєдинок. Але йому не судилося відбутися: прибув король.

Він повідомляє графам про смерть Евріанти. Еглантіна тріумфує, але не довго: у пориві радості вона розкриває жахливу таємницю своєї зради і вже Лізіарт вбиває її, потім вирушає на страту. Адоляр кається в невірі своїй коханій, яка така безчасно пішла в інший світ. Але тут жива Евріанта, плачучи

від радості, укладає коханого у свої обійми. Її сльози дарували Еммі вічний спокій.

Опера "Евріанта" знаменувала собою новий оперний жанр. Партитура відрізняється детальним промальовуванням характерів, хорові та оркестрові партії надають сюжету особливої яскравості. Багато критиків вважають сюжет опери спочатку заплутаним та нелогічним.

«Інтродукції та варіацій на тему романсу опери "Евріанта"» Фрідріха Кулау є зразком німецької музики кінця XVIII та початку XIX століть, який, з одного боку, презентує знахідки композитора на шляху оновлення засобів музичної виразності, зокрема, гармонії, ритму, а з іншого – демонструє зв'язок із класико-романтичними традиціями.

Тема «Інтродукції та варіацій» являють собою цілком закінчену побудову, на запозичену тему романсу опери "Евріанта" Карла Марії фон Вебера, звичайно в формі музики кінця XVIII та початку XIX століть. Кожна з варіацій не зберігає цю побудову в точності і разом із ним і тональність та гармонічну основу теми, та по-новому розглядає її фактуру з віртуозними елементами.

Тема «Романсу» Карла Марії фон Вебера добре піддається варіаціям, оскільки строфічна форма арії відповідає структурі теми та варіаційної форми. В опері Вебера Адолар співає три різні варіанти одного і того ж тематичного матеріалу з різними моделями акомпанементу, і вокальні прикраси, які щоразу змінюють характер теми. Так само і Кулау представляє кожну варіацію квадратною за структурою так, ніби вона розглядалася по новому, описане можна було б більш точно віднести до мінливості присутності різних музичних елементів та, зокрема, функціональності класу висоти тону D# або Eb, а також розширення, тонізування мінор / сі мажор або соль мажор відповідно. Протягом варіацій Кулау варіює інтенсивність тональної проблеми, іноді нейтралізуючи її, а іноді посилюючи. Він робить це насамперед за рахунок

включення ре-діез або мі-бемоль, та введенні орнаментальні фігурації шляхом введення мелодичних чи ритмічних елементів.

Кулау використав методи пародії на запозичені теми з героїко-романтичної опери Карла Марії фон Вебера “Евріанта”- вибір, який на перший погляд може здатися неоригінальним чи похідним. Крім того, інтеграція Кулау матеріалу з опери Вебера не обмежується простими мотивними та тематичними запозиченнями: весь набір він, по суті, збудував навколо тональної проблеми, що впливає безпосередньо з опери. При алегоричному аналізі ці тональні елементи мотиву об'єднуються, щоб розповісти переконливу музичну розповідь.

Кулау в “Інтродукції та варіацій на тему романсу опери “Евріанта” демонструє чудову витонченість, а саме використовує тональні [тембральні] та технічні можливості обох інструментів таким чином, що тема здається переглядається через калейдоскоп у постійно новому світлі. Кулау використовує ідіоматичні прийоми обох інструментів, демонструючи їх віртуозні можливості однаково, що надає роботі багато тональних кольорів. Мотивно-гармонічний аналіз цього твору передбачає, що "калейдоскопічна" лінза за допомогою якого Кулау представляє тему, краще зрозуміти як послідовність певних мотивно-тональних ознак, що безпосередньо відносяться до опери Вебера. Іншими словами, кожна варіація демонструє конкретну мотивовану чи тональну алюзію чи його комбінацію. Крім того, якщо слухач має взяти до уваги драматичні асоціації Вебера запозичені мотиви і тональний символізм, кожна варіація в певному сенсі набувала б риси характеру, позначені алюзіями. Тема «Романсу» Вебера добре піддається варіаціям, оскільки строфічна форма арії відповідає структурі теми та варіаційної форми. Кулау використовує «Романс» Адолара з першого акта як основу для свого твору, і здається, що він обрав цю арію зі знанням справи. Ця конкретна арія додає Кулау багато гармонійного інтересу, одночасно натякаючи на сюжет опери: слабка віра Адолара у лояльність Евріанти.

