

Problems of Teaching the Specificity of Chamber Ensemble on the Example of Sonatas for Violin and Piano Op. 79 F.Kuhlau

Tatyana Myakushko

The State conservatory of Uzbekistan, tmyakushko@mail.ru

Abstract

Chamber ensemble performance is one of the most difficult types of performing arts, as it connects musicians who are playing different instruments. Therefore, the process of training performers in the chamber ensemble class is very important.

In this article, based on a methodological analysis of sonatas for violin and piano, op. 79 F. Kuhlau, the tasks and the techniques are investigated which are typical for playing in a chamber ensemble. For example, the nature of sound production on the violin and piano, the difference and similarity of articulation, the ways to achieve sound balance, building phrasing, etc. And since the work of F. Kuhlau is not as widely known as the work of his contemporaries K. M. Weber and F. Schubert, familiarization with the chamber sonatas of this composer expands the horizons of young performers and reveals important aspects of work on the genre and stylistic features of the works of the early romantic period.

Detailed methodological recommendations of the author's work on forms, phrasing, unity of articulation, ensemble synchrony for performers to develop the appropriate tempo, metro-rhythm, prevalence, and performance plan of the works. The practical work on definition, artistic intent, and style is driven by the necessary skills, driven by the specific characteristic of the activity, taking into account the greater productivity of the work in the chamber ensemble class.

Keywords: chamber playing, chamber music, articulation, dynamics, sonata, thematism, development, finale.

Recommended Citation

Myakushko, T. (2022) “Problems of Teaching The Specificity Of Chamber Ensemble On The Example Of Sonatas for Violin and Piano Op. 79 F.Kuhlau”. *Eurasian Music Science Journal*. Tashkent, Uzbekistan, (1), pp. 20-38.
DOI: 10.34920/EAMSJ/vol_2022_issue_1/77.

Камерно-ансамблевое исполнительство – важнейшая сфера музыкальной деятельности. Изучение камерного репертуара способствует воспитанию в молодом исполнителе тонкого и разностороннего чувства звукового колорита и является, по выражению А.П. Бородина, «одним из самых могущественных средств для развития музыкального вкуса и понимания».

Вместе с тем, камерно-ансамблевое исполнительство является одним из наиболее сложных видов исполнительского искусства, так как каждый из участников ансамбля, в основном, владеет с должной свободой техникой исполнения лишь на одном из инструментов, входящих в общий состав ансамбля. Умение играть на инструменте партнера не является для ансамблиста обязательным. Но, знание характерных для этого инструмента игровых приемов, особенностей звукоизвлечения, штрихов ему безусловно необходимо [1, с.185]. В связи с этим, педагог, работающий в камерном классе, отличается обширными познаниями в области игры на различных инструментах, а также в процессе обучения ему необходимо воспитать в начинающем музыканте не только ощущение ансамбля, но еще и умение отличить и показать жанровые и стилистические особенности исполняемого произведения. Общение в ансамбле с партнерами других специальностей знакомит молодых исполнителей с новыми принципами звукоизвлечения, артикуляции на разных инструментах, построения фразы, зачастую разделённой между инструментами данного ансамбля, что направляет мысль студента на коллективное восприятие всей партитуры произведения, а не только своей партии.

Все эти задачи педагог камерного ансамбля решает на практических занятиях, и здесь большую роль играет выбор репертуара. Как правило, на

