

**Міністерство культури та інформаційної політики**  
**Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка**  
**Факультет оркестрових інструментів**  
**Кафедра духових та ударних інструментів**

**Прокопів Софія Андріївна**

**Карл Рейнеке та його співпраця з флейтистами**

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво  
Профілізація – флейта

**Бакалаврська робота**

Науковий керівник –  
Карп'як Андрій Ярославович  
доктор мист.-ва, професор.

Рецензент –  
Максименко Дмитро Петрович  
Старший викладач кафедри духових та ударних  
Інструментів ЛНМА ім. М. В. Лисенка,  
кандидат мист.-ва

Львів – 2021

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1 ПОСТАТЬ КАРЛА РЕЙНЕКЕ У ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ ХІХ СТОЛІТТЯ .....	6
1.1. Віхи життєтворчості Карла Рейнеке.....	6
1.2. Твори для флейти у спадщині митця: жанрово-стильові особливості .....	10
РОЗДІЛ 2 СТВОРЕННЯ ТВОРІВ ЯК РЕЗУЛЬТАТ СПІВПРАЦІ КОМПОЗИТОРА ТА ВИКОНАВЦЯ .....	12
2.1. Тандем композитор-виконавець: історичний екскурс .....	12
2.2. Творча співпраця Карла Рейнеке з виконавцями у процесі створення та виконання вибраних флейтових творів. ....	17
2.3. Теоретико-виконавський аналіз Концерту для флейти з оркестром D-dur .....	25
ВИСНОВКИ .....	29
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....	31
ДОДАТКИ .....	34

## ВСТУП

Карл Рейнеке – видатний німецький композитор та педагог, багаторічний керівник симфонічного оркестру концертного залу Гевандхаус (нім. *Gewandhaus*) у Лейпцизі, диригент та автор музичних розповідей та критичних статей. Як педагог – став наставником для сотні музикантів, серед яких добрих два десятки стали всесвітньовідомим композиторами (Сезар Франк, Едвард Гріг, Микола Лисенко та інші); як капельмейстер Гевандхаусу протягом 35-ти років здійснив безліч виконань знаних творів та прем'єр, спілкувався з провідними виконавцями свого часу, що мало позитивний вплив на його творчість; як композитор залишив по собі велику творчу спадщину, що охопила більшість існуючих на той час жанрів.

Флейтова творчість Карла Рейнеке налічує кілька творів, проте, ці твори стали перлинами світової скарбниці флейтової музики, а відтак стали частиною репертуару більшості сучасних виконавців. Відео хостинг You Tube пропонує велику кількість інтерпретацій флейтових творів автора, зокрема – Концерту для флейти з оркестром Ре-мажор.

Пропоновані для дослідження твори – Концерт для флейти з оркестром, Соната для флейти та фортепіано «Ундина», Балада для флейти та фортепіано - презентують різноманітні творчі грані романтичного митця, а Каденції до Концерту для флейти та арфи В. А. Моцарта представляють проникнення та розуміння музики віденського класика, вони не тільки виконані у стилі та формі композиції, але й прекрасно підкреслюють віртуозність та темброву колористику твору.

Аналіз флейтової спадщини німецького митця Карла Рейнеке дає підстави для переконання, що художні устремління композитора були тісно пов'язані з конкретними виконавцями. Питання співпраці композитора та виконавця, їх вплив один на одного представляють неабияку цікавість, та дозволяють краще та комплексніше підійти до

проблеми стилю композитора. Дана теза, на нашу думку доводить **актуальність дослідження.**

**Мета роботи** – дослідити творчу лабораторію Карла Рейнеке, специфіку його композиторського методу, особливості музичної мови. З'ясувати, як митець використовував у своїх творах флейту та з якими відомими флейтистами йому довелося співпрацювати.

Відповідно до мети роботи поставлено такі **завдання:**

- здійснити огляд творчості Карла Рейнеке;
- проаналізувати жанрово-стилістичні особливості флейтової творчості Карла Рейнеке;
- дослідити творчі зв'язки композитора з флейтистами та з'ясувати їхній вплив на написання конкретних флейтових творів митця;
- познайомитися з музичною мовою Сонати для флейти з фортепіано «Ундіна», ор. 167, e-moll (1882) та Балади для флейти та фортепіано ор. 288, d-moll (1910);
- провести комплексний музично-виконавський аналіз Концерту для флейти з оркестром ор. 283, D-dur (1908).

**Об'єктом дослідження** є флейтова творчість Карла Рейнеке.

**Предмет дослідження** – творча співпраця К. Рейнеке з першовиконавцями у процесі написання Сонати для флейти з фортепіано «Ундіна», Балади для флейти та фортепіано, Концерту для флейти з оркестром.

**Матеріалом дослідження** стали записи сонати для флейти з фортепіано «Ундіна», Балади для флейти з фортепіано та Концерту для флейти з оркестром.

**Теоретичною базою** роботи стала література присвячена життєтворчості Карла Рейнеке [21], Поля Тафанеля, Амеде де Вруа, Максиміліана Шедлера [12, 17, 20], історії становлення відносин між композитором та виконавцем [5, 13], теоретичному обґрунтуванню

поняття «музичної комунікації» [3, 7, 9], історії розвитку жанрів сонати та концерту в епоху романтизму [16, 18, 19].

***Структура роботи.*** Робота складається зі вступу, основної частини, висновків, списку використаних джерел (21 позиція) та додатків у вигляді нотних прикладів.

## РОЗДІЛ 1

### ПОСТАТЬ КАРЛА РЕЙНЕКЕ У ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ XIX СТОЛІТТЯ

#### 1.1 Віхи життєтворчості Карла Рейнеке.

##### *Дитинство та юність.*

Карл Генріх Карстен Рейнеке народився в 1824 році в північнонімецькому містечку Альтона у родині Йоганна Петера Рудольфа Рейнеке – викладача теорії та автора декількох підручників. Саме батько став для Карла першим вчителем, він навчав його гри на фортепіано, скрипці та альті, а також дав ґрунтовні основи контрапункту та композиції. У 12 років майбутній композитор дебютував фортепіанним концертом до мажор Л. ван Бетховена у місцевому оркестрі під керівництвом батька. Це стало початком кар'єри піаніста.

Приблизно в цей же час Карл Рейнеке дебютує як композитор. Першим опусом стали дві характерні п'єси та fuga для фортепіано в дві руки, датовані 1837 роком. Огляд ранніх опусів композитора свідчить про неабияку зацікавленість до жанру пісні.

##### *Роки навчання. Ранній період творчості.*

У 1843 році починається новий етап в житті композитора – починає трирічний курс у Лейпцизькій консерваторії по класу фортепіано та композиції. В ці роки він завів знайомства, що визначали його музичний світогляд і майбутнє, часто виступав як сольний виконавець та учасник камерно-інструментального ансамблю. Виконавська практика залишила слід і на ранній творчості автора: п'єси для фортепіано в дві руки, різноманітні пісні (очевидно писалися для товаришів по сцені), а також перші проби камерно-інструментальних ансамблів: струнний квартет E-dur, op. 16, 1843 р.; 2 струнних квартети F-dur, op. 30, 1851 р.