У той час як загальний характер арії Адолара гімноподібний та величний, серйозна ода жіночому ідеалу - гармонійна мова Вебера тонко віщує темніше прихований сумнів. Короткий чотиритактовий вступ арії починається не яскраво веселий сі-бемоль мажор пов'язаний з невдоволенням, занепокоєнням, образою. Величні пунктирні ритми нагадують французьке бароко. стиль увертюри та дух благородства та честі.

Кулау зручно переніс мелодію арії з оригінальної тональності сі-бемоль мажор на більш технічно керований соль мажор залишивши мелодичну та гармонійну структуру незмінними порівняно з оригіналом арії.

Оскільки Кулау сам був флейтистом і його хвалили за здатність писати музику для флейти, цілком імовірно, що для зручності гри вибір ключа для запису було його міркуванням. За загальним визнанням, соль мажор був би більш підходящим для віртуозної п'єси, ніж сі-бемоль мажор на флейті «простої системи» початку ХІХ століття. Проте Кулау міг бути додатковий мотив для перенесення «Романсу» Вебера. Композитори дуже рідко переносили модель в іншу тональність.

Тонічна тональність Кулау, соль мажор, хоч і не пов'язана явно з особливий характер, має приємні відчуття спокою або умиротворення. Таким чином, просто переставивши арію на цю тему, Кулау тонально виявив символічну дихотомію добра і зла всередині теми. Рішення Кулау транспонувати арію в соль мажор також подарувало йому можливість мотивованого цитування на точному рівні висоти тону.

3.2. Інтродукція до варіацій.

Інтродукція Кулау служить декільком експозиційним цілям: викликаючи зловісний настрій опери Вебера, представляє тональні центри у грі та їх відносин, вводить деякі важливі мотиви та має аналогічну просту структуру акордів подібну Веберу (вправка 12 та . вправка 13).

No. 2. ROMANCE.—“'NEATH THE ALMOND BLOSSOM WAVING.”
Flutes, Clarinets, Bassoons, Horns and Strings. ADOLAR.

VOICE. *Andante con moto.*
 'Neath the al - mond blossom
 Un - ter blüh'n - den Man - del .

PIANO. *Andante con moto.*
Str. pizz. *p*

Вправка 12 Акт 1 Вебера № 2, "Романс" Адолара, мм. 1-5

FLAUTO.

PIANO. *Maestoso.*
trc. *tr*

Вправка 13 Кулау інтродукція мм. 1-4

Спостерігаються в різних пасажах, прогресивна анімація та відсторонені арпеджіо образно задають мінливу сцену, підкреслюючи напругу та гармонійна нестабільність переважаючих повністю зменшених септакордів.

Найпомітніша роль інтродукції Кулау полягає у встановленні всеосяжного тону, це досягається за рахунок загадкового акорду та його можливих інтерпретаціях. Він з'являється протягом всієї інтродукції в контексті соль мінор і в мі мінор, і він пишеться діатонічно в кожній тональності (Eb в соль мінор і D# в мінор). F#, A, C, Eb), потім викладає тональну проблему. Як відкриття чотирьох тактів п'єса чітко встановлює тональність соль мінор, вступ «оманливого акорду» чути як 4/3 тональності G, (F#°4/3). Це вводить клас основного тону, Eb, як частина діатонічного мінорного ладу. Кулау використовує акорд в такті. 5 як стрижня до модулювати в мінор. VII 4/3 G енгармонічно стає VII 4/2 ми мінор. Це б

натуральний у такті 6 посилює домінуючу функцію акорду в його новому контексті. мінор, звучачи як B7 на першій частці. На третій частині м. 6 повертається акорд обману, енгармонізм зроблений явним, пишеться з D# замість Eb. Потім, як і очікувалося, D # дозволяється вгору до ми в м.7, встановлюючи нову мерзенну тональність мінор

Віртуозний обмін інструментами встановлює егалітарне трактування флейти та фортепіано як рівноправних партнерів у камерній музиці, а також означає важливість аллюзії, оскільки обидві каденції засновані на цій звучності. Флейтові та фортепіанні каденції містять аллюзії, написану діатонічно з Eb, та обидва інструменти відповідно дозволяють акорд до D, вказуючи на тонічну тональність G незначний. Потім Кулау влітає перехідний пасаж, який хроматично вводить слухача в яскраву і веселу тему соль мажор, Кулау включає останній натяк на тональний проблема в частині 3 передостаннього такту, поміщаючи *rinforzando* на синкопійований Eb, яка рухається хроматично вгору до мі-бемоль (з *ritardando*, що починається точно на цьому рух). Цей цікавий акцент підтверджує тональний конфлікт довкола Eb.

