

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

УДК 780.641.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-1-8>

Людмила Вікторівна Гавриленко

ORCID: 0000-0002-1115-5281

*концертмейстер кафедри духових та ударних інструментів
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
ludmilagavrilenko23@gmail.com*

ОБРАЗ ФЛЕЙТИ У КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ НІМЕЦЬКИХ І ФРАНЦУЗЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ XVIII СТОЛІТТЯ У СВІТЛІ КОНЦЕПТУ «ЖІНОЧЕ/ЧОЛОВІЧЕ»

Мета роботи — виявлення форм втілення образу флейти у камерній творчості німецьких і французьких композиторів XVIII століття у контексті одного з провідних концептів художньої культури — концепту «жіноче/чоловіче». *Методологія дослідження* спирається на компаративний та загальний музично-теоретичний комплекс методів дослідження, на принципи семантико-тембрового аналізу, аналітичні засади музикознавців київської та одеської наукових шкіл щодо питань символіко-евристичної концепції творчості тощо. *Наукова новизна*. Вперше у вітчизняному музикознавстві виявляються засоби втілення концепту «жіноче/чоловіче» у творчості видатних композиторів Німеччини і Франції XVIII століття на рівні семантичного трактування тембру флейти у творах для флейти соло і камерно-ансамблевих творів з участю флейти. Вперше у систематизованій формі визначаються у заявленому контексті семантичні ампла флейти в історії європейського музичного мистецтва на прикладі камерно-інструментальних творів періоду найвищого розквіту флейтового композиторського і виконавського мистецтва. *Висновки*. У творчості німецьких і французьких композиторів XVIII століття особливості семантичного змісту тембру флейти у контексті

концепції «жіноче/чоловіче» зберігають тенденції минулих століть: поряд з виявленням суто чоловічих якостей тембру флейти як одного із основних інструментів військового оркестру, символізуючи через тембр свого інструменту чоловічі якості хоробрості, героїзму, безстрашності, твердості та активності, зберігається і жіночий аспект пасторального амплуа флейти, а також образів світу природи, почасти зображального характеру, що в значній мірі відображає жіночність провідних стилєвих тенденцій часу (рококо, бароко).

Ключові слова: камерно-інструментальний ансамбль, концепт жіноче/чоловіче у музиці, флейта, флейтова музика, французькі і німецькі композитори XVIII століття, тембр.

Havrylenko Liudmyla Viktorivna, Concertmaster at the Department of Orchestral Wind and Percussion Instruments of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The image of the flute in the chamber and instrumental works of German and French composers of the 18th century in the light of the “female/male” concept

The purpose of the work is to identify the forms of embodiment of the image of the flute in the chamber work of German and French composers of the 18th century in the context of one of the leading concepts of artistic culture – the concept of «feminine/masculine». **The research methodology** is based on a comparative and general music-theoretical complex of research methods, on the principles of semantic-timbral analysis, analytical principles of musicologists of Kyiv and Odessa scientific schools regarding issues of the symbolic-heuristic concept of creativity, etc. **The scientific novelty.** For the first time in domestic musicology, the means of embodying the concept of «feminine/masculine» in the works of outstanding composers of Germany and France of the 18th century are revealed at the level of semantic interpretation of the timbre of the flute in works for solo flute and chamber-ensemble works with the participation of the flute. For the first time, the semantic roles of the flute in the history of European musical art are determined in a systematic form in the stated context, using the example of chamber-instrumental works of the period of the highest flourishing of flute compositional and performing art. **Conclusions.** In the works of German and French composers of the 18th century, the features of the semantic content of the flute timbre in the context of the «feminine/masculine» concept preserve the trends of past centuries: along with the identification of purely masculine qualities of the flute timbre as one of the main instruments of the military orchestra, symbolizing the masculine qualities of bravery through the timbre of its instrument, heroism, fearlessness, firmness and activity, the feminine aspect of the pastoral role of the flute is also preserved, as well as the images of the natural world, partly of a figurative nature, which largely reflects the femininity of the leading stylistic trends of the time (rococo, baroque).

Key words: chamber-instrumental ensemble, the concept of female/male in music, flute, flute music, French and German composers of the 18th century, timbre.