Тут він познайомився з Ф. Мендельсоном-Бартольдї, а пізніше з Робертом Шуманом, з яким вони стали справжніми друзями. Після дебюту 16 листопада 1843 року регулярно виступає як піаніст у залі Гевандхаусу, а також є учасником струнного квартету разом зі своїм другом, а згодом першим біографом – Вільгельмом фон Василевським. Протягом 1847-го року був на посаді придворного піаніста датського короля. Потім ще кілька років поневірявся містами Лейпциг, Бремен, Париж у пошуках стабільного місця. І тільки в 1851 році стає на посаду викладача у Кьольнській консерваторії. Не малу роль у отриманні роботи стали творчі зв'язки Карла Рейнеке – У Лейпцизі він заізнався з Францом Лістом, за протекцією якого отримав запрошення в Париж від самого Гектора Берліоза. У Кьолні митець часто підміняв Фердинанда Хіллера за диригентським пультом. З 1854-го по 1859 рік працював капельмейстером у Бармені. Тобто – з кар'єри сольного виконавця піаніста Карл Рейнеке поступово входить у коло оркестрантів. Першим оркестровим твором митця стала концертна п'еса для фортепіано та оркестру g-moll, ор.33, 1848 р. Також до цього часу відносяться перші фортепіанні твори у великих жанрах: соната №1, ор. 42 (1847), три сонати ор. 47 (1854) та перша одноактна оперетта [21]. ДО слова, пісенна творчість композитора не припиняється. Стиль Карла Рейнеке був органічним сплавом класичного вишколу (батько композитора) та вражень від спілкування з таким романтиками як Ф. Мендельсон та Роберт Шуман. Сам митець більше був схильний до стриманості та виваженості письма Мендельсона, хоча гармонічна мова була ближчою до барвистої шуманівської.

### ***Зріла творчість. Керівництво Лейпцизького оркестру Гевандхаусу.***

Кульмінацією творчих поривань Карла Рейнеке стала посада керівника Лейпцизького оркестру Gewandhaus'у, яку він обіймав близько 35 років! Можна тільки уявити яка кількість молодих виконавців-

інструменталістів мала можливість співпрацювати з Карлом Рейнеке і який вплив він мав на розвиток німецького музичного мистецтва у другій половині XIX століття.

Рейнеке був суворим та уважним до деталей, він наполягав на технічній досконалості свого оркестру та чіткості виконання. Твори композиторів епохи класицизму чи бароко виконувались у автентичному стилі. Рейнеке уникав будь-якого перебільшення заради ефекту і був особливо рішучим щодо дотримання строгих темпів на противагу ритмічним свободам, прийнятим багатьма романтичними редакторами; він відчував, що такі зміни темпу спотворюють концепцію композиторів. Митець також вважав, що віртуозність повинна служити музиці, а не навпаки.

Творчість цього періоду плідна та інтенсивна. Все частіше Карл Рейнеке звертається до жанрів великої форми: соната для фортепіано та віолончелі D-dur, op. 89 (1866), квінтет A-dur для фортепіано, двох скрипок, альти та віолончелі, op. 83 (1866), концерт для фортепіано з оркестром Fis-moll, op. 72 (1860), e-moll, op. 120 (1872) концерт для віолончелі з оркестром d-moll, op. 82 (1864), перша симфонія A-dur, op. 79 (1858), друга симфонія c-moll, op. 134 (1874) та інші [21].

Подібного підходу Рейнеке дотримувався і у викладацькій роботі. Його вважали консерватором, а подекуди звинувачували у надто сухому та формальному академізмі. Уважність до деталей, суворе дотримання правил та авторських вказівок ймовірно не мали позитивного впливу на становлення самобутньої творчості молодих композиторів, проте були дуже помічними у формуванні професійних музикантів, що добре знали та розуміли мистецтво. Так чи інакше, а з під крила Карла Рейнеке вийшла ціла плеяда видатних музикантів свого часу, переважна більшість яких ввійшли в історію світової музики: Ісаак Альбеніс, Макс Брух, Едвард Гріг, Арнольд Круг, Леош Яначек, Міколаус Чюрльоніс. До слова в нього



вчився і засновник українського професійної композиторської школи – Микола Лисенко.

### *Пізній період творчості.*

У 1895 році Карл Рейнеке покидає посаду диригента оркестру. Проте ще сім років працює директором Лейпцігської консерваторії, викладає фортепіано та композицію.

З викладацької посади митець пішов у 1902 році, але продовжував займатися композицією до самої смерті в 1910 році. Серед останніх опусів автора варто виділити: тріо A-dur для фортепіано, кларнету та альту ор. 264 (1903) секстет B-dur для двох флейт, гобоя, кларнета, двох валторн та фаготу ор. 271 (1905) тріо B-dur для фортепіано, кларнету та валторни ор. 274 (1905). Як бачимо інтерес митця до камерно-інструментальної музики та тембрів духових інструментів не згасає, ба більше – останнім великим твором Карла Рейнеке став концерт для флейти з оркестром D-dur, ор. 283 створений у 1908 році, а лебединою піснею стала балада для флейти та фортепіано, ор. 288 завершена незадовго до смерті автора.

Значна частина творчості Карла Рейнеке популярна та часто виконувана, здебільшого це фортепіанна музика та камерно-інструментальна. Звучання пера композитора - тепле, мелодії плавні, подекуди величні, гармонії барвисті та романтичні. Оркестрування чітке та збалансоване.

## 1.2. Твори для флейти у спадщині митця: жанрово-стильові особливості

Понад 200 композицій Рейнеке відображають широкий спектр його інтересів. Можна виділити три основні напрямки: оркестрова, камерно-інструментальна та вокальна музика. Композитор поповнив світову музичну скарбницю трьома симфоніями, близько десятка програмними увертюрами для оркестру, фортепіанними, скрипковими, віолончельними та флейтовими концертами та низкою невеликих оркестрових композицій; низкою дуетів, тріо, квіртетів для фортепіано та інших інструментів; сотнею вокальних творів, хорових композицій та опер.

Рейнеке також зробив помітний внесок у музику для дітей, часто у фантастичному або на пів гумористичному ключі. Писав музичні розповіді для дітей та настанови для дорослих.

Предметом нашого дослідження стала флейтова творчість композитора. На основі повного списку творів, опублікованого на офіційному сайті Карла Рейнеке спробуємо проаналізувати як часто композитор звертався до тембру духових інструментів, та виокремити ті твори, в яких присутня партія флейти (за винятком симфоній та увертюр, де духові інструменти виступають виключно як оркестрові) [21].

Список відкриває *соната для фортепіано та флейти e-moll, op.167 (1882)* – це перший камерно-інструментальний твір у спадщині Карла Рейнеке не тільки за участі флейти, а взагалі за участі духового інструменту. Зауважимо, що 1882 рік – період зрілої творчості, на цей момент автор вже 22 роки працював керівником оркестру! Про стилістичні особливості сонати буде описано у наступних розділах роботи.