G мінорна тональність інтродукції Кулау, можна інтерпретувати як натяк на більш похмурі елементи сюжету опери. Інтродукція не заснована на самій темі, а є самостійним розділ, який створює зв'язки з оперою в цілому, втілюючи мінливу нестабільність оперного конфлікту.

3.3. Варіація №1.

Перша варіація Кулау служить грайливим викладом деяких оперних мотивів. Кулау відразу вводить кілька музичних рис а саме синкопу, хроматизм, дисонанс та VA#-B. A# вводиться в перший повний такт варіації — причому у синкопованому ритмі, не інакше як низхідна хроматична лінія (Вправка 14).

7

Хроматизм

9

Хроматизм

Синкопа

Вправка 14. Варіація № 1. Хроматизм, синкопа.

Хроматизм - ще одна мотивована ідея, що походить із моменту в темі, який Кулау вводить у цю варіацію, а потім ілюструє, зрештою стаючи повторюваний мотив у варіаційному наборі. Основа для включення лінійного хроматизму. Як зазначено раніше перший такт Варіації I має синкопований ритм. Мотиви Кулау Варіації I також включає музичні жести, пов'язані з головними героями опери, Адоларом та Евріантою. Кулау запозичує два мотиви з акомпанементу Каватини Евріанти, № 5 з акту I: діатонічний каскадний жест, раніше ідентифікований як мелодичний мотив, та пунктирно-ритмічний мотив із тріллю і переходом у наступну, що повторюється в басовій партії оркестрового супроводження. Обидва ці мотиви показані в оригінальній оперній формі.

3.4. Варіація №2.

Варіація II, ймовірно, найкраще характеризується концепцією текстурно-ритмічного порівняння. Як і варіація I, варіація II має контрастні мотивні риси що представляє дихотомію між персонажами опери. Чути сміливі, відсторонені стрибки протягом усієї цієї варіації. Так що можливо, що ці стрибки можуть бути морально нейтральними мотиваційними жестами. У першій частині Варіанта II також досить багато точкових знаків. ритми, яскравим прикладом яких є ідилічний мотив пунктирної трелі зображено на (Вправка № 15).. Цей постійний мотив є протягом варіації II, тому характер вартий уваги. Ця варіація «порівняння» відрізняється чудовою ритмічністю, різноманітністю, в основному підкреслюючи дихотомію добра і зла в музичній мові.

Вправка 15. Варіація №2 мм1-3 потрійні стрибки , трелі, м. 3.

Після м. 10, тим не менш, більш зловісні мотиви стають помітнішими, і згодом обганяють інші мотиви, крім гострих, відсторонених стрибків. Варіація II також містить розширені пасажі хроматизму (вправка 16), як і в Варіації I, а також випадкові хроматичні сусідні мотиви - обидва мотиви пов'язані з Еглантіною та Лізіартом. Крім цих раніше встановлених мотивів, в Варіації II найбільш яскраво виражений рушійний потрійний мотив.

8

11

Тріолі

Хроматизм

Вправка 16. Варіація №2 мм8-13 тріолі, низхідний хроматизм.

Однак ця варіація також містить принаймні два випадки ритмічної опозиції або ритмічний дисонанс, який є конфліктом між Лізіартом і Еглантіною. Перший момент цього ритмічного конфлікту у Варіації II. Інші випадки цього трапляються на четвертому ударі мм. 19 і 21 і видно на (Вправка 17), де висхідна лінійна хроматична рядок тридцять другі ноти виникає одночасно з низхідною, хроматично прикрашені тріолі з шістнадцятої ноти. Як зазначалося раніше, несумісні ритми чути одночасно в музичній мові лиходіїв, як і чути в ритмічнодисонуючому дуеті Еглантіна та Лізіарта.