Актуальність теми дослідження. Період XVIII – початку XIX століть став часом розквіту європейської флейтової традиції як накомпозиторських, так і на виконавських теренах. Саме в зазначений час були закладені провідні тенденції музики для флейти соло і флейти у складі інструментального ансамблю, які знайшли подальший розвиток у музичному мистецтві. Це стосується і особливостей флейтового образного світу, який розкривається також через співвідношення дуального принципу фемінного та маскулітного, що спостерігаються з ранніх часів існування флейти. Тому виявлення еволюційного розвитку флейтової традиції у європейському музичному мистецтві у вказаному аспекті є актуальним та інноваційним для сучасного музикознавства.

Мета дослідження – виявлення форм втілення образу флейти у камерній творчості французьких і німецьких композиторів XVIII століття у контексті одного з провідних концептів культури – концепту «жіноче/чоловіче».

Наукова новизна. Вперше у вітчизняному музикознавстві виявляються засоби втілення концепту «жіноче/чоловіче» у творчості видатних композиторів Німеччини і Франції XVIII століття на рівні семантичного трактування тембру флейти у творах для флейти соло і камерно-ансамблевих творів за участю флейти. Автором виявляються провідні тенденції переваги фемінного та маскулітного типу образів у флейтовій творчості композиторів вказаного часу. Вперше у систематизованій формі визначаються у заявленому контексті семантичні амплуа флейти в історії європейського музичного мистецтва на прикладі камерно-інструментальних творів періоду найвищого розквіту флейтового композиторського і виконавського мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Протягом декількох століть відбувалася еволюція флейти і флейтової музики, яка, перш за все, була пов'язана з призначенням того або іншого різновиду інструменту, що, в свою чергу, визначало відповідні тембральні характеристики інструменту. Саме вказана еволюція флейтового тембру та її змістовна специфіка у контексті парадигми «жіноче/чоловіче» є предметом нашого дослідження.

В період Середньовіччя і Ренесансу флейта у різних видах (більш популярна поперечна, а також повздовжня і флейта Пана) використовувалася у різних амплуа – перш за все як

військовий інструмент (поряд з барабаном), а також у церковній, світській та народній середовищах. «Розвиток виконавства на інструменті (поперечній флейті – Л. Г.) відбувався спочатку у народній, а потім військовій, церковній і, нарешті, світській музиці» [1, с. 25]. У вказаний період флейта, у всіх її різновидах, отримала розвиток у творчості жонглерів і менестрелів, а також відігравала велику роль у різноманітних ансамблях (насамперед з ударними) і застосовувалась у військовій та побутовій музиці [1, с. 26].

За історичними даними, вже ранній варіант поперечної флейти виготовляли з суцільного шматка деревини, на верхній боковій стороні інструменту робився отвір для вдунання повітря і ігрові отвори, завдяки чому тембр інструменту набував гострого та яскравого звучання, що надавало йому досить войовничий, чоловічий характер тембрового забарвлення¹. Флейта мала «досить різкий тембр і бідний на обертони звук, обмежені можливості градування динамічних нюансів» [1, с. 38]. В епоху Відродження великим попитом користувалася військова флейта під назвою *fife* (дудка), яка також мала такі варіанти назви: **військова** (*fistula militaris*), **швейцарська** (*schweizerpfeiff*), **солдатська** (*soldatenpfeife*) або **польова** (*feldpfeife*) дудка. «Назва *Schweizerpfeiff* або *Schweizerflöte* найімовірніше пов'язана зі зростанням популярності поперечної флейти серед найманих солдат, ряди яких найчастіше поповнювались саме швейцарцями» [цит. за 1, с. 26]. В той же час, за даними «Трактату про музику» німецького композитора і теоретика другої половини XV – початку XVI століть С. Вірдунга, існував також одноручний різновид поперечної флейти «*Schwegel*» і «*Zwerch*» («коса дудка»), який застосовувался у якості військового інструменту і при грі на флейті *Schwegel* музикант ще й грав вільною рукою на другому характерно військовому інструменті – барабані [1, с. 27].

Зазначимо, що у зв'язку з військовим призначенням флейта мала яскравий, гострий, чіткий та гучний тембр, вважаючи на її функціональне призначення. Вказані параметри флейтового тембру безперечно носять войовничий, активний, чоловічий семантичний окрас. Цікаво, що у XVII столітті композитори більше зверталися до повздовжньої флейти

¹ На цей факт вказано в дослідженні С. Левина «Духові інструменти в історії музичної культури», виданого у 1973 р.

і однією з причин цього стала асоціація звучання поперечної флейти, яка була військовим інструментом, з тембром війни, смерті, розрухи і лиха у зв'язку з Тридцятирічною війною 1618–1648 рр. [9, с. 187].