Наступними композиціями стали:

- *три каденції до концерту для флейти та арфи В. А. Моцарта (1885);*
- *тріо для фортепіано, гобою та англ. ріжка a-moll, op. 188 (1886);*

- *октет для дерев'яних духових інструментів (флейта, гобой, 2 кларнети, 2 англійських ріжки, 2 фаготи) у супроводі двох фортепіано, B-dur, ор. 216 (1892);*
- *тріо A-dur для фортепіано, кларнету та альти ор. 264 (1903);*
- *секстет B-dur для двох флейт, гобоя, кларнета, двох англ. ріжків та фаготу ор. 271 (1905);*
- *тріо B-dur для фортепіано, кларнету та валторни ор. 274 (1905);*
- *концерт для флейти з оркестром D-dur, ор. 283 (1908);*
- *балада для флейти з фортепіано, ор. 288 (1910).*

Виходячи зі списку можна підсумувати, що творчість для духових інструментів, а зокрема і для флейти була малочисельною, проте вона охопила досить широку жанрову палітру: від різноманітних камерно-інструментальних ансамблів до масштабного тричастинного концерту у супроводі симфонічного оркестру. До того ж Карл Рейнеке віддав данину романтичному мистецтву адже використав поширений жанр балади (засновником інструментальної балади став Фридерік Шопен (1835-36 рр.)), а також не оминув увагою програмну музику та популярний сюжет казки про Ундіну.

Про музичні особливості конкретних флейтових творів буде описано у наступних розділах роботи.

## РОЗІДЛ II СТВОРЕННЯ ТВОРІВ ЯК РЕЗУЛЬТАТ СПІВПРАЦІ КОМПОЗИТОРА ТА ВИКОНАВЦЯ

### 2.1. Тандем композитор-виконавець: історичний екскурс

Мистецтво – невід’ємна частина людського ества. Мистецтво, як і людський рід має тисячолітню історію. Воно виросло з почуття, в той час, коли людина ще не могла виразити свої бажання за допомогою логічно-словесних конструкцій. Завдяки мистецтву людина здатна пізнати себе, зобразити події зовнішнього світу чи перипетії власного, внутрішнього світу [15]

Мистецтво, а зокрема і музичне мистецтво, виконує багатозначну комунікативну функцію. Воно є сполучною ланкою у взаємодії людини на різних рівнях: людина-людина, людина-спільнота, людина-суспільство тощо. [7]. «Музична комунікація – це процес інтонаційної взаємодії між композиторами, виконавцями та слухачами, яка в структурі виконуваного твору набуває синхронізованого характеру» [14].

Специфіка музичного твору полягає в тому, що самі по собі ноти не є музикою. Музичний твір як явище часово-просторове можливе тільки при умові озвучення нотного тексту, тобто виконанні. Відтак формується триада: композитор – виконавець – слухач. Триєдність наведених пластів є центральною концепцією праць Л. Казанцевої, яка є однією з перших, хто намагався комплексно підійти до осмислення проблеми [8].

«Художній твір, раз створений, відривається від свого творця, він не існує без читача, він є тільки можливість, яку здійснює читач. У невичерпному розмаїтті символічного, тобто всякого істинно художнього твору лежить джерело множинності його розумінь і тлумачень. І розуміння його автором є не більше, як одне з цієї безлічі можливих...» [4] Дана цитата, хоч і запозичена з психології, проте дуже влучно ілюструє позицію виконавця, якому відводиться чи не найголовніша роль у триаді Перед виконавцем стоїть важливе завдання – донести до слухача образ, характер

твору, відтворити задум композитора. Саме у виконавстві «фокусуються найбільш характерні тенденції розвитку музичної культури і відображаються специфічні риси певного композиторського і виконавського стилю, взаємовідношення мистецтва з аудиторією» [3]. Виконавець, або на нашу думку правильніше – інтерпретатор є універсальним митцем, бо поєднує всі рівні музичної комунікації:

- слухач відносно автора;
- творець відносно слухача;
- мислитель, що подібно до критика і вченого дає свою версію відповіді на запитання: що значить даний твір;
- ніби «сама музика», оскільки виключно в процесі виконання музика здобуває сама себе, свою звукову матерію [1].

Питанню виконавства, комунікації між складовими тріади цікавляться все більше вітчизняних та закордонних дослідників (В. Апатський, І. Мутузкін, Л. Опарик, Злотник, О. Катрич, О. Маркова, В. Москаленко, І. Польська, Є. Назайкінський та інші). Значне пожвавлення даної області музикознавства стало можливим завдяки доступності аудіо-та відеозапису. Якщо до початку ХХ століття про стиль виконавця можна було дізнатися виключно з відгуків та рецензій у пресі, а у ХХ столітті можливість запису мали поодинокі світові метри, то в сучасному світі чи не кожен концерт є опублікованим на You Tube. Таким чином виконавець має змогу ознайомитися з досвідом вітчизняних та закордонних колег, виявити всі переваги та недоліки їх інтерпретацій і створити власне прочитання. Так, у статті Андрійчук читаємо спогади Давіда Ойстраха, який казав, що він повинен вивчити усі відомі йому варіанти виконання твору, тільки це дає йому можливість вільно міняти виражальні засоби на естраді, іноді навіть виконавський план твору, підпорядковуючись тому особливому стану творчості, який виникає на концерті [1].

Проблеми інтерпретації представлені у парі композитор-виконавець. Ролі композитора та виконавця протягом розвитку музичного мистецтва

змінювались. На світанку музичної культури легендарні античні співці найчастіше були і композиторами. Пояснення такого явища знаходимо у відсутності нотації, чи її обмеженості, а також мистецтві імпровізації.

Наступна епоха Середньовіччя з її абсолютним пануванням церковної музики виводить композитора, а точніше його ім'я на другий план (як відомо – церковні твори підписувались просто як анонім, а пізніше з зазначенням тільки імені, чи міста, з якого походив автор). До того ж період строгої поліфонії з низкою композиційних правил унеможлилював становлення індивідуального композиторського стилю. Перші відомі імена композиторів відносяться аж до межі Середньовіччя та епохи Відродження (Леонін, Перотін, Йоганес Окегем, Філіп де Вітрі та інші).

Епоха Відродження та бароко виводять на музичну арену новий тип відносин «композитор-виконавець». По-перше, варто сказати, що це час універсального музиканта, який створював, виконував, а також часто – переписував, аранжував, диригував, навчав. Найвідомішим представником такого типу можна назвати Йогана Себастьяна Баха. По друге – виникнення жанру опери з її головним атрибутом – солістами-вокалістами приводить в рух творчу співпрацю композитора та виконавця. Відомо, що на піку популярності оперні діви мали надзвичайний вплив, і в історії музики є багато прикладів, коли арії писались «під виконавця». Композитор мав написати таку партію, щоб проявити сильні сторони голосового апарату (здебільшого йшлося про різного роду мелізми) та приховати слабкі. До того ж варто згадати велику роль імпровізації, якою в період XVI-XVIII ст. мав володіти кожен музикант, а тому написаний композитором твір міг сильно відрізнятись у виконанні різних музикантів. Загалом, виконавство XVII-XVIII ст. Можна охарактеризувати як імпровізаційне не тільки по відношенню до емоційної, тембрової, динамічної сторін твору, але і по відношенню до деяких частин звуковисотної основи тексту. Однак, вже в цей період виникали міцні

творчі тандеми композиторів та виконавців. Назвемо кілька імен, пов'язаних з флейтовим виконавством: Й. С. Бах та король Фрідріх II, М. Г. Фредерсдорф, Й. Х. Фрейтаг, Й. Г. Вурдіг, Йоганн Якоб Бах, Й. Готфрід, Б. Бах, Й. М. Блохвіц, К. Ф. Фрізе, М. Ф. Каннабіх та Й. Б. Вендлінг; Антоніо Вівальді створював свої флейтові концерти у співпраці з Ігнаціо Зіббером [12].

