

УДК 78.03

**Цитування:**

Бабухівський В. Німецький інструменталізм XVIII сторіччя в перетині із поставангардними надбаннями сьогодення. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 157–162.

Babukhivskiy V. (2023). German Instrumentalism of the Eighteenth Century in Intersection with the Post-Avant-Garde Heritage of the Present. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 43, 157–162 [in Ukrainian].

*Бабухівський Василь Васильович,*  
аспірант Одеської національної музичної  
академії імені А. В. Нежданової,  
соліст Одеського національного  
філармонічного оркестру  
<https://orcid.org/0009-0003-3755-8366>  
[sylar0095@gmail.com](mailto:sylar0095@gmail.com)

## НІМЕЦЬКИЙ ІНСТРУМЕНТАЛІЗМ XVIII СТОРІЧЧЯ В ПЕРЕТИНІ ІЗ ПОСТАВАНГАРДНИМИ НАДБАННЯМИ СЬОГОДЕННЯ

**Метою** даної роботи виступає стильовий аналіз музично-мистецьких тяжінь німецької музики XVIII століття, в яких не тільки антитези відповідних типологічних надбань, але і певна їх дифузна невираженість, їх пов'язаність із політичним тлом зближеності конфесійних розділень, із складним переплетінням релігійного і національного-соціального факторів – складала живильний ґрунт творчих відкриттів, співвідносних із «щезненням напрямків» в музиці поставангарду. **Методологічною основою** дослідження виступає інтонаційний підхід, як він зазначився у роботах послідовників Б. Асаф'єва в Україні (див. публікації Д. Андросової, О. Маркової, О. Муравської), а також з опорою на розробки інструментального виконавства одеської школи (праці З. Буркацького, К. Мюльберга, інших науковців. **Наукова новизна** роботи зазначається в оригінальності подання смислу стильових дифузій інструментального мистецтва зазначеної доби і базовості розуміння в них церковної виражальної складової, яка надавала й надає самостійного стильового смаку відповідним типологічним поєднанням, співвідносним із ігровою мозаїчністю поставангарду й пост-поставангарду сьогодення. **Висновки.** Стильова еkleктика барокового і ранньокласичного періоду німецького мистецтва угрунтована, по-перше, релігійно-вжитковою нероздільністю принципів італійського та німецького інструменталізму XVIII століття на тлі буття німецької культурної ідеї та співіснування з нею національних традицій та інерції єдності останніх у культурному вжитку. А, по-друге, невираженість в оперній творчості німецької присутності аж до 1780-х років, в якій зосереджувалися антитегічні позиції напрямків-стилів, стимулювала в інструменталізмі типологічні пересічення, оцінені в їх художній значущості ігрової концертності в поставангардному бутті.

**Ключові слова:** інструментальна музика, німецький стиль в музиці, стиль епохи, бароко, класицизм, поставангард.

*Babukhivskiy Vasyl, Postgraduate Student, Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Soloist, Odessa National Philharmonic Orchestra*

### **German Instrumentalism of the Eighteenth Century in Intersection with the Post-Avant-Garde Heritage of the Present**

**The purpose of this article** is a stylistic analysis of the musical and artistic tendencies of eighteenth-century German music, in which not only the antitheses of the respective typological achievements, but also their certain diffuse vagueness, their connection with the political background of the convergence of confessional divisions, with a complex interweaving of religious and national-social factors – constituted the fertile ground for creative discoveries correlated with the "disappearance of trends" in post-avant-garde music. **The research methodology** is the intonation approach, as it was mentioned in the works of B. Asaf'ev's followers in Ukraine (see publications of D. Androsova, O. Markova, O. Muravska), as well as based on the development of the instrumental performance of the Odessa school (works by Z. Bukatskyi, K. Mülberg). **The scientific novelty** of the work is noted in the originality of the presentation of the meaning of the stylistic diffusions of instrumental art of this era and the basic understanding of the ecclesiastical expressive component in them, which provided and provides an independent stylistic flavour with appropriate typological combinations, correlated with the playful mosaicism of post-avant-garde and post-post-avant-garde of the present. **Conclusions.** The stylistic eclecticism of the Baroque and Early Classical period of German art is based, firstly, on the religious and applied inseparability of the principles of Italian and German instrumentalism of the eighteenth century against the background of the existence of the German cultural idea and the coexistence of national traditions with it and

the inertia of the latter's unity in cultural use. And, secondly, the lack of expression German presence in opera until the 1780s, in which the antithetical positions of the styles were concentrated, stimulated typological intersections in instrumentalism, evaluated in their artistic significance of playful concertos in the post-avant-garde existence.