В кінці XVI та в XVII століттях «звук поперечної флейти, гобоя та кларнета здавався настільки сильним, прямолінійним, неделікатним і жорстким для тодішньої музичної громадськості, що вирішено було створити на основі існуючих більш милозвучні інструменти», а саме – гобой, кларнет і флейта д'амур [2, с. 160]. Вже у середньовічній час існує різновид флейти, в якому акцентується семантичне наповнення, протилежне військовому, – жіноче, м'яке, прозоре і світле, що представлено *повздовжньою* флейтою. Темброві особливості звучання вказаного інструменту фіксуються на рівні його назви – так, *повздовжня* флейта, яка відображає іншу сторону людського Буття (ніжність, чутливість, жіночність) у порівнянні з поперечною флейтою, набуває назву «ніжна флейта» (фр. «flute douce», іт. «flaute dolce»), яка дійсно звучала дуже ніжно завдяки виготовленню її з дерева чи слонової кістки і супроводжувала пісні й танці, а також мистецтво труверів, що вимагали лише ніжних інструментальних голосів (ребек, фідель, ліра, мандола, арфа, гітара, мала лютня)² [2, с. 159].

Поглиблений інтерес до емоційно-чуттєвих переживань людини, характерний для Ренесансу і ще більш для Бароко, спонукав композиторів та виконавців до пошуку нових музичних виразних засобів, у тому числі у духовій музиці. Це, в свою чергу, потребувало удосконалення побудови духових інструментів, що головним чином відбувалося завдяки французьким майстрам XVII ст. Нововведення у формі внутрішнього конічного свердління зі звуженням до кінця «надало інструменту м'якшого тембру, полегшило «передування» звуків, <...> поліпшило інтонацію верхнього регістру, <...> тембр став об'ємнішим і багатшим на обертони» [7, с. 15]. Вказані параметри тембру поперечної флейти епохи Бароко, а також звернення музикантів у змістовному наповненні творів до почуттів у зазначену епоху, свідчать про поступові зміни семантичного поля флейтової музики, а саме – про

² За виключенням труби «бузіне», запозиченої зі Сходу хрестоносцями, та вкрай рідко використовується лише лицарською шляхтою [цит. за 2, с. 159].

зростання в ній параметру жіночності у тембровому і змістовному відношенні.

У першій половині XVIII століття виникають різновиди флейти, серед яких виділимо духовий інструмент з характерною назвою «флейта кохання»³ (іт. *flauto d'amore*, фр. *flûte d'amour*, нім. *Liebesflöte*), – це досить рідкісний різновид транспонуючої поперечної флейти (in A, in As, in B), який має пасторальне, м'яке, інтимне, близьке до звучання струнних темброве забарвлення, а за своєю теситурою знаходиться між звичайною флейтою сопрано та альтовою флейтою in G. Для вказаного різновиду флейти писали І.С. Бах, Г.Ф. Гендель, Ф. Куперен, І.Я. Хольцбауер, Ф.А. Хоффмайстер, Г.Ф. Телеман, Й.Ф. Вайгль, К. Граупнер, Дж. Ріхтер, І.А. Хассе, І.М. Мольтер та інші німецькі і французькі композитори першої половини XVIII ст. [5; 2, с. 160]. Саме пасторальний відтінок звучання інструменту надало змогу Телеману назвати інструмент «флейтою пастурель». Цікаво, що саме вказана семантика пасторалі задіяна І.С. Бахом у сполученні флейти д'амур з оркестром у пасторалі з його Різдвяної ораторії. Серед творів композиторів XVIII ст. зазначений жанр ноктюрну, ноти яких нажаль не дійшли до нашого часу (це Вісім ноктюрнів для флейти, флейти д'амур, 2 скрипок, 2 труб і віолончелі І. Моравеця, два ноктюрни для флейти, флейти д'амур, 2 скрипок, 2 рожків і віолончелі І. Нойбауера). Пізніше до інструменту також звертаються композитори наступних століть: Дж. Верді в опері «Аїда» (у фіналі 1 акту у номері «Священний єгипетський танець» задіяні три флейти д'амур), С. Меркаданте – Тріо для флейти, флейти д'амур і віолончелі фа мажор та Концертна фантазія для флейти, флейти д'амур з оркестром), С. Доджсон («О, ластівка» для флейти д'амур і фортепіано) [8].