У XVIII, XIX та XX столітті з ростом виконавської майстерності в цілому, творчі зв'язки композитора та виконавця зміцнюються. Як приклад можна навести різні сценарії співпраці, коли твір молодого, нікому невідомого автора ставав «шлягером», завдяки іменитому виконавцю, або навпаки – відомий композитор «виводив» у світ юного музиканта, доручаючи йому прем'єрне виконання твору або під враженням від гри присвячував йому нове створіння: в свій час Яну Штиху присвятив сонату для валторни з фортепіано (ор. 17) Л. ван Бетховен; В. А. Моцарт для Ф. Рамма написав квартет для гобоя та струнних інструментів, для валторніста Лейтгебома написав всі свої чотири концерти для валторни з оркестром, а для кларнетиста А. Штадлера – кларнетовий концерт A-dur та квінтет A-dur для кларнета та струнних інструментів [2].

Флейтове виконавство також рясніє іменами талановитих виконавців, що так чи інакше співпрацювали з відомими композиторами. Відомо, що Моцарт писав для Адрієна Луї де Гіна та Фердинанда де Жана; Лю ван Бетховен співпрацював з Антоніном Рейхою, Карлом Келлером, Георгом Байром, Рафаелем Дреслером, Йоганном Седлячком [12].

Вагоме значення для народження нових творів мала співтворчість, коли виконавець давав конкретні поради автору під час створення твору, чи композитор наполягав на використанні певного типу інструменту. Так, у дослідженні Карпяка читаємо, що Ріхард Вагнер та Герман Левія схилили до використання конічної флейти Рудольфа Тільметца; П. Чайковський у використанні специфічних виконавських прийомів радився з флейтистом Олександром Химиченко [12].

Також варто зауважити, що універсальний тип музиканта, що об'єднував в собі особу композитора і виконавця продовжував плідно існувати: композитори-піаністи (Л. ван Бетховен, Ф. Ліст, С. Рахманінов), композитори-скрипалі (Н. Паганіні, Л. Шпор, Г. Венявський, Е. Ізаї) та інші. Духове музично-виконавське мистецтво також дало цілу низку митців, що не тільки створювали та виконували твори, а й видозмінювали конструкцію інструментів, працювали над вдосконаленням аплікатури, артикуляції, дихання тощо: Йоахім Кванц (1699-1773) – німецький флейтист-віртуоз, композитор, теоретик, інструментальний майстер; Ф. Дев'єн (1759–1803) – французький фаготист і флейтиста, композитор, викладач; Ф. Рамм (1746–1790) – німецький гобоїст, композитор; Адольф Штадлер (1753-1812) – австрійський кларнетист і басетгорніст-віртуоз, композитор, інструментальний винахідник; Ян Штих (1746–1803) – чеський валторніст, композитор, теоретик; Ф. Дювернуа (1765–1835) – французький валторніст, композитор, викладач [5].

## **2.2. Творча співпраця Карла Рейнеке у процесі створення та виконання флейтових творів.**



Карл Рейнеке – митець, що мав за щастя жити і творити у музичному центрі Європи, а відтак був близько знайомий з видатними композиторами та виконавцями сучасності. Нагадаємо, що ще в юні роки познайомився з Феліксом Мендельсоном та Робертом Шуманом, згодом – з Ференцом Лістом, Гектором Берліозом та Йоганесом Брамсом.

Флейтова спадщина композитора не багаточисельна, але кожен з цих творів свого часу справив неабияке враження на публіку. Адже окрім безперечно високохудожньої музичної мови цих творів, Карл Рейнеке як керівник Гевандхаусу доручав прем'єрне виконання найкращим флейтистам. Одним з таких є **Поль Таффаанель**/*Paul Taffanel* (1844-1908) – французький флейтист, диригент та педагог. Він закінчив Паризьку консерваторію, заснував «Спілку камерної музики для духових інструментів», уклав підручник «Повний метод гри на флейті». Відомо про його виступ на концерті 13 лютого 1890 року з оркестром лейпцігського Gewandhaus, на якому прозвучав Концерт G-dur Вольфганга Амадея Моцарта. Диригентом був Карл Рейнеке.

Продовжуючи мову про В. А. Моцарта варто сказати про особливі sentimenti Рейнеке до творчості віденського класика. Він писав каденції до його фортепіанних концертів, виконував та навчав на спадщині Моцарта своїх учнів по класу фортепіано. Для нашого бакалаврського дослідження інтерес представляють знамениті **Каденції до Концерту для флейти та арфи**, що датуються 1885 роком. Концерт для флейти та арфи написаний В. А. Моцартом 1778 році, у Парижі. До слова, цей твір також був результатом співпраці композитора та виконавців, адже писався на замовлення герцога Гіна та його дочки – Марії-Луїзи-Філіпіни. Герцог був добрим флейтистом, а його донька – арфісткою та ученицею по композиції у Моцарта. Цей концерт унікальний, адже він один з небагатьох подвійних концертів у спадку митця, а також він єдиний для флейти та арфи. Таке поєднання було надзвичайно незвичним для XVIII століття, і як зізнавався

сам Моцарт особливої втіхи від створення концерту він не мав. Писаний у Франції, концерт володіє своєрідною витонченістю та граційністю [6, 12] .

Концерт написаний у тричастинній формі з класичним протиставленням: швидко-повільно-швидко. Крайні частини вимагають від виконавця віртуозної техніки та чіткої артикуляції, а середня частина – ніжного, наспівного звуковидобування. Концерт був популярним і залишається таким по сьогодні, проте каденції до концерту були втрачені (за свідченням німецького музикознавця Альфреда Айнштайна (1880-1952)) або взагалі не були написані (тоді ще існувала традиція створення каденцій самим виконавцем). Через 100 років до цього концерту звернувся Карл Рейнеке і написав каденції, в яких надзвичайно майстерно відтворив стиль Моцарта. Тому, його варіант каденцій міцно ввійшов у репертуар флейтистів до наших днів.

У творчій співпраці з флейтистами Карл Рейнеке був прихильним до звукових експериментів, тому для нього не було перешкодою виконання твору на флейті різних конструкцій. Так, популярною у вжитку була флейта конструкції авторства Теобальда Бьома. Прихильником її кінчної моделі 1832 року був **Амеде де Вруа (1835-1890)**. Про майстерність флейтиста збереглися спогади самого Теобальда Бьома. Наведемо цитати за матеріалами дослідження Андрія Карпяка:

«...щодо запитання про німецьких флейтистів. Даруйте за принциповість, я вважаю, що немає нікого схожого на Дорю та де Вруа, якщо мати на увазі досконалість у широкому значенні слова... Дорю та де Вруа володіють бездоганним смаком... Коли де Вруа виступав тут, багато хто казав мені: «де Вруа – чудовий майстер, але, коли ми пригадуємо Ваш тон та виконання, його звук видається маленьким і слабким у порівнянні»;

«Щодо виконання у величному стилі, я ніколи не зустрічався з кращими за Ніколсона та Тюлу. Вони сьогодні часто виступають (1866), але, на жаль, не з такою якістю»;

«де Вруа – чудовий музикант, але його звук занадто малий для Лондона, де все ще добре пам'ятають Ніколсона. Як і багато інших флейтистів з континента, я виступав у Лондоні у 1831 році, але моя манера не могла суперничати з потужним звуковим натиском Ніколсона, власне це і стало причиною початку роботи над реконструкцією флейти. Якби я не почув тоді його, ймовірно, флейти Бьома не було б...»