начальном этапе педагогом не ставится целью- исполнение технически сложных опусов, напротив, начинают с простых произведений классического периода, таких как сонаты и трио Й.Гайдна, В.А.Моцарта, где фактура довольно прозрачна, а форма очень проста и целостна. Как альтернативу или дополнение к классическому репертуару, хочу предложить знакомство с камерно-ансамблевыми задачами на примере исполнения трех несложных сонат композитора- современника Л. ван Бетховена, К. М. фон Вебера и Ф. Шуберта, но не получившего такую широкую известность - **Фридриха Кулау** (11 сентября 1786 - 12 марта 1832, немецко-датский композитор и пианист). Его имя ассоциируется у большинства музыкантов с его фортепианными сонатинами и несложными сонатами, но музыкальное наследие композитора огромно: оперы, музыка к театральной постановке, фортепианный концерт, концертино, флейтовые, скрипичные, фортепианные сонаты, сонатины, вальсы, рондо, вариации, фантазии, дивертисменты, танцы, песни, различного состава дуэты, трио, квартеты, квинтеты. В числе его камерных сочинений: 3 сонаты для флейты и фортепиано, 4 сонаты для скрипки и фортепиано, 14 дуэтов, 6 трио, квартет для флейт, трио для двух флейт и фортепиано, 3 фортепианных и 1 струнный квартеты, квинтет для флейты, скрипки двух альтов и виолончели [2, с.1].

Творчество Ф. Кулау сформировалось на пересечении классического и нового романтического стиля, поэтому его сонатные циклы характеризуются всевозможными переплетениями классических и романтических традиций. Это классическое построение формы, параллели с тематизмом венских классиков в тематическом развитии. Романтические черты сочинений Ф.Кулау отличаются большим фактурным разнообразием,

обилием виртуозных блестящих пассажей в стиле brilliant, широким охватом регистров, ритмически находкам и россыпью колоратур и фиоритур.

Три **Сонаты для скрипки и ф-но op.79** предназначены прежде всего для исполнителей, делающих первые шаги в ансамблевом исполнительстве.

В зарубежной электронной библиотеке нами была обнаружена редакция сонат этого опуса в отдельном изложении партий скрипки и фортепиано. Была проведена работа по сведению этих партий в партитуру, что необходимо при работе в классе камерного ансамбля. Педагогу, также как и пианисту-исполнителю, необходимо видеть одновременно обе партии произведения, весь нотный текст, наличие и разницу штрихов, оттенков и т.д. Хотелось бы отметить, что красота и свежесть музыки этого композитора, а также простота и доступность нотного текста привлекают внимание исполнителей с первого взгляда. В то же время наличие виртуозных пассажей полезны для развития технических навыков ансамблистов. Простые тональности (F-dur, a-moll, C-dur), компактная форма, прозрачная фактура, ясный тематизм позволяют начинающим ансамблистам получить необходимые навыки игры в камерном ансамбле, научиться слушать партнера.

Сонаты для скрипки и ф-но, как и большинство сочинений Ф.Кулау, имеют форму сонатного цикла, который состоит из трех частей: сонатного Allegro, медленной части (Adagio, Andante, Andantino) и Rondo.

Первые части сонат для скрипки и ф-но написаны в традиционном классическом сонатном Allegro. Первая часть **сонаты № 1- Allegro gustoso** начинается неторопливой напевной темой в правой руке ф-но на фоне классического аккомпанемента, затем в 5-м такте передается в партию скрипки. В двух предложениях по 10 тактов инструменты фактически равноправны и, при изложении главной партии, обмениваются солирующей и

сопровождающей функциями, чем создают эффект диалога.



Рис. 1. Ф.Кулау. Соната №1. 1 ч. Такты 1-6.

В камерных сочинениях Ф. Кулау проявляется тенденция, сформированная в XVIII веке - трактовка мелодического инструмента, как инструмента «поющего», где принципы оперного пения переносятся в инструментовку и формообразование сочинения. В этой связи хочется обратить внимание на очень глубокое и протяжное исполнение *legato* в партии фортепиано, дозвучивая и дослушивая длинные ноты, приближаясь к «завибрированному» звучанию скрипки. А скрипачу - на экономичное распределение смычка на длинных лигах и плавную смену смычка. Тем самым добиться идентичности звучания инструментов, используя приемы кантиленного звукоизвлечения.

Третье предложение начинается главной темой в партии скрипки и продолжается в мелодически-рельефном материале в параллельном движении тем в обоих инструментах, что дает возможность поработать над звуковым балансом. Затем, посредством изящных переключек переходит в связующую партию, которая состоит из двухэлементной темы, характерной для венской классической музыки: «вопрос» - *subito f* и «ответ» - *subito p*. Подобная динамическая светотень нередко встречается в сочинениях Моцарта.