Вправка 17. Варіація №2 мм. 19-21, ритмічний дисонанс, стрибки, висхідний лінійний хроматизм і єдиний декоративний нижній хроматичний сусід D#-E

3.5. Варіація №3.

У варіації III переважає стилізований жвавий полонез, чарівний і багатий на царські точкові ритми. Але, незважаючи на героїчний відтінок цього стилю, Варіація III також пронизана відстороненими, хроматичними, драйвовими тріолями починаючи з першого такту, часом у ритмічному конфлікті з акомпанементом (Вправка №18).

Хроматизм зберігається у цій варіації. Миттєві посилення Кулау на «Каскадний мотив любові» Адолара короткі, але поставлені дбайливо, звертаючи на вправках №19 та №20, ми бачимо що ітерації в мм. 2 та 7 представлені з невиразною артикуляцією. Ці моменти - єдині приклади невиразних пасажів у всій варіації. Усі тріольні пасажі та хроматичні пасажі уривчасті і часто стакато. У контексті цієї бравурності, невиразні жести здаються разючими відхиленнями від загального стилю варіацій.

1

триолі

Любовний мотив

триолі

Con Allegrezza.

VAR. III.

конфлікт ритмічний

Вправка 18. Варіація 3, мм. 1-3; любовний мотив; ритмічний конфлікт; ритм полонезу, хроматичні триолі.

Хроматизм сусідніх мотивах

тріль

Перехід Еб в D

4

dim.

8

dolce

poco stacc.

fresc.

Вправка 19. Варіація 3, мм. 4-10; Хроматизм сусідніх мотивів; перехід Еб в D, тріль, невиразний пасаж.



Вправка 20. Варіація 3. Синкопа.

3.6. Варіація №4.

Варіація IV є найбільш формально віддалена від теми із усіх варіацій. Відчутна драматична напруга цієї фортепіанної варіації досягається насамперед за рахунок повсюдної присутності зменшених акордів, мінорної тональності та драматичної фортепіанної конфігурації, такі як важкі ритми у супроводі акомпанементу, швидкі гами та гуркітливі тремоло.

Мотивний вибір Кулау також наголошує на доблесному відтінку Варіації IV. Примітно, що відокремлений триольний мотив, що біжить, настільки переважає в двох попередніх варіаціях, з'являється тільки в невеликій частині (мм. 8-18) а потім зникає. Ритми, що використовуються в частинах A та A', в основному прями та дуплексно-орієнтований, з рідким точковим ритмом.

Вправка 21. Варіація №4. мм 8 хроматизм з діатонікою.

В цілому, переважання мелодійної діатоніки та явна відсутність лінійності. Хроматизм підтримують героїчний тон Варіації IV. мм. 8 є явним винятком, як видно на вправці 21 - момент, коли слід очікувати деякого елемента висхідного хроматизму, враховуючи паралелізм із темою та її формальну функцію. Навіть тоді, хроматизм переривається діатонічним пасажем.

Кулау продовжує фінал три такти теми на десять - єдині десять тактів, які взагалі грає флейта (Вправка 22).

Вправка 22. Варіація №4. Єдині десять тактів, які взагалі грає флейта в варіації.

3.7. Варіація №5.

З технічного погляду варіація V є найскладнішою для флейтиста. Демонстрація гри на флейти починається з самого першого такту вправка 23.

і продовжується всю варіацію, показати можливості цього музичного інструмента в різних регістрах . Одним із таких прикладів є арпеджіо на флейті вправка 24.

Вправка 23. Варіація №5. мм. 1-4, віртуозність на флейті.

Вправка 24. Варіація №5. мм. 10-12, Арпеджіо на флейті.

Іншим прикладом віртуозності гри на флейті є каденція флейти з хроматичними тріолями вправка 25.

каденція флейти з хроматичними тріолями

Вправка 25. Варіація №5. мм. 28-34, каденція флейти з хроматичними тріолями.

Якщо розглядати цю варіацію то помітно що в ній не так багато прямих оперних алюзій як наприклад у варіаціях №2 та №3, але віртуозність флейти в цій варіації стоїть на першому місці.

3.8. Варіація №6.