З поданих цитат дізнаємося, що інструмент Амеде де Вруа звучав досконало, проте не так велично як у лондонських майстрів. Ймовірно, флейтист був майстром саме камерно-інструментального ансамблю, і тому йому Карл Рейнеке доручив прем'єрне виконання сонати «Ундіна».

**Соната для флейти та фортепіано «Ундіна», ор. 167** мі-мінор написана у 1882 році. Музична мова твору заснована на ключових моментах розвитку однойменної повісті Фрідріха де ля Мотт Фуке, що побачила світ у 1811 році, і в свою чергу була художнім переказом давнього германського епосу про ундін (лат. Unda - хвиля) – духів води, русалок.

Історія про прекрасних дівчат, що заманюють своїм співом мандрівників у підводне царство, сповнена казковості та містики отримала неабиякий відгук у мистецтві Романтизму. Одним з перших музичних втілень стала опера Е. Т. Гофмана «Ундина» (1814). До часу створення сонати Рейнеке повість Фуке була перекладена у всій Європі, митці створили низку мініатюрних та масштабних творів. Однак, у камерно-інструментальному жанрі Рейнеке був новатором.

Соната складається з чотирьох частин, що відповідають певним етапам розвитку сюжету. Казка була настільки добре відома його сучасникам, що Карл Рейнеке не вбачав потреби у назві кожної частини. Проте, музичний зміст твору дозволяє досить легко встановити широку відповідність між частинами сонати та ходом історії, деталі залишаються за індивідуальною уявою:

- I частина - Allegro – життя Ундіни у будинку свого батька (*приклад №1*);
- II частина – Intermezzo. Allegretto grazioso – Più lento (quasi Andante) – Tempo I – її життя в будинку прийомних земних батьків (*приклад №2*);
- III частина – Andante molto tranquillo – Molto vivace – Tempo I – щасливе кохання з лицарем Гульдбрандом (*приклад №3*);
- IV частина – Finale. Allegro molto (agitato ed appassionato, quasi Presto) – Un poco più tranquillo – трагічний кінець кохання (*приклад №4*).

Тональний план твору такий: мі мінор, сі-бемоль мінор, соль мажор та мі мінор. Модуляції між частинами виявляють поширену в романтизмі увагу до використання плагальних та медіантних співвідношень, використання мінорної домінанти.

Гармонічний словниковий запас Рейнеке був типово романтичним - по суті, функціональним завдяки вставці акордів, призначених для продовження фраз. Збільшені секстакорди та зменшені септакорди часто зустрічаються. Ритм зміни гармоній як правило, досить повільний, але активні ритми акомпанементу спонукають твір до руху.

Перша частина сонати зображує Ундіну в її підводному світі. Музика похмура і щільна за текстурою, ніж прозора музика імпресіоністів, дещо схожа за своїм характером на водну музику Мендельсона, попередника Рейнеке. Складовий метр вносить основне відчуття руху, а випадкові каскади шістнадцятих нот по черзі блимають і бурчать, додаючи враження руху рідини. Час виконаний у традиційній формі сонати з класично збалансованими пропорціями. Основна тема в мі-мінорі (далі - тема Ундіни) пропонується хвилеподібністю, оскільки вона піднімається і спускається по тонічному арпеджіо, друга тема, передбачає ключ до мінору в жалібному поетапному низхідному жесті; тональність

розширюється вниз у наступній фразі до каденції соль мажор. Мінорний ключ і зворушливий повторюваний низхідний мотив наводять на думку про задумливе прагнення Ундіни до душі. Різкий перехід у головний ключ характеризується її суттєвою невловимістю і срібними змінами настрою. Матеріал, виведений з основної теми, супроводжує коротка каденція, яка завершується делікатним шквалком шістнадцятих нот. Потім експозиція повторюється.

Соната виявляє найкращі риси стилю Карла Рейнеке: майстерність та уважність до деталей, майстерність у контрапункті, барвистість романтичних гармоній, чіткість форм, вивіреність фактури та динаміки.

Як піаніст Рейнеке надзвичайно майстерно підійшов до фортепіанної партії – наповненої, проте, органічної та не перевантаженої, а близьке знайомство з флейтистами та практика керівництва оркестру позначилася на професійному підході до створення партії флейти.

Насамкінець, додаємо, що соната для флейти та фортепіано «Ундіна» існувала ще в декількох варіантах. Після публікації Робертом Форбергом у 1884 році, Карл Рейнеке створює версію для кларнета та фортепіано (1886), та для скрипки та фортепіано.

Соната для флейти та фортепіано «Ундіна» користується популярністю серед сучасних виконавців. Назвемо кілька «зіркових» дуетів:

- Емануель Пахуд/*Emmanuel Pahud* (нар. 1970 р., французький флейтист) та Єфім Бронфам/ *Yefim Bronfman* (нар. 1958 р., ізраїльсько-американський піаніст); запис 2006 року<sup>1</sup>;
- Джеймс Голвей/ *James Galway* (британський флейтист) та Філіп Моль / *Phillip Moll* (німецький піаніст); запис 2013 року<sup>2</sup>;

Ще одним, значно пізнішим зразком камерно-інструментального жанру є **балада для флейти та фортепіано, ор. 288**. У музичному

<sup>1</sup> URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PdicnO1hJf8> (дата звернення 25.05.2021)

<sup>2</sup> URL: <https://www.youtube.com/watch?v=v4CO0Z5cuWw> (дата звернення 25.05.2021)

мистецтві жанр балади започаткував Франц Шуберт (балада «Лісовий цар» написана для голосу з фортепіано), а засновником суто інструментальної балади став Фридерік Шопен.

Вибір такого жанру передбачає плинність розгортання музичного матеріалу, розповідальність, а розгортання сюжету – лінійне, вирішене здебільшого у драматичному, казково-фантастичному, трагічно-фатальному ключі. Відповідно, форма у композиціях баладного жанру – вільна, з драматичними розробками, динамічними репризами, вкрапленням у форму епізодів з речитативами, епізодів у повільному темпі, «виблисків» далекої тональності чи барвистих акордів, різких контрастів мажоромінору тощо. Ці загальні риси жанру ми можемо прослідкувати і у баладі для флейти з фортепіано Карла Рейнеке.

Форму твору можна окреслити як тричастинну, з контрастним середнім розділом та варійованою репризою. Тричастинність проявляється і у відношенні темпів (Adagio-Allegro-Tempo I), і в загальному тональному плані (d-moll – a-moll – d-moll/D-dur), і в метрі (9/8 – 2/4 – 9/8). Проте, в середині кожного розділу форми відбувається «локальний» мелодичний, гармонічний, ладотональний розвиток музичної думки.