Побочная партия, написанная в тональности мажорной доминанты, обрушивается чередой стремительных пассажей *brillante leggiero* поочередно

в партиях каждого инструмента, то нисходящих, то восходящих как звуковысотно, так и динамически. Исполнение этих пассажей требует определенной технической подготовки и не дает «заскучать» исполнителям. Так как динамический баланс в ансамблевом исполнительстве играет очень важную роль, в этом эпизоде достижение дифференциации разных звуковых пластов, сбалансированность, согласованность и стройность звучания ансамблевых партий достигается качественным уровнем работы над техническими сложностями.

Авторская ремарка *leggiero* подчеркивает полетность гаммообразных пассажей, и хочется обратить внимание пианиста, что последующие октавы и аккомпанемент исполняются тем же легким прикосновением. Тогда летучие пассажи в скрипичной партии будут отчетливо слышны сквозь «густую» фактуру фортепиано.

25



Рис. 2. Ф.Кулау. Соната №1. 1 ч. Такты 39-42.

Экспозиция завершается в F-dur выразительной темой «*con espressivo*» (заключительная партия). Здесь звучит торжественная тема, изложенная параллельными секстами- фактурный прием свойственный романтической музыке. Ансамблистам необходимо услышать передачу от фортепианных секст к нисходящему мелодическому ходу скрипки.

Разработка является динамическим центром этой части. Продолжая виртуозный и стремительный характер побочной партии, тема модулирует в

минор (g-moll- d-moll- a-moll), насыщается динамически: *sff*, *f con fuoco*, стремительные взлеты в течение одного такта от *p* crescendo к *f*.



Рис. 3. Ф.Кулау. Соната №1. 1 ч. Такты 59-63.

Такие динамические оттенки, а также постепенное полутоновое движение создают ощущение напряженности и конфликта. Конфликт, достигнув своего пика, на ля-мажорном арпеджио «растворяется», плавно перетекает в певучую тему, проходящую в партии скрипки с аккомпанементом фортепиано. Тема модулирует и приводит к репризе- теме главной партии в тональности мажорной доминанты. Здесь они проходят в том же порядке, побочная партия, также как и заключительная классически выстроены в основной тональности- F-dur. В процессе ансамблевых репетиций в работе над передачей тематического материала от одного инструмента к другому достигается технически грамотное ансамблевое исполнение, ансамблевая синхронность и координация метро-ритмической и темповой сторон исполнения, уравновешенность в силе звучания всех партий – динамический баланс, согласованность штрихов всех партий – единство приемов, фразировки, интонационное единство. Игра в ансамбле, где чередуются различные фактурные и технические приемы, развивает многомерность слуха, также помогает музыканту преодолеть присущие ему недостатки: неумение держать темп, вялый или излишне жесткий ритм, помогает сделать его исполнение более многообразным, ярким, уверенным.

Тема главной партии **сонаты №2** однородна по тематизму, но наполнена динамическими и штриховыми контрастами, а тональность a-moll создает драматический характер. Чередование густого legato на *f* и острого staccato на *p* в партии ф-но продолжается в трепетной теме скрипки, которая наполнена горькими «вздохами».

Рис. 4. Ф.Кулау. Соната №2. 1 ч. Такты 1-7.

Небольшая взволнованно-трепетная связка приводит к очень нежной лирической теме побочной партии. Тональность C-dur, ремарка *dolce* придают светлый колорит простой, напевной мелодии. Полнота и разносторонность впечатления от игры ансамблистов связаны с «равноправным» участием музыкантов в процессе игры. Передача солирующей и аккомпанирующей роли инструментов развивает такие стороны художественного воспроизведения музыки, как чувство меры звука, ощущение звуковой перспективы и заставляют исполнителей все время слушать друг друга.

Рис 5. Ф.Кулау. Соната №2. 1 ч. Такты 22-30.