**Key words:** instrumental music, German style in music, style of the era, baroque, classicism, post-avant-garde.

Німецький інструменталізм віку класичної фізики і класики німецької ж філософської школи в особах І Канта і Г. Гегеля заклав основи музичного бароко і класицизму, відтіснивши з провідного положення італійську та французьку інструменталістку, що панувала в постренесансній Європі. Визнання Й.С. Баха та Г. Генделя, лідерів Віденської школи складало безумовний здобуток мистецтва XIX і XX століть саме в інструментальній іпостасі їх значення, хоча цілий ряд імен, надзвичайно авторитетних у визнанні їх сучасниками, не мали прийняття у минулі століття. І тільки в умовах зламу від XX до XXI століття імена Й. Мольтера, Ф. Рьослера-Россетті та деяких інших авторів постали у широті визнання у співвіднесеності з їх шануванням сучасниками.

За цими нерівностями прийняття-неприйняття творчості тих високоталановитих митців стоять стильові переваги, з яких особливе значення набуло відродження ранньобарокової і ранньокласичної продукції, в якій церковні стимули адраматичної концертності народжували особливу значущість радісно-піднесеного вираження, у тому числі з екстатичною складовою звучання віртуозного подання натурального валторнового звучання чи віртуозно-славильного потоку нововідкритої палітри кларнетових надбань. В «мозаїчній-ігровій» культурі поставангарду саме та «дифузність» барокових і класицистичних надбань, що минали протиставлення надособистісного та індивідуалізованого ліризму (див. про це в публікаціях Д. Андросової [1]), показових для класики минулих століть, вказаний тип ігрової радісності звукотворення став зрозумілим і прийнятним.

Метою даної роботи виступає стильовий аналіз музично-мистецьких тяжінь німецької музики XVIII століття, в яких не тільки антитези відповідних типологічних надбань, але і певна їх дифузна невираженість, їх пов'язаність із політичним тлом зближеності конфесійних розділень, із складним переплетінням релігійного і національного-соціального факторів – склали живильний ґрунт творчих відкриттів, співвідносних із «щезненням напрямків» в музиці поставангарду. Методологічною основою дослідження виступає інтонаційний підхід, як

він зазначився у роботах послідовників Б. Асаф'єва в Україні (див. публікації Д. Андросової, О. Маркової, О. Муравської [1; 5; 6]), а також з опорою на розробки інструментального виконавства одеської школи (праці З. Буркацького [3], К. Мюльберга [7], інших науковців.

Наукова новизна роботи зазначається в оригінальності подання смислу стильових дифузій інструментального мистецтва зазначеної доби і базовості розуміння в них церковної виражальної складової, яка надавала й надає самостійного стильового смаку відповідним типологічним поєднанням, співвідносним із ігровою мозаїчністю поставангарду й пост-поставангарду сьогодення.

Від часу Карла Великого (злам VIII–IX ст.) італійські ж і німецькі міста зберігали більше восьми століть спільність віросповідання – католицтво. Цими історико-політичними й віросповідальними причинами пояснюється культурна солідарність італійської і німецької композиторських шкіл, які розрізнялися в інструменталізмі від XV до XVII сторіч не як різнонаціональні, але як ті представляли Південну й Північну школи клавірно-органної й іншої інструментальної творчості. І навіть Реформація XVI століття, що порвала зв'язок із Римом, не перешкодила культурній спільності націй, про що свідчать біографії Й.С. Баха й Г. Генделя, які постійно зверталися до італійських джерел, при тім що вони чітко усвідомлювали належність до «німецької ідеї» у своїй творчості.

І все ж, саме події Реформації, виділення національної Лютеранської церкви визначили німецький пріоритет у становленні національної музики як тої, що протиставляла себе католицькій традиції, містичній основі Вселенської церкви, висуваючи на перший план *теологічний* аспект в охопленні питань Віри, тобто раціоналістичний принцип як основу її пізнання. Звідси – категоричне неприйняття відовства і «полювання за відьмами» (і «відьмаками») як дещо гіперболізоване по відношенню до новокатолицького переслідування того інституту соціальних відносин і потреб.