Варто відмітити хист композитора саме у роботі над камерно-інструментальним жанром, бо дана балада, на нашу думку, є прикладом майстерного ансамблю фортепіано та флейти. Мелодичні лінії плавно перетікають від фортепіано у середньому регістрі до високих, кришталево чистих звуків у флейти; інколи між партіями ведеться діалог, а інколи справжній конфлікт (бо переплітається максимально різні за характером мотиви).

Партія флейти тут надзвичайно різноманітна за образним забарвленням, а отже вимагає від виконавця різного роду виконавської майстерності: епічність, стриманість розповіді у першому розділі форми (*приклад №5*); легкість та скерцозність у середньому розділі (*приклад №6*); втілення тихої, просвітленої радості у моменти відхилень у мажор (епізод

Мено mosso у середньому розділі звучить у As-dur) (приклад №7); піднесеність та життєствердність у завершенні твору (модуляція у D-dur) (приклад №8).

Достовірної інформації щодо прем'єри твору та відомостей про першовиконавців нам не вдалось відшукати, тому зробимо акцент на сучасних виконавських інтерпретаціях балади для флейти та фортепіано, ор. 288. Відео-хостинг You Tube пропонує немало варіантів виконання даної композиції. Також варто зазначити, що найчастіше цей твір виконується у варіанті флейта/оркестр, і рідше – флейта/фортепіано. Наведемо кілька з них:

- Ондраш Адорян/*Andras Adorjan* (угорський флейтист, нар. 1950 р.) та Крістіан Івальді/*Christian Ivaldi* (французький піаніст, нар. 1938 р.); запис 1995 року<sup>3</sup>;
- Данте Мілоцці/*Dante Milozzi* (нар. 1978 р., італійський флейтист) у співпраці з Міжнародним оркестром Італії/*Internazionale d'Italia*, диригент – Антоніо Кіпріані/*Antonio Cipriani*; запис 2009 року<sup>4</sup>;
- Орі Шнеор/*Ory Schneor* (нар. 1984 р., австрійський флейтист ізраїльського походження) спільно з Женевським оркестром Haute école de Musique, диригент – Домінго Гарсія Гіндоян/*Domingo García Hindoyan* (нар. 1980); запис 2010 року<sup>5</sup>;
- Емануель Пахуд/*Emmanuel Pahud* (нар. 1970 р., французький флейтист) та оркестр Мюнхенського радіо/*Münchner Rundfunkorchester*, диригент Іван Ропушич/*Ivan Repušić*; запис 2019 року<sup>6</sup>;

На схилі літ Карл Рейнеке створив ще один твір для флейти – Концерт D-dur у супроводі симфонічного оркестру, ор. 283. Це масштабна композиція у трьох частинах. Для прем'єрного виконання митець обрав

<sup>3</sup> URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pTiYPUyTxzo> (дата звернення 25.05.2021)

<sup>4</sup> URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Boz3oiRL3w8> (дата звернення 25.05.2021)

<sup>5</sup> URL: <https://www.youtube.com/watch?v=p1FUCS8YUBE> (дата звернення 25.05.2021)

<sup>6</sup> URL: [https://www.youtube.com/watch?v=MbFL\\_1sIPyg](https://www.youtube.com/watch?v=MbFL_1sIPyg) (дата звернення 25.05.2021)

**Максиміліана Шведлера / Maximilian Schwedler (1853-1940)** – німецького флейтиста XIX-XX століття, тодішнього соліста оркестру Гевандхауса [17]. У історію музичного мистецтва виконавець ввійшов не тільки як блискучий інтерпретатор, а й як прихильник старої конічної конструкції флейти-траверсо (на противагу популярній в той час флейті Бьома), а також конструктор авторських моделей, найуспішнішою з яких стала так звана «Модель Шведлер-Круспе» / *Modell Schwedler-Kruspe* 1885 року заснування [20]. За переконанням автора досконаліша конструкція флейти була необхідністю, бо старіші зразки інструменту не могли достатньо якісно зіграти партії флейти у творах Йоганесв Брамса, Петра Чайковського, Густава Малера, Ріхарда Штрауса та інших сучасних йому композиторів. Флейта М. Шведлера дозволила відтворити дуже м'які динамічні градації у складному верхньому регістрі та посилити гучність гри в низькому регістрі. Таких можливостей циліндрична флейта авторства Т. Бьома – не мала [12]. Продовжуючи мову про талант Максиміліана Шведлера, варто зауважити, що його виконавським стилем захоплювався не лише К. Рейнеке: К.Сен-Санс присвятив музиканту Тарантеллу для флейти, кларнета та оркестру (1893), П. Хіндеміт – Сонату для флейти та фортепіано, співпрацював флейтист і з З.Каргом-Елертом. Й.Брамс та А. Нікіш були прихильними до "реформованої флейти" упродовж 1885–1910 років. Йоганес Брамс навіть опанував гру на інструменті М.Шведлера та хвалив повнотілий, могутній та красивий тон його флейти [12].

### **2.3. Теоретико-виконавський аналіз Концерту для флейти з оркестром D-dur.**

Як зазначалося у попередньому розділі роботи – Концерт D-dur для флейти з оркестром є одним з останніх великих творів Карла Рейнеке. У творчій спадщині митця є чотири фортепіанні концерти ( Fіs-moll, op. 72 (1879); e-moll op. 120 (1873); C-dur, op.144 (1878); b-moll op. 254 (1900) та по одному концерту для скрипки (g-moll, op. 141 (1877)), віолончелі (d-



moll, op. 82 (1866), арфи (e-moll, op. 182 (1885)) та флейти (D-dur, op. 283 (1908)) [21].

Концерт (від італ. *concerto* – гармонія і від лат. *concertate* - змагатися) – твір, в якому інструмент чи голос протиставляється іншим учасникам ансамблю завдяки тематичній рельєфності музичного матеріалу, тембровому контрасту, технічним можливостям тощо. Вперше назва концерт зустрічається ще в 1519 році, в значенні спільного вступу голосів в одному ансамблі [16]. Найчастіше концерт – це твір для одного чи декількох інструментів соло з оркестром. Також існують концерти для інструменту без оркестру, для оркестру без чітко виділених сольних партій, концерти для голосу з оркестром, для хору з оркестром, для хору *asapella* тощо [енц. нім] .

Жанр концерту зароджується в Італії – на межі XVI – XVII століть. Першим зразком жанру вважають *Concerti ecclesiastici* для подвійного хору А. Банк'єрі (1595), мотети для 1-4 голосного співу з цифровим басом «*Sento concerti ecclesiastici*» Л. Віадани (1602-11). Остаточо жанр концерту сформувався у 1 половині XVIII століття у творчості А. Вівальді.

Протягом кілька столітньої історії жанр концерту видозмінювався, і в XIX столітті, за класифікацією Й. Хомінського [18], побутувало 4 основні типи романтичного концерту:

1. Віртуозний, так званий *brillant* 9. Цей різновид найповніший прояв знайшов у фортепіанному (Ф. Шопен, Ф. Ліст) та скрипковому концертах (Н. Паганіні).

2. Концерт, що виникає під впливом інструментальної мініатюри, лірики та драматичних форм.

3. Концерт, що розвиває концепцію класичного концерту

4. Концерт з тенденцією до одночастинності і тематичної монолітності.