Россыпью блестящих пассажей врывается заключительная партия,

обилие *sf*, *crescendo* приводит к кульминации эпизода, создает ощущение праздника. Опять композитор подчеркивает легкость исполнения всего этого эпизода (*leggiero*). Пожелание скрипачу выполнить динамические виолочки (*cresc.* и *dim.*), а также не переходить на аккомпанирование, а исполнять все певучим наполненным звуком. А пианисту «брать» ноты на *sf* не «весом», а «импульсом».

Разработка начинается маленьким фугато на теме главной партии.



Рис 6. Ф.Кулау. Соната №2. 1 ч. Такты 66-74.

Полифонические эпизоды в произведениях Ф.Кулау демонстрировали некую долю «учености», выделяя сочинения композитора из огромной массы камерного репертуара. Новые романтические веяния касались в первую очередь склада изложения, в котором, как правило, сочетаются полифонические и гомофонные черты. И здесь в эпизоде разработки полифонические «переключки» между скрипкой и фортепиано сочетаются с аккомпанементом, присущим романтической музыке. В ансамбле особенно проявляется повышенное внимание к полифонической стороне исполнения, к сопряжению голосов, проведению мелодической линии, выявлению сопровождения.

В динамически насыщенной разработке исполнителям необходимо создать состояние напряженности за счет острого *staccato* и колористически-гармонической окрашенности аккордов, а также достигнуть идентичности штриха в переключках между скрипкой и фортепиано.

В репризе связующая и побочная партии модулируют в ля-минор и характер побочной партии из беззаботно-светлого превращается в жалобно-печальный. Завершается часть маленькой кодой, где тема главной партии немного видоизменяется и заканчивается в утверждающем характере.

Главная партия первой части **сонаты №3** C-dur (Allegro molto) построена на сопоставлении двух контрастных тем: первая- активная, изложенная в манере венских классиков «вопрос-ответ» и вторая- лирическая, певучая. «Вопрос» начинается в партии фортепиано на *f* острым стакатто, а «ответ» продолжается в партии скрипки на *p* плавной мелодией. Дважды повторяясь ритмически, но в разных гармонических плоскостях, эти «вопросы-ответы» создают иллюзию общения инструментов.

Рис. 7. Ф.Кулау. Соната №3. 1 ч. Такты 1-8.

Лирическая тема, плавно перетекая от одного инструмента к другому образует нежный дуэт. Далее интонация «вопроса» в обеих партиях, благодаря ряду *sf*, ремаркам *risolto*, *marcato* приобретает решительный характер. Связкой является хроматическая гамма, которая как мостик соединяет до-мажор главной партии с ми-мажором побочной. Побочная партия- настоящий любовный дуэт- *dolce con anima*, в котором ансамблистам можно проявить свою музыкальность и владение певучим звуком (*cantabile*).



Рис. 8. Ф.Кулау. Соната №3. 1 ч. Такты 40-45.

В работе над этим эпизодом пианисту нужно уделить особое внимание аккомпанементу в левой руке фортепиано. Во-первых, услышать и выявить мелодическую линию в полифонии нижнего голоса, а во-вторых, выверить ритмически, так как от четкой пульсации восьмых зависит соединение партий «по вертикали». Эта же тема далее проходит у скрипки на фоне триольного сопровождения ф-но. Хотя исполнение этих триолей требует «крепких» пальцев и ритмической устойчивости, хочется предостеречь пианиста от тяжелого этюдного прикосновения. А внимание скрипача обратить на распределение смычка на длинных лигах и глубокое *piano* с хорошей вибрацией. В заключительной партии бравурные триольные пассажи проходят поочередно в партиях каждого инструмента.