Ранній протестантизм, сповіданий засновником тої церкви М. Лютером, мав певні

контакти з Православним Сходом (як про це докладно дано у книзі О.Муравської [6, 142-143]), які зумовили заснування в Москві Німецької слободи ще на грані XVI - XVII ст. Ці ж контакти були основою запозичення акордового співу (взагалі взятого у галлікан, спадкоємців Візантії, де така практика усвідомлювалася у вигляді «ізоритмічного мотету» і до яких звертався й Петро Могила) для партесу. Такий «погляд на Схід» у лютеран живився солідарізацію їх із чеськими гуситами, які називали себе «моравськими братами» на честь Православної Моравії, знищеної у XIII ст. і яку гусити вважали відродженою в їх церкві, об'єктивно національною протестантською.

Так, у згаданій роботі О.Муравської відмічається:

«Батьком візантистики в Німеччині XVII ст. по праву вважається Ієронім Вольф..., який, на правах учня Ф.Меланхтона, був досить близьким до німецьких протестантських кіл. Останні, як відомо, ще на на ранніх етапах становлення протестантського вчення проявляли великий інтерес до православ'я, а також виявляли велике прагнення до встановлення міцних контактів з його церковними ієрархіями. Істотну роль в цих процесах відіграла особистість і ерудиція одного з лідерів німецької реформації - Філіпа Меланхтона. ... Відомий факт листування Ф.Меланхтона з православним греками, в числі яких Антоній Спарх Корциренць, яків Діасоріннос, диякон Димитрій Мізос...» [6, 142]

Таким чином, у XV-XVI ст. контакт німецького протестантизму із православною Москвою був органічним, як і з Християнським лицарством Запорізької Січі (див.у Г.де Боплана [2]), від яких гусити взяли ідею пересувних фортець-«таборів» (звідчи їх назва гусити-таборити). У книзі Р.Грубера безпосередньо вказано на наслідування Лютером вчення Я.Гуса [4, 384], а продовженням того віросповідального союзу є особлива традиція в лютеранстві, яка має місце до сьогоднішнього дня і називається «пієтизмом» чи традицією «моравських братів». Дані відомості важливі для розуміння багатьох музичних подій XVII-XVIII ст., і про це неодноразово нагадується в тексті роботи надалі, але на даному етапі дослідження це важливо у зв'язку посиланням на Й.С.Баха, що усвідомлював себе у представництві пієтизму [11, 140-143].

Але так чи інакше, історично встановлення лютеранства в німецьких землях,

попри Австрії, відділило німецький світ, музичний у тому числі від католицтвом охопленої Італії, хоча контакти з останньою на рівні культурних відносин аж до XIX ст. були дійовими - і мали тенденцію відновлення вже у XX ст.

Ці відомості з буття національних відносин, формованих релігійним відлученням від Католицтва, важливі для усвідомлення особливої функції музики у протестантській Німеччині, висунення в ній значущості інструментальної культури на провідне положення - у зв'язку з виділенням жанру *німецького пасіону*. Із прийняттям німецької культурної ідеї у XVII-XVIII ст. здобутки німців-протестантів стали національним надбанням і німців-католиків в Австрії і на Півдні Німеччини.

Лютер зберіг це як церковну виставу без сценічної дії, оскільки для лютеранства, як і для всіх протестантських церков мучеництво Христа і апостолів заборонено було в наслідуванні, що становить привілею Вселенської церкви у варіантах Православ'я і Католицтва. Відповідно, залучення до розуміння ідеї мучеництва, надто важливої для розуміння Християнства в цілому йде у протестантів через *співчуття, співпернеживання*, втілюваних в абстракції музики-слова пасіону.