XVIII століття стало часом бурхливого розвитку флейтового мистецтва і насамперед це стосуються німецької та французької шкіл. Як зазначає сучасний український дослідник В. Качмарчик, завдяки творам Й.С. Баха, Г.Ф. Телемана, Г.Ф. Генделя був закладений початок формування флейтової музики, які стали взірцем для майбутніх поколінь

³ Як вказує А. Карпак у своїй статті, «найраніший відомий зразок флейти-д'амур сконструював 1700 року П'єр Но [2, с. 160].

музикантів [3, с. 6]. Вказаними авторами створено досить багато творів для соло флейти, а також для різних ансамблевих складів з участю флейти. «Надзвичайна популярність та поширеність, якої поперечна флейта набула саме в Німеччині XVIII ст., пояснює появу нової назви цього інструменту – «німецька флейта» (фр. *Flûte allemande*; англ. *German flute*), яка деякий час використовувалася в Західній Європі» [4, с. 234]. Особливу зацікавленість у заявленому нами ракурсі теми викликає сюїта для флейти і струнних інструментів ля мінор Телемана, в якій переважають енергійні, рухливі, величні танцювальні образи (музика сюїти відтворює інтонації маршу, менуету, полонезу), енергетика та засоби музичної виразності більше втілюють маскулітно-активний бік життя⁴.

Пізніше, у другій половині XVIII століття, ми бачимо активне застосування тембру флейти у декількох напрямках з точки зору змістовного наповнення. Перш за все, це *семантика природи* у зображальному та пасторальному звукообразах: наприклад, відтворення звуків природи у творчості Й. Гайдна і Л. Бетховена. Так, в ораторії «Пори року» Й. Гайдна дві флейти ілюструють слова Луки «в полях співають перепели», а також зображають стрекотіння коників через гру двох флейт; *сцена грози*, яка передається через ломані арпеджіо септім в партії флейти. У другій частині «Сцена біля

⁴ Особливостям творів для флейт І.С. Баха має бути присвячена окрема публікація, враховуючи деякі цікаві індивідуальні стильові риси інструментальних творів композитора, деяким з котрих присвячена цікава стаття А. Карпяка «Особливості флейтових текстів Йоганна Себастьяна Баха». Автор вказує на те, що Баха насамперед цікавила власне музика, а вже потім – музика для певного інструмента. Тобто тембральна специфіка інструмента не була для композитора провідною ціллю, тому у виконавця виникають певні труднощі при грі баховських флейтових творів, що, в свою чергу, надає певну свободу виконавцю і на що вказує у своїй публікації А. Карпяк: «вимоги щодо виконання творів Й.С. Баха флейтистами полягали не в детальному, неухильному дотриманні музичного тексту <...>, а в інтелектуальному осягненні твору, ієрархії складових елементів, цікавому, вибагливому фразуванні» [А. Карпяк. Особливості флейтових текстів Йоганна Себастьяна Баха Студії мистецтвознавчі, №2 (18), с. 81–85. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/43620/09-Karpyak.pdf?sequence=2>].

струмка» Шостої симфонії («Пасторальної») Бетховена соловей співає голосом флейти (у дуеті з зозулею-кларнетом та перепілкою-гобом), у четвертій частини симфонії вперше у симфонічній музиці композитор застосовує флейту-пікколо у якості яскравого звукозображального тембрового ефекту для втілення картини стихії. Вказані тенденції характерні також і для камерно-інструментальної (і насамперед, флейтової) музики вказаного часу.

Французькі композитори XVIII століття Ф. Куперен, Ж.-Б. Буамортє, Ж.Ф. Рамо, Ж. Леклер, в творчості яких поєднуються стильові риси бароко і рококо, активно звертаються до тембру флейти і більшість їх творів відтворює елегантно-візерункові, мелізматично-прикрашені, пасторально-поетичні, витончено-жіночні образи. Саме такі флейтові мелодії ми чуємо у «Королевських концертах» для скрипки, флейти, обою, фаготу і клавесина Ф. Куперена, а також у сонатах для флейти, сонаті для двох флейт Ж.-Б. Буамортє.