Очевидно, що жоден з концертів не можна повністю віднести тільки до одного типу. Наприклад, віртуозний тип концерту часто послуговується

драматичними формами, наприклад аріями чи речитативами. Пізніше, у віртуозному типі концерту прослідковується тенденція до одночастинності та тематичної єдності.

Концерт Карла Рейнеке є зразком романтичного жанру, хоч і створений в першому десятилітті ХХ століття і характеризує пізню творчість митця. Це – лірична сповідь, з яскравими сторінками дитячої радості і та сумом останніх днів життя.

Різними настроями та образами рясніє I частина концерту – Allegro molto moderato, яка починається короткою витонченою фразою флейти (приклад №9). Вона подібно лейтмотиву визначає подальший характер музичного висловлення, який можна окреслити як легкий, граційний, витончений тощо. Карл Рейнеке цікаво поєднує танцювальність (партія оркестру) та наспівність (партія флейти). Перед слухачами розгортається мелодія зовсім нової якості: інструментальна за своїм складом (широкий діапазон, різноманітність інтервалів, розвинута орнаментика) і в цей же час, пронизана декламаційними та вокальними інтонаціями.

Форма першої частини далека від класичного сонатного allegro. Після експонування основної теми настає контрастний епізод Animato (приклад №10), який змінює тему до непізнаваності, потім дзеркальна реприза, і знову епізод Animato, що врешті закінчується невеликим Tutti оркестру, а опісля звучить вже знайомий мотив флейти, і таким чином митець створює образну та тематичну арку, «скріплює» строкату архітектоніку частини. Отже, автор йшов типово романтичним шляхом – підкоряв не задум формі, а форму підкоряв задуму. Перед флейтистом тут існує важливе завдання – передати градації настрою проте не «розгубити» форму.

Друга частина Lento e mesto (h-moll) написана у тричастинній формі з епізодом і кодою. Вступ вводить слухача в похмурий настрій, який, ймовірно, відображає ностальгію за молодістю і жаль за скороминучим

життям. В партії оркестру з'являється остінатний мотив, що супроводжуватиме соліста протягом всієї частини (*приклад №11*).

Середній розділ II частини дещо просвітлений завдяки ліричній темі соліста, яку змінює оркестрове tutti. Рисами неймовірної тривоги та емоційного напруження наділене соло валторни, яке пронизує душу і захоплює подих. Кульмінацією стає драматичне соло флейти (Quasi Recitativo), яке звучить як слово від автора.

Показово, що кода звучить у однойменному, до основної тональності частини, мажорі – H-dur.

В основі Фіналу рондо-соната: Вступ – А – В – А – С – А – В1 – С1 – Кода. Тема рефрену танцювального характеру звучить піднесено – урочисто (*приклад №12*). В процесі розвитку трансформується і набирає рис гімнічного звучання. Четверте проведення рефрену опущене, що є ознакою рондо-сонати. Кода побудована на загальних формах руху, прикрашена чарівними трелями та мордентами, які надають музиці пікантності, різноманітності та ефектності звучання.

На відео-хостингу You Tube на сьогоднішній день доступні авторські прочитання провідних флейтистів у співпраці з найкращими оркестрами та диригентами. Наведемо їх:

- Андреас Блау/Andreas Blau (нар. 1949 р., німецький флейтист) з оркестром Берлінської філармонії Berliner Philharmoniker, диригент – Яннік Незет-Сегін/Yannick Nézet-Séguin (нар. 1975 р., канадський піаніст та диригент); запис 2014 року<sup>7</sup>;
- Жан Пер Рампаль/ Jean-Pierre Rampal (1922-2000, французький флейтист) з оркестром національної опери Монте-Карло/ Monte-

<sup>7</sup> URL: <https://www.youtube.com/watch?v=lykm1FFOBAG> (дата звернення 20.05.2021)

*Carlo National Opera Orchestra*, диригент Клаудіо Сімонє/*Claudio Scimone* (1934-2018, італійський диригент); запис 1967 року<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> URL: <https://www.youtube.com/watch?v=15g0qwkhncE> (дата звернення 25.05.2021)

## ВИСНОВКИ

Карл Рейнеке – видатний музикант свого часу. Митець мав великий вплив на розвиток не тільки спільноти виконавців у оркестрі Гевандхаусу, а й на музичне життя Лейпцігу та Німеччини загалом.

До наших днів дійшла численна композиторська спадщина Карла Рейнеке, що налічує близько тисячі творів об'єднаних у майже 300 опусів. Вагому частину музичної скарбниці митця складають твори для флейти – тріо, секстети, сонати, концерт.

Найпопулярнішими флейтовими творами композитора стали: Соната для флейти та фортепіано «Ундіна», ор. 167, Балада для флейти та фортепіано, ор. 288 та Концерт для флейти з оркестром, ор. 283. Саме ці три твори стали предметом бакалаврського дослідження.

Бакалаврське дослідження складається з двох розділів, кількох підрозділів, висновків та додатків у вигляді нотних прикладів вибраних для аналізу творів.

В ході роботи над I розділом бакалаврського дослідження було проведено огляд життя та творчості Карла Рейнеке з акцентом на те, з ким товаришував та співпрацював митець; огляд флейтової творчості з виявленням жанрово-стилістичних особливостей, передумов створення та першовиконання.

II розділ роботи був присвячений питанню співпраці Карла Рейнеке з флейтистами, що ставали виконавцями його флейтових творів та музично-виконавський аналіз вибраних композицій. Для ґрунтовнішого заглиблення в це питання ми провели історичний екскурс категорії «композитор-виконавець»; проаналізували наявні дослідження на тему «музичної комунікації», ролі виконавця як посередника між автором та слухачем тощо.

Можна підсумувати, що творчість Карла Рейнеке для флейти представляє цікаву сторінку розвитку романтичного музичного мистецтва, виявляє різні грані творчої натури митця.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрійчук П. О. Теорія інструментально-виконавського мистецтва як окрема галузь музикознавства. URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/11/124.pdf> (дата звернення 23.03.2021)
2. Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства. Київ: ТОВ "Задруга", 2010. 320 с.
3. Беликова В. Музыкальное исполнительство как вид художественно-творческой деятельности: автореф. дис. ... канд. Искусствоведения: 17.00.02. Киев. Гос. Конс. им. П. Чайковского. Киев, 1991. 16 с.
4. Выготский Л. Психология искусства. М., 1968. – С. 342–343.
5. Громченко В. В. Особливості взаємодії композитора та виконавця у жанрі музики для інструмента соло (на прикладі духового музично-виконавського мистецтва). URL: <http://journals.uran.ua/kis/article/view/148259> (дата звернення 23.03.2021)
6. Давыдова В. Для флейты и арфы: от Моцарта к Денисову. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dlya-fleyty-i-arfy-ot-motsarta-k-denisovu/viewer> (дата звернення 20.05.2021)
7. Злотник О. Й. Комунікативна функція музики як засіб художнього спілкування. URL: [http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE\\_FILE\\_DOWNLOAD=1&Image\\_file\\_name=PDF/mvkm\\_2018\\_2\\_29.pdf](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/mvkm_2018_2_29.pdf) (дата звернення 20.04.2021)
8. Казанцева Л. Музыкальное содержание в контексте культуры. Астрахань: Волга, 2009. 360 с.
9. Калицкий В. В. Диалогические взаимоотношения композитора и исполнителя: от вариативности мышления до инвариантности воспроизведения. URL: <http://naukarus.com/dialogicheskie-vzaimootnosheniya-kompozitora-i-ispolnitelya-ot-variativnosti->