Участь інструментів у такого роду театралізації стала бажаною і згодом суттєвою, надихаючи відповідним принципом духовну лютеранську музику взагалі, ілюстрацією чого є спадок духовних Кантат Й.С.Баха. Логіка протестантської духовної Кантати запліднила концепцію віденської симфонії, в якій перша і фінальна частина виділяються масштабністю і особливого роду серйозним (філософським) quasi-сакральним навантаженням. Так здобуток протестантського світу, будучи поєднаним з католицькою частиною німецького народу усвідомлюваною культурною єдністю, став ознакою трактування сонати-симфонії-концерту Віденської школи, які усвідомлені у функції класики німецького інструменталізму і німецького національного втілення музики у цілому.

Від глибокої Античності - 1 тисячоліття до н.е. - прийшли відомості про затребуваність у древньогерманських племен в грі на *лурі* [10, 377], тобто на духовому мундштучному інструменті, що виготовлявся з бронзи і мав воєнне й ритуальне значення, згодом отримав пастушеське застосування в Скандинавії [10, с. 313]. Звідти, судячи з усього, походить зацікавленість в музичному інструментарії

німців мідною духовою групою, особливо таких наступників древнього лура як труба і валторна.

І все ж вирішення національного аспекту німецької музики не може триматися на фольклоризмі, але лише на популярній, перш за все, на духовній сфері, що складає органічну частину популярного шару - у вигляді його серйозної і сутнісної складової. Популярна ж музика - авторська, хоча вона вибудовується зовсім не геніями, але як говорив Г.Адлер, «стилі в музиці робляться не геніями, але музикантами середньої руки» [9, 2]

Таким чином, виділення німецької національної специфіки із вихідного італо-германського симбіозу склалося на основі виявлення лютеранства як релігійно-національного показника, який в руслі «німецької культурної ідеї» XVII-XVIII ст. охоплював не тільки німців-протестантів, але орієнтував стильові переваги й католицької Австрії.

Чималу роль у підтримці цієї італо-німецької культурної єдності зіграв і той факт, що Австрія як частина німецького культурного простору зберегла, як і Італія, свою прихильність до Католицизму, через що імператор Австрії (тобто *Osterreich*, Східної імперії) до 1804 року, до прийняття титулу імператора Наполеоном Бонапартом і його коронації, носив старовинний і гарний титул «Імператора Священної Римської імперії германської нації».

В інструментальному потоці Європи XVIII ст. французька школа висунула ім'я бельгійця за походженням, французького композитора Ф.Госсека, жалобні марші якого справили винятково сильний вплив на Л.Бетховена. Композитор свідомо звертався до досвіду мангеймців, увівши у свої зразки *французької симфонії* (1754) кларнети, тромбони, валторни. В італо-німецькому вираженні відштовхування від посткаролінгських завоювань відзначена впливом іконоборчих заборонень, які стосувалися й сакральної танцювальності. Тому для італо-німецького світу арія і танець протистоять як одухотворенне, високе - і побутове, тоді як для Франції в музиці танцювальні частини називаються «аріями».

В німецькій та італійській музиці розрізнення сонати-концерта як церковних і камерних здійснюється за ознаками наявності процерковної «канцонності» і танцювальних частин, що зовсім неоднозначно (про це йшлося вище), все ж, вказує на різницю церковності і «нецерковності». Тоді як для Франції

протиставлення сонати й сюїти не існувало, залучення жанру італійської тріо-сонати вказувало на сакральні показники виразності, у тому числі із танцювальними вставками.

У музичній області така «двоспрямованість» культурних установок, з яких одна поєднувала згодом самостійні лінії Італії й Германії-Австрії, а друга представлена була Францією, - найбільше чітко позначилася в оперній творчості (див. італійську, за участю німецьких майстрів, - і французьку оперні школи). В інструменталізмі ж виявилися традиції італійської й німецької сонати-сюїти, з розрізненням *sonata da chiesa* і *sonata da camera*, відповідно, і близького до сонати жанру *concerto da chiesa* і *concerto da camera* (см.про генетичне споріднення цих жанрів у В. Бобровського).

Дані узагальнення щодо історичної «зрощеності» художніх традицій німецьких-італійської націй має спеціальний сенс у зв'язку із предметом аналізу творів Й.Мольтера, який виступив у першій половині XVIII століття, коли очевидною була ще «перетікаємість» німецьких і італійських національно-етнічних показників. Одночасно то був розворот прийняття «німецької культурної ідеї», згідно якої усі народи Європи, оскільки історично-культурно були дотичними до об'єднань типу Священної Римської імперії германської нації в тій