Французькі викладачі і віртуози-флейтисти кінця XVIII – початку XIX століття Ф. Дев'єн, А. Юго і Й.Г. Вундерліх також активно створюють цілу низку творів різних жанрів для флейти. Чудовий французький музикант XVIII століття Франсуа Дев'єн – композитор, викладач Паризької консерваторії (автор навчального посібника «Нова школа для флейти: теорія і практика», 1794–95 рр.) і виконавець на флейті, фаготі (основні інструменти), а також трубі, створив камерні твори для різних духових інструментів. Стосовно флейтового репертуару відомого музиканта найбільш цікаві сонати для клавесина і флейти облігато, дуети для двох флейт, дуети для флейти та альт, тріо для флейти, альт і віолончелі, концертні тріо для клавесина, флейти, віолончелі або фагота, 6 тріо для двох флейт і баса, квартети для флейти, скрипки, альт, віолончелі [більш докладно про флейтову творчість композитора див. 6]. Цікавими є і концертні дуети для флейти А. Юго. У вказаних творах поряд з жіночно-витонченими та тендітно-емоційними творами фемінного типу, зазначимо присутність і мужньо-активних, маршово-вольових інтонацій, які демонструють сферу маскулітності зазначених авторів. Дослідниця Рудика у своїй дисертаційній роботі зауважує значущість

для французької гри на флейті типу твердої атаки твердої приголосної t⁵, що на думку видатного французького викладача і флейтиста Дев'єна «дає чудовий ефект, еквівалентний *detache* скрипки, котрий можна використати у будь-якому швидкому пасажі», а також забезпечує чіткість атаки у звуковидобуванні і виразності музичної мови [6, с. 86], що відіграють досить вагому роль у музичному відтворенні сфери рішучості та дійового мислення вказаних композиторів.

Наведемо дуже цікаву для нас ремарку сучасного українського дослідника духового мистецтва А. Карпяка відносно сучасної тенденції у флейтовому виконавстві відносно явища автентичного відтворення композицій старих майстрів, де акцентується саме камерне музикування у сольних композиціях та у сполученні флейти і супроводжуючого ансамблю, «схильність до меланхолії, деталізації найменшої градації нюансів, ностальгічних відтінків виконання, виразні агогічні відхилення, насолода найтихішими фрагментами звучання інструменту, глибока індивідуалізація, чуття та прямування за характерністю відтворення звуку флейти» [2, с. 161–162], а також відзначимо яскраво виражений потяг сучасних композиторів і виконавців до відновлення чистого та прозорого звучання флейти у поєднанні з сучасними прийомами гри на флейті. На наш погляд, всі вказані моменти пов'язані з естетикою постмодернізму і свідчать про підсилення в сучасній музичній культурі фемінних тенденцій, для яких характерні чуттєвість, тонкість почуттів і переживань, ліричного модусу світобачення у всій його багатогранності.

Висновки. Образ флейти у світовій культурі присутній у міфології і фольклорній традиції, у різних жанрах літератури, у зображальному мистецтві. Семантика тембру в різні періоди історії світової музики набувала різних відтінків. Сфера «камерності» відповідає темброво-динамічним властивостям флейти. Стійкі ті традиційні семантичні ампула флейти – пасторальність, теми кохання, образи природи,

⁵ Зазначена приголосна відноситься до групи змичних у французькій мові і артикулюється чітко і напружено. У вказаній мові кінчик язика із силою впирається у верхні зуби, завдяки чом у і виникають особливості його вимови, тоді як у німецькій мові фонема t артикулюється таким чином, що кінчик язика лежить на верхніх альвіолах [6, с. 86].

- закладаються ще у стародавніх культурах Шумеро-Вавілонії, Індії, Китаю, у культурі античності і середньовіччя. З часу активного функціонування флейти у європейському музичному просторі епохи Середньовіччя формуються різновиди інструментів, в яких на рівні тембрового забарвлення та змістовного наповнення присутня семантика жіночого та чоловічого акцентування. Різноманітних відтінків семантичні кола флейтового тембру набувають і в період Нового часу, особливо у XVIII та XX століттях.

Протягом декількох століть флейта із інструменту функціонального типу (воєнний, побутовий, церковний) перетворюється в період Нового часу у досить розвинений інструмент, який активно застосовується в художній виконавській практиці у ансамблевій, а пізніше і оркестровій традиції. І, нарешті, у творчості французьких і німецьких композиторів XVIII століття розвиток флейтової музики досягає найвищого розквіту, що відображається і на змістовному рівні з точки зору концепції «жіноче/чоловіче»: з одного боку, у XVIII ст., яке було часом досить визначних бойових дій і революційних подій у Європі, тому флейта залишається одним з основних інструментів військового оркестру, і відомо, що флейтист часто йшов попереду військової частини, символізуючи через тембр свого інструменту чоловічі якості хоробрості, героїзму, безстрашності, твердості та активності. Доповнюють вказаний напрям деякі образні тлумачення тембру флейти у мистецтві класицизму другої половини XVIII ст., де присутні образи активні, мужні, вольові. З іншого боку, у вказане століття, з його провідними художніми стилями жіночого типу – рококо та бароко, ми бачимо, що генеральною лінією творчості видатних композиторів Німеччини і Франції XVIII століття є *пасторальне* амплуа флейти, а також, у якості продовження вказаного амплуа, флейтове втілення, почасти зображального характеру, образів світу природи. Тобто у музичній культурі присутня переважно семантика жіночності у трактуванні флейтового тембру, що в значній мірі відображає загально-стильові тенденції вказаного часу.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Єрмак І. Ю. Флейтове виконавське мистецтво Західної Європи XVIII століття: розвиток інструменту, техніка, репертуар : дис. ...