Варіація VI стане кульмінацією цієї боротьби, визначаючи остаточно, яка тональність чи мотивована алюзія «перемагає» в кінець. Проте переважання цих мотивів та стиль їх подачі, ефектно надає варіації легковажного характеру — помітного відходу від драматичного.

Майже кожен мотив або характерна риса, представлені в варіаціях починаючи з першої, інтегровані у фінальну варіацію. Кулау використовує стрибки на октаву, сусідство, хроматизм рисунок 26, синкопи, алюзії, мелодійний ритмічний розмір 6/8 та легковажну граціозність як зображено на вправці 27. Завдяки чому дозволяє флейтисту продемонструвати блискучу техніку гри .

Хроматизм

VAR. VI.

Вправка 26. Варіація №6. мм.1-4, хроматизм.

Граціозність

Вправка 27. Варіація №6. Граціозність.

Протягом майже усієї варіації №6 флейта грає мелодію з арпеджіо із шістнадцятих нот, які дуже схожі на теми до Акту I вправка 28.



Вправка 28. Варіація №6, арпеджіо із шістнадцятих нот.

У Фіналі Кулау ще раз посилається на свою оперну модель. Кулау цитує уривки від Фіналу до Акту I, у яких тема Лісіарта починає ставати на свої місця, як мелодійна та ритмічна основа варіації. Число Вебера встановлено в ритмічному з'єднанні метр і має контрмелодію флейти та скрипки. Кулау запозичує темп та ритм, а також мелодійні елементи, такі як форшлаги, арпеджіо та мотиви з цієї опери Вебера «Евріанта».

ВИСНОВКИ

На основі проведеного аналізу творчості Фрідріха Кулау його історичних відомостей та шляху розвитку флейти, особливостей інтерпретації флейтових творів, а також пов'язаних із ними виконавських прийомів та засобів виразності, та систематизації всього вище переліченого можливо зробити такі висновки:

По-перше, найбільше зацікавленість творчістю Фрідріха Кулау проявилась у музикознавстві західних держав Німеччини, Данії, Англії, Франції про що свідчить велика кількість матеріалів та різноманіття наукових поглядів. Однак перш ніж отримати загальне визнання йому довелося подолати багато чого: трагедію, що трапилася з ним у дитинстві, еміграцію. Велика кількість створених композитором флейтових творів відбиває загальний високий інтерес до флейти, який існував у його час. За популярністю флейта мало поступалася скрипці, грала роль як важливого оркестрового та ансамблевого, і сольного віртуозного інструмента. Спадщина Кулау охоплює практично весь спектр жанрів флейтової музики, які існували в кінці XVIII - початку XIX ст. Трактатування інструменту у творах композитора перебувала у зв'язку з розвитком механіки флейти. Від примітивної флейти бароко до досконалої конструкції Бьома – так схематично можна окреслити не тільки еволюційний шлях розвитку інструмента, але і всю історію німецького флейтового мистецтва XVIII і XIX ст.

Враховуючи кар'єру Фрідріха Кулау як оперного та драматичного композитора, він приділяв першочергову увагу передачі характеру та оповіді у своїх творах. Музика Кулау є свіжою, живою та надзвичайно барвистою і його творчість високо цінувалася більшістю сучасників. Зокрема, уміння володінням гри на флейті та умінням збільшувати межі віртуозності флейти.

Оперний вплив Вебера помітно в інструментальних творах Кулау. Він в своїх варіаціях відображає складну референтну мережу оперних алюзій.

Крім того, композиторська та виконавська інтерпретація Кулау матеріалу з опери Вебера, а саме в “Інтродукції та варіацій на тему романсу

опери “Евріанта” не обмежується простими мотивними та тематичними запозиченнями: весь набір він, по суті, збудував навколо тональної проблеми, що впливає безпосередньо з опери. Враховуючи, що варіації були засновані на популярній сучасній опері Вебера. Фрідріху Кулау в своїй композиторській інтерпретації не потрібно було точно зображати його точну розповідь і просто звертання до тематичного та мотивного матеріалу Вебера стало достатньо, щоб нагадати про музичний та оповідний конфлікт у опері. Провокаційний характер інтерпретації, яку Кулау скинув Веберівську гімново подібної моделі пародією на хроматизм і «лютість». При аналізі ці тональні теми і елементи мотиву об'єднуються, щоб розповісти переконливу музичну розповідь, яка захоплює своєю красою.