Очень короткая разработка построена на интонациях и противопоставлении контрастных тем главной и побочной партий, которые образуют кульминацию этой части. А завершается разработка активной, взволнованной темой в G-dur, в которой присутствуют и гаммообразные и арпеджированные пассажи, и острое стаккато. «Единство метро-ритма в данном случае определяется наличием вертикали в исполнении, одновременностью взятия и снятия звуков. К метроритмическим трудностям в ансамблевом исполнении можно отнести различные соединения

восьмых и шестнадцатых, заливованных нот с последующими ритмическими группами, исполнение триолей, квинтолей, синхронное исполнение трелей, репетиций и др.» [3, с.198]. В прямой репризе композитор возвращает нас к основным образам этой части практически без изменений только меняя тональный план (главная партия проходит в до-миноре, а побочная и заключительная в до-мажоре).

Медленные части камерных сочинений Ф.Кулау характеризуются большим разнообразием. Но главное, что их объединяет – это вокальная природа.

Связь инструментального и вокального жанров в медленных частях была основополагающей уже в XVIII веке. Ария стала общепринятым идеальным прототипом медленных частей сонатно-симфонических циклов. Вокальность Adagio и Andante в сочинениях Ф.Кулау прекрасно вписывается в общую картину инструментальной музыки конца XVIII - начала XIX века, а влияние романтических тенденций выражается в дополнении ариозности виртуозными колоратурами.

Andante первой сонаты яркий пример лирической кантилены. Очень светлая, выразительная тема проходит поочередно в партиях обоих инструментов и от исполнителей требуется владение певучим глубоким звуком, а также ведение очень длинной музыкальной мысли. Инструменты обмениваются солирующей и сопровождающей партиями, чем создают эффект диалога.

The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.). The Violin part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score consists of two systems. The first system shows the Violin playing a melodic line with a trill (tr) on the final note, while the Piano plays a rhythmic accompaniment of triplets. The second system continues the melodic line in the Violin, which ends with a sixteenth-note flourish, while the Piano accompaniment continues with triplets and a crescendo (cresc.) leading to a piano (p) dynamic.

Рис. 9. Ф.Кулау. Соната №1. 2 ч. Такты 9-14.

Вокальный жанр нашел свое отражение не только в мелодической стилистике главных тем, но и в специфическом характере их орнаментики и варьирования. Тема при каждом новом проведении изменялась особым способом: «не так, как это свойственно орнаментальным вариациям с их строго выдержанным фактурным рисунком, а так, как это мог бы сделать воображаемый певец, то есть, повинувшись порыву чувства, мимолетному настроению или даже прихоти» [4, с. 199].

Это орнаментальное варьирование особенно заметно в *Andantino* – 2 части **второй сонаты** Ф.Кулау. Очень небольшая по форме эта часть построена на орнаментике, присущей колоратурному сопрано – трели, легкие подвижные фиоритуры грациозной, изящной темы.

32



Рис. 10. Ф.Кулау. Соната №2. 2 ч. Такты 1-6.

Вариационность как принцип развития в медленных частях достигает своей высшей точки в медленной части **третьей сонаты** (*Andantino*).



Рис 11. Ф.Кулау. Соната №3. 2 ч. Такты 5-10.

Напевная, очень простая тема при каждом повторении звучит совершенно по-разному, обрастая то гаммообразными, то арпеджированными пассажами, что требует от исполнителей виртуозного владения своими инструментами.

Финалы. Почти все финальные части сонатных циклов Ф.Кулау написаны в форме рондо. Композитор в большинстве случаев соблюдает классическую структуру рондо, трактуя ее весьма традиционно, более-менее оригинальны, пожалуй, лишь протяженные связки. Не отличаются каким-либо своеобразием и тональные планы рондо Ф.Кулау. Так что с точки зрения структурно-функционального анализа раздел рондо - наиболее «консервативен» из всех частей сонатного цикла.

Финал **первой сонаты** носит скерцозный характер (*Allegro scherzando*). Тема повторяющегося рефрена- (А) проходит в основной тональности фа-мажор и построена на динамическом контрасте. Начинается легким, полетным стаккато в партии фортепиано в нюансе *p*, а в продолжении- *subito f*- звонкие восьмые с украшениями и блестящие гаммообразные пассажи, заканчивающиеся четвертью на *sf* и разрешением.



Рис. 12. Ф.Кулау. Соната №1. 3 ч. Такты 1-8.