- [myshleniya-do-invariantnosti-vosproizvedeniy](#) (дата звернення: 20.05.2021)
10. Карп'як А. Я. В. А. Моцарт та середовище флейтистів другої половини XVIII ст.  
URL: <http://dspace.nbuu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/27598/01-Karpyak.pdf?sequence=1> (дата звернення 20.05.2021)
11. Карп'як А. Я. Міфологічні сюжети в ансамблевих флейтових творах.  
URL: [http://www.irbis-nbuu.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuu/cgiirbis\\_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP\\_meta&C21COM=S&2\\_S21P03=FILE=&2\\_S21STR=Nzlnma\\_2010\\_24\\_9](http://www.irbis-nbuu.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuu/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILE=&2_S21STR=Nzlnma_2010_24_9) (дата звернення 20.05.2021)
12. Карп'як А. Я. Шедеври флейтового репертуару як результат співпраці композитора та виконавця / Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя: збірник наукових праць. В. 7. Рівне, 2015. С. 8-16
13. Роговая О. Музыкально-исполнительская культура в свете проблемы «композитор-исполнитель-слушатель»: теория и история. URL: <http://rep.bgam.edu.by/xmlui/bitstream/handle/123456789/44/%D0%A0%D0%9E%D0%93%D0%9E%D0%92%D0%90%D0%AF.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення 20.05.2021)
14. Опарик Л. М. До визначення поняття «музично-виконавське висловлювання». URL: [http://www.irbis-nbuu.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuu/cgiirbis\\_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE\\_FILE\\_DOWNLOAD=1&Image\\_file\\_name=PDF/NZTNPUm\\_2010\\_1\\_15.pdf](http://www.irbis-nbuu.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuu/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/NZTNPUm_2010_1_15.pdf) (дата звернення:20.05.2021)
15. Сімферовська А. Людина і мистецтво: окремі погляди на проблеми інтерпретації. URL: <https://nz.lviv.ua/archiv/2011-6/13.pdf> (дата звернення 25.04.2021)
16. Соловцов А. Концерт: пояснение. – М.-Л.: ГМИ, 1952, 56 с.



17. Bernds W. Der Flötist Maximilian Schwedler (31.3.1853-16.1.1940). *Tibia*, 2004. № 2. S. 106—109. URL: [https://www.moeck.com/uploads/tx\\_moekctables/2004-2.pdf](https://www.moeck.com/uploads/tx_moekctables/2004-2.pdf) S. 106-109.pdf (дата звернення 20.05 2021)
18. Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K. *Formy muzyczne*, t. II *Wielkie formy instrumentalne*, PWM, 1987, S. 623-674.
19. Engel H. *Das Instrumentalkonzert/Konzert* // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Band 7, s. 1569-1587, 1989 j.
20. Schwedler Flutes (1885, 1895). URL: <http://www.oldflutes.com/articles/schwedler.htm> (дата звернення 20.05.2021)
21. URL: <http://www.carl-reinecke.de/Start/start.html> (дата звернення 20.05.2021)

## ДОДАТОК А

Соната для флейти та фортепіано «Ундина», ор. 167

Приклад №1

Allegro.  $\text{♩} = 106.$

Flute

PIANO

*p*

*pp*

*cresc.*

*cresc.*

Приклад №2

12

Intermezzo.

Allegretto vivace.  $\text{♩} = 120.$

*f*

*mf*

*ten.*

## Приклад №3

18  
Andante tranquillo.  $\text{♩} = 84.$

*p dolce*  
*p dolce*  
*mf*  
*cresc. molto*

*ed. \**

## Приклад №4

**Finale.**  
Allegro molto agitato ed appassionato, quasi Presto.  $\text{♩} = 152.$

*dolce*  
*dolce*  
*mf*

*ed. \**

## Балада для флейти та фортепіано, ор. 288.

## Приклад №5

Musical score for Example 5, featuring a flute and piano accompaniment. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The top system shows the flute part with the instruction *dolce* and the piano accompaniment with *mf* and *Viola Fag.* The bottom system is identical to the top one.

## Приклад №6

Musical score for Example 6, featuring a piano accompaniment. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The top system shows the piano accompaniment with the tempo marking *Allegro.* and  $\text{♩} = 112$ , and the instruction *mf* and *Str. pizz.*. The bottom system shows the piano accompaniment with the instruction *mf* and *Corni* and *Fag.*.

## Приклад №7

Meno mosso.  $\text{♩} = 96$ .

**E**

*mf* *p* *cresc.*

*mf* *p* *p* *f*

\* \*

## Приклад №8

*f* *fp*

*p*

*cresc.* *f maestoso*

*cresc.*

Timp. Cor. Cor.

\* \*

## Концерт для флейты з оркестром, ор. 283

## Приклад №9

**Allegro molto moderato**  
*a piacere*  
*con amabilità* **in tempo** ♩ = 176

**Piano**

Cl. Cor.  
 Fag.  
 C. B♭

*colla parte*

**Tutti**  
 Viola  
 Viol. I  
 Cl.  
 Fag.  
 C. B♭

## Приклад №10

**D** **Animato** ♩ = 184

93

*f con grazia*

Tromb.  
 Cor.  
 Clar.

*p dolce*

98

*p dolce*

## Приклад №11

**Lento e mesto**  $\text{♩} = 68$

**Tutti**

*p*

Bassi e Timp.

Cor.

Clar.

**Solo**

*mf con dolore*

Viol. con sord.

Detailed description: This musical score is for Example 11, titled 'Lento e mesto' with a tempo of 68 beats per minute. It features a piano part (Bassi e Timp.) and a violin part (Viol. con sord.). The piano part begins with a dynamic of *p* and includes markings for 'Tutti' and 'Cor.'. The violin part starts at measure 6 with a dynamic of *mf con dolore* and is marked 'Solo'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

## Приклад №12

**Finale**

**Moderato**  $\text{♩} = 88$

*p*

Cor.

Clar.

Holzbl.

*mf*

Cor.

Detailed description: This musical score is for Example 12, titled 'Finale Moderato' with a tempo of 88 beats per minute. It features woodwind parts including Cor. (Cornets), Clar. (Clarinets), and Holzbl. (Woodwinds). The piano part (Bassi e Timp.) is marked with a dynamic of *p*. The woodwind parts are marked with a dynamic of *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

10

*con fuoco*

*p* Cor. *cresc. -*

15 *A*

*p* *espr.*

The image shows a page of musical notation for piano and cor Anglais. The score is divided into two systems. The first system, starting at measure 10, features a piano part with a treble and bass clef and a cor Anglais part with a single treble clef. The piano part begins with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The cor Anglais part enters in measure 11 with a rhythmic pattern. The tempo is marked 'con fuoco'. Dynamics include piano (p) and a crescendo (cresc.). The second system, starting at measure 15, is marked with a section symbol 'A'. The piano part continues with a more complex melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The cor Anglais part has a more active role. Dynamics include piano (p) and 'espr.' (espressivo). The page number '20' is visible at the bottom center.