Кожна частина “Інтродукції та варіацій на тему романсу опери “Евріанта” служить декільком експозиційним цілям, а саме:

- Інтродукція Кулау викликаючи зловісний настрій опери Вебера, представляє тональні центри у грі та їх відносин, вводить деякі важливі мотиви та має аналогічну просту структуру акордів подібну Веберу. Найпомітніша роль інтродукції Кулау полягає у встановленні всеосяжного тону, це досягається за рахунок загадкового акорду та його можливих інтерпретаціях. Він з'являється протягом всієї інтродукції в контексті соль мінор і в мі мінор;

- Перша варіація Кулау служить грайливим викладом запозичених оперних мотивів, а також включає музичні жести, пов'язані з головними героями опери, Адоларом та Евріантою.

- Варіація II, ймовірно, найкраще характеризується концепцією текстурно-ритмічного порівняння. В ній найбільш яскраво виражений рушійний потрібний мотив.

- У варіації III переважає стилізований жвавий полонез, чарівний і багатий на царські точкові ритми. Але, незважаючи на героїчний відтінок цього стилю, ця варіація також пронизана відстороненими, хроматичними, драйвовими тріолями починаючи з першого такту.

- Варіація IV є найбільш формально віддалена від теми із усіх варіацій. Відчутна драматична напруга цієї фортепіанної варіації в ній переважають велика кількість зменшених акордів, мінорної тональності та драматичної фортепіанної конфігурації, такі як важкі ритми у супроводі акомпанементу, швидкі гами та гуркітливі тремоло.

- З технічного погляду варіація V є найскладнішою для флейтиста. Демонстрація гри на флейти починається з самого першого такту і продовжується всю варіацію показуючи можливості цього музичного інструмента в різних регістрах. Віртуозність флейти в цій варіації стоїть на першому місці.

- Варіація VI стане кульмінацією всіх варіацій, а саме в цієї боротьби, визначаючи остаточно, яка тональність чи мотивована алюзія «перемагає» в кінець. Проте переважання цих мотивів та стиль їх подачі, ефектно надає варіації легковажного характеру — помітного відходу від драматичного. Майже кожен мотив або характерна риса, представлені в варіаціях починаючи з першої, інтегровані у фінальну варіацію.

Кулау в “Інтродукції та варіації на тему романсу опери “Евріанта”, зумів поєднати класичних традицій і романтичні тенденції ще і деякі риси барочної поліфонічної техніки. Він гармонійно поєднав велику кількість різноманітних тематичних, фактурних елементів та композиційні прийоми, винахідливо їх обігруючи.

Процес опанування музичного твору досить складний і трудомісткий. Інтерпретація припускає індивідуальний підхід до виконуваної музики, наявність у виконавця власної творчої концепції втілення авторського тексту.

Виконавська інтерпретація охоплює загальну форму твору, жанрову природу музики. Зазначимо, що рівень виконавської інтерпретації залежить перш за все від розвиненості специфічних для кожного інструменту виконавських технічних прийомів, а також від глибини розуміння та адекватності трактування основних засобів музичної виразності, які, у принципі, і складають основу інтерпретації.

Важливу роль в інтерпретації музичного твору грають штрихи та технічні прийоми. На сьогоднішній день при грі на флейті використовуються багато видів штрихів. До найбільш поширених віднесемо: legato, detache, martele, non legato, staccato, а також специфічні штрихові прийоми гри - portamento, frulato, tenuto більшу частину яких використовував Кулау.

Фрідріх Кулау майстерно створив настільки чудових твір, який посідають почесне місце у репертуарі флейти, що висуває на передній план не тільки тематичну тональну проблему для флейтиста-віртуоза, але й складний твір з нюансами та гармонійною інтригою.