Далее аналогичная тема проходит в партии скрипки в сопровождении легкого аккомпанемента фортепиано и продолжается переключками между инструментами в легких восьмых *staccato*, объединенных в мотивы.

Следующий эпизод-(В) звучит в тональности доминанты в до-мажоре и носит игриво-танцевальный характер. Несколько раз повторяясь поочередно в партиях скрипки и фортепиано он возвращает нас в тему рефрена (А). Контрастом к двум предыдущим темам звучит следующий эпизод (С). Очень яркий драматичный ре-минор врывается стремительными пассажами *con fuoco, marcato*. Он является кульминационным моментом всей части, придавая остроту и напряжение, окрашивая минорными красками в целом светлую, прозрачную фактурную ткань музыки. Фактурное варьирование аккомпанемента, применяемое Кулау, – это бетховенская черта его музыки. Далее следует эпизод (В-1) в основной тональности фа-мажор и завершается блестящим апофеозом в фа-мажоре.

Финал **второй сонаты** написан в жанре польки (*alla polacca*). Тональность Ля-минор придает рефрену (А) налет мечтательности, легкой грусти.

34



Рис. 13. Ф.Кулау. Соната №2. 3 ч. Такты 1-5.

Исполнителям следует обратить внимание на точное исполнение штрихов, подробно выписанных автором, и добиться идентичности их исполнения. Пианисту обязательно нужно поработать отдельно над аккомпанементом в левой руке, чтобы достичь легкости, прозрачности и ритмической точности в шестнадцатых аккомпанемента. В различных ансамблевых партиях довольно часто встречается последовательность синтаксических построений. Это требует от всех исполнителей идентичной фразировки мелодии. «Совместные поиски наиболее выразительного

произнесения каждой фразы приводят к выбору наиболее естественных для музыкального образа штрихов. Выбор штрихов не может производиться исполнителем каждой партии отдельно, так как штрихи в ансамбле взаимосвязаны. Одновременное или последовательное произнесение музыкальной фразы потребует от ансамблистов штрихов, дающих сходный по характеру звучания результат» [5, с. 82].

Завершается рефрен напряженными аккордами – «вопросами» *marcato* в партии фортепиано и деликатными «ответами» в партии скрипки. Следующий эпизод (B) переносит нас в светлую вальсовую тему в фа-мажоре. Авторские ремарки *dolce*, *delicate* подчеркивают легкий, воздушный характер танца.

The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.) for measures 57-62. The Violin part is in treble clef and begins with a forte (*sf*) dynamic and a grace note. It then plays a phrase marked *p dolce*. The Piano part is in bass clef and features a delicate accompaniment marked *dolce*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Рис. 14. Ф.Кулау. Соната №2. 3 ч. Такты 57-62.

Ф. Кулау унаследовал от венских классиков умение гармонично сочетать даже весьма разнородные тематические, фактурные элементы, композиционные приемы, нередко весьма изобретательно их обыгрывая. После основного рефрена (A), танцевальный эпизод (B-1) видоизменяясь, модулирует в тональность ля-мажор. Здесь благодаря колористической окрашенности, легкий вальс превращается в очень яркий, бравурный танец, образующий кульминацию части и всего сонатного цикла. Таким образом соната завершается в одноименном мажоре, подчеркивая драматургию всего сонатного Allegro.

Финал **третьей сонаты** также образует рондо и перекликается по тематизму и формообразованию с финалом первой сонаты.



Рис. 15. Ф.Кулау. Соната №3. 3 ч. Такты 1-7.