канд. мистецтвознавства. Київ, 2020. 432 с.

2. Карп'як А. Особливості сприйняття та відтворення художніх завдань у звукодинамічній амплітуді голосу флейти. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. 2016. Вип. 17. Львів : Львівський національний університет. С. 159–166.

3. Качмарчик В. П. Німецьке флейтове мистецтво XVIII – XIX ст. : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства: спец. 17.00.03. Київ, 2009. 36 с.

4. Кушнір А. Я. Еволюція поперечної флейти від стародавніх часів до XVIII сторіччя. *Музичне мистецтво : зб. наук. статей / Донец. держ. муз. акад. ім. С. С. Прокоф'єва, Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Донецьк : Юго-Восток, 2013. Вип. 13. С. 229–236.*
5. Нодель Ф. В. Флейта д'амур. URL: <https://bigenc.ru/c/fleita-damur-87e65f>. (дата звернення 10.07.2023).

6. Рудика О. А. Французьке флейтове мистецтво кінця XVIII – початку XIX століття у контексті формування системи професійної музичної освіти : дис... доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво. Київ, 2022. 237 с.

7. Brown R. The early flute: a practical guide. New York : Cambridge University Press, 2002. 179 p.

8. Фльте д'амур. URL: https://wiki5.ru/wiki/F1%C3%BBte_d%27amour (дата звернення: 18.07.2023).

9. Tinctoris Johannes. Terminorum musicae diffinitorium. Treviso : Gerardus de Lisa, n.d. [ca.1494]. URL: https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/bf/IMSLP249758-PMLP404790-terminorum_musicae_diffinitorium.pdf (дата звернення: 15.07.2023).

REFERENCES

1. Yermak, I. Yu. (2020). Flejtove vikonavske mistectvo Zahidnoyi Yevropi XVIII stolittya: rozvitok instrumentu, tehnika, repertuar [Flute performing art of Western Europe of the 18th century: development of the instrument, technique, repertoire]. *Candidate's thesis*. Kyiv [in Ukrainian].

2. Karpiak, A. (2016). Osoblyvosti spryiniattia ta vidtvorennia khudozhnikh zavdan u zvukodynamichnii amplitudi holosu fleity. *Visnyk Lvivskoho universytet / Serii: mystetstvoznnavstvo*, 17, 159–166. Lviv : Lvivskiyi natsionalnyi universytet [in Ukrainian].

3. Kachmarchyk, V.P. (2009). German flute art of the XVIII–XIX centuries. *Extended abstract of doctor's thesis*. Kiyv [in Ukrainian].

4. Kushnir, A. Ya. (2013). Evoliutsiia poperechnoi fleity vid starodavnikh chasiv do XVIII storichchia. *Muzychne mystetstvo*, 13, 229–236 [in Ukrainian].

5. Nodel, F. V. Fleita d'амур. <https://bigenc.ru/c/fleita-damur-87e65f>.

6. Rudyka, O. A. (2022). Frantsuzke fleitove mystetstvo kintsia XVIII – pochatku XIX stolittia u konteksti formuvannia systemy

profesiinoini muzychnoi osvity [French flute art of the late 18th – early 19th centuries in the context of the formation of a system of professional musical education]. *Candidate's thesis*. Kyiv [in Ukrainian].

7. Brown, R. (2002). *The early flute: a practical guide*. New York : Cambridge University Press.

8. Flûte d'amour. https://wiki5.ru/wiki/Fl%C3%BBte_d%27amour

9. Tinctoris, Johannes. *Terminorum musicae diffinitorium*. Treviso : Gerardus de Lisa, n.d. [ca.1494]. https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/bf/IMSLP249758-PMLP404790-terminorum_musicae_diffinitorium.pdf