Цей твір обов'язково має бути знайомий будь-якому сучасному флейтисту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абаджян Г. А. Новая методика обучения игре на духовых инструментах. Харьков, 1981, – 24 с
2. Апатский В. Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства: Учебное пособие / В. Н. Апатский. Киев, НМАУ им. П.И.Чайковского, 2006, – 432 с.
3. Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства / В. Н. Апатский, Киев, ТОВ "Задруга", 2010. – 320 с.
4. Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства. Книга II / В. Н. Апатский, Киев, ТОВ "Задруга", 2012. – 408 с.
5. Білоус В.П. Мотиви музичної діяльності і їх значення у формуванні майстерності музиканта //Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Збірник наукових праць. Вип. XI. Частина друга, Київ, 2013. - С. 210-219.
6. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський гос. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2005, – 195 с.
7. Варнава Р. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання «образу автора». (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017, – 224с.
8. Виконавське музикознавство: Енциклопедичний довідник / Ред.-упор. М. А. Давидов, Луцьк, Волинська обласна друкарня, 2010. – 400 с.
9. Громченко В. Духове соло в музиці романтизму / В.Громченко // Музикознавча думка Дніпропетровщини. Вип. 13. Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки, 2017. С.105-117.
10. Дейнега В. Оркестровка як різновид інтерпретації. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, 2001, С.133–142.

11. Дзисюк В. Гра на флейті як художній феномен: Автореф. дис... канд. мист.: 17.00.03 / Одеська державна музична академія ім. А.В.Нежданової. Одеса, 2006, – 17 с.
12. Єргієва О. Емоційний інтелект музиканта-інструменталіста і транзитивність художньо-естетичних емоцій в концертно-комунікативній ситуації. Музичне мистецтво і культура, 2016, С.273–285.
13. Єрмак І. Флейтове виконавське мистецтво Західної Європи XVIII століття: розвиток інструмента, техніка, репертуар: Автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2020, – 432 с.
14. Єрмак І. Трактат Якоба Врагга «Improved Flute Preceptor» у контексті теорії флейтового виконавського мистецтва другої половини XVIII ст. Аспекти исторического музыкознания. Сб. наук. ст. Вып. 11. Харьков. нац. ун-т искусств имени И. П. Котляревского; [ред.-состав. Ганзбург Г. И., Шубина Л. И.]. Харьков : ХНУМ, 2018, – 216 с
15. Карпяк А. Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста. Монографія. Львів: Наукове товариство ім. Шевченка, 2013, – 378 с.
16. Карпяк А. Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (XIX–XX ст.): дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / НМАУ. Київ, 2002, – 198 с.
17. Качмарчик В. Німецьке флейтове мистецтво XVIII-XIX ст.: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / НМАУ. Київ, 2009, – 310 с.
18. Качмарчик В. Реформа Т.Бема (к проблеме исследования механико-акустической системы флейты) / В.Качмарчик // Музичне мистецтво: Збірка наукових статей. Вип. 4. Донецьк: Донецька державна музична академія ім. С.С.Прокоф'єва, 2004, С. 218-228.
19. Качмарчик В. Фюрстенау – флейтист-віртуоз и педагог // Оркестр. М. 2008, No 13. С. 8–11.
20. Качмарчик В. П. Флейтовая артикуляция эпохи барокко. Старинная музыка. 2005. No 3-4. С. 17–22.

21. Качмарчик В. П. Немецкое флейтовое искусство XVIII–XIX вв. – Донецк: Юго-Восток, 2008, – 311 с.
22. Коновалова І. Композиторська інтерпретація в ракурсі культурного діалогу «автор – традиція» (на матеріалі хорової творчості А. Кушніренка). *Культура України*, № 35, 2011, С. 271–280.
23. Кушнір А. Специфіка формування репертуару епохи романтизму у виконавській діяльності представників київської флейтової школи / А. Я. Кушнір // *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. К., 2011. Вип. 102. С. 138-144.
24. Кучма Н. «Звуковий образ інструмента» як проблема виконавської інтерпретації. *Аспекти исторического музыкознания*. Сб. наук. ст. Вып. 11 / Харьков. нац. ун-т искусств имени И. П. Котляревского ; [ред.-состав. Ганзбург Г. И., Шубина Л. И.]. Харьков : ХНУМ, 2018, – 216 с.
25. Лисенко О.В. Основні принципи системно-функціонального і структурно-функціонального дослідження процесів музично-виконавської діяльності. *Культура і сучасність*, №2, 2016, С 60-66.
26. Москаленко В.Г. Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник, Київ, 2013, – 249с.
27. Наймушина Ю. О. , Плохотнюк О. С. Основи теорії і методики гри на флейті навч. посіб. для студ. спец. 07020207 «Музичне мистецтво» та викладачів музичного відділення початкових спеціалізованих мистецьких навч. закл. Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2011, – 148с.
28. Ніколаєвська Ю. В., Нові виміри музикознавства XXI століття: досвід моделювання інтерпретативної теорії музичної комунікації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. Вип. 131 С 8-25.
29. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва / Г.М. Падалка. — К. : Освіта України, 2008, — 274 с.
30. Руденко Г. Художня майстерність музиканта-виконавця / Г.Руденко.- Вид. друге. Доп. та перероблене, Київ., 2009, – 170 с.

31. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики). (Автореф дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009, 17с.
32. Черкасов В.Ф. Основи наукових досліджень у музично-освітній галузі : [підручник] / Володимир Черкасов – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, Харків : ФОП Озеров, 2017. – 316 с
33. Чубак А. Позастильові та стильові виміри творчої зрілості композитора. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017, – 196с.
34. Шаповалова Л.В. Интерпретология как интегративная наука. Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теории і практики освіти. Когнітивне музикознавство : зб. наук. статей ХНУМ імені І. П. Котляревського / відп. секретар – доктор мистецтвознавства, проф. Л. В. Шаповалова. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2017. Вип. 46. С. 289–300.
35. Шаповалова Л.В. Формування мислення сучасного виконавця в системі інтегральних зв'язків теорії музики та інтерпретології. Modern culture and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph. Riga : Izdevnieciba "Baltija Publishing", 2020. Р. 1-20. (у співавторстві з О.О.Александровою)
36. Шелков І. Основи техніки музиканта-виконавця як предмет вивчення / І.Шелков, Київ, Музична Україна, 2003, – 15 с.
37. Юцевич Ю.Є. Музыка. Словник-довідник. Тернопіль: Навчальна книга, Богдан, 2003.
38. Boland J.D. Method for the one-keyed flute. Berkeley : University of California Press, 1998. 236 p.
39. Brown R. The early flute: a practical guide. New York : Cambridge University Press, 2002. 179 p
40. Busk, G. Friedrich Kuhlau / G. Busk. Kopenhagen, 1986.

41. Hartig, Linda Bishop. "Friedrich Kuhlau in the Mirror of His Flute Works (review)." Notes 58, № 1 (2001): pp.83–84.
42. Mark Everist. Translating Weber's Euryanthe: German Romanticism at the Dawn of French Grand Opéra. Revue de Musicologie . Т. 87, №1. 2001, pp. 67-104.
43. Mehring, Arndt. Friedrich Kuhlau in the mirror of his flute works. Warren, Mich: Harmonie Park Press, 2000.
44. Mehring, A. Friederich Kuhlau im Spiegel seiner Flotenwerke / A. Mehring. Frankfurt, 1992.
45. Müller-Dombois, Richard. Der deutsch-dänische Komponist Friedrich Kuhlau: Klassik und Frühromantik im Kontext der geistigen, sozialen und politischen Bewegungen Europas : ein synchro-synoptisches Lese- und Nachschlagebuch. Detmold: Syrinx Verlag, 2004. 120p.
46. Ratner, L. G. Classic music. Expression, Form, and Style / L.G. Ratner. Leipzig., 1980.
47. Seyfried, I. R. Ludwig van Beethovens. Studien im Generalbass. Contrapunkt und Compositionslehre/ I.R. Seyfried. Wien, 1832.
48. Thrane, C. Friedrich Kuhlau / C. Thrane. Leipzig, 1886.
49. Виконання Кулау Ф.- 6 варіацій на тему опери «Евріанта», <https://www.freenoti.com/Song/41185/6вариаций-на-тему39Эврианта-quotКарла-Марии-фон-Вебера%2С-Ор63-Кулау%2С-Фридрих> (дата звернення 02.01.2024р.)
50. Виконання Kuhlau, F. - 6 Variations on "Euryanthe", Op.63 <https://soundcloud.com/amalia-perez-flauta/kuhlau-f-6-variations-on-euryanthe-op63-fernando-perez-piano> (дата звернення 23.02.2024р.)
51. Виконання Kuhlau, F. - 6 Variations on "Euryanthe", Op.63 на флейті. Веб-сайт <https://open.spotify.com/track/5Mn0Ie3j8SZSn67Hnf11Fk> (дата звернення 14.03.2024р.)