Тема рефрена скерцозного характера чередуется с контрастными эпизодами: то лирическими, ариозно-песенными, то виртуозно насыщенными бравурными пассажами. Исполнителям пригодится умение быстро переключаться с одного характера и вида техники на другой. Например, следующий эпизод обрушивается блестящим каскадом арпеджио в партии фортепиано на forte в C-dur. А через несколько тактов аккордовая связка модулирует в As-dur и погружает нас в лирически-песенную тему на piano, полную нежности и изящества. Композитор несколько раз чередует рефрен с контрастными эпизодами, используя тональности—C-dur, As-dur, E-dur, G-dur, a-moll, в конце концов возвращает нас в рефрен в основной тональности, после которого музыка как бы неуверенно замирает на росо а росо ritardando во «вздохах» поочередно то в партии скрипки, то фортепиано. Но в последних 6 тактах обрушивается лавиной звука, активности и завершается в жизнеутверждающем до-мажоре.

Результатом проведенной работы должно быть создание единого художественного замысла и исполнительского плана ансамблевого произведения. Все это достигается в процессе совместных репетиций, которые являются кульминационным этапом работы над ансамблем [3, с. 198]. А изучение различных аспектов, связанных с особенностями работы в классе ансамбля, является целью наиболее яркой и художественно ценной

интерпретации камерной музыки, как одного из богатейших пластов музыкального искусства.

Сочинения Кулау выделялись из огромной массы камерного репертуара. Virtuозность, концертная эффектность, блестящие пассажи, так необходимые для сочинений того времени, сочетались с художественной наполненностью. Как отмечал флейтист, композитор, исследователь Леонардо де Лоренцо, «есть главное, высшее достоинство в музыке Ф.Кулау - она никогда не надоедает; напротив, ее можно играть каждый день, год за годом, без потери свежести, и чем глубже каждый знакомится с ней, тем более настойчиво впечатляется талантом этого композитора» [6, с. 109].

«Камерные сочинения Фридриха Кулау, пройдя этапы огромной популярности в XIX веке, полного забвения в начале XX века и повторного открытия к концу XX века, в настоящее время известны, к сожалению, очень ограниченному кругу музыкантов. Исполнители и педагоги не часто включают их в концертный и учебный репертуар, эти сочинения мало знакомы и теоретикам. Комплексное исследование камерных сочинений Ф. Кулау дает возможность, как нам кажется, изменить сложившуюся ситуацию и повысить статус этих сочинений» [7, с.84].

References:

- [1] Akyurek, R. (2012). Training Organizations Music Educator Orchestra/Chamber Music Education Problems and Solution Proposals. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*. Vol. 47, pp. 185-189.
- [2] Khvostikov, M. (2012). Fridrih Kulau i ego fleytovye sochineniya [Friedrich Kuhlau and his flute compositions] *Avtoreferat dissertatsii na soiskaniye uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya [Author's abstract of the dissertation for the*

degree of candidate of art history]. Moscow, Gnesin Russian Academy of Music. Retrieved from <https://www.dissercat.com/content/fridrikh-kulau-i-ego-fleitovye-sochineniya>.

[3] Martinova, O. (2011). Kamernaya muzyka I nekotorye osobennosti raboty v klasse ansamblya [Chamber music and some features of work in the ensemble class]. *Problemy I Perspektivy Razvitiya Obrazovaniya V Rossii [Problems and Prospects for The Development of Education In Russia]*. Moscow, pp. 196-201. Retrieved from <https://cyberleninka.ru/article/n/kamernaya-muzyka-i-nekotorye-osobennosti-raboty-v-klasse-ansamblya/viewer>

[4] Kirillina, Z. (2010). *Ch. 3 «Poetika i stilistika». Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII- nachala XIX veka [Ch. 3 "Poetics and Stylistics". Classical style in music of the 18th - early 19th centuries]*. Moscow: Composer, pp. 224-376.

38

[5] Gotlib, A. (1971). *Osnovy ansamblevoy tekhniki [Fundamentals of ensemble technique]*. Moscow: Muzika, p. 96.

[6] Leonardo De Lorenzo. (1992). *My Complete Story of the Flute: The Instrument, the Performer, the Music*. Texas: Tech University Press, pp. 171.

[7] Khvostikov, M. (2011). Neizvestnyy Fridrikh Kulau [Unknown Friedrich Kuhlau]. *Muzykal'naya zhizn' [Musical Life.]*. No 7, pp. 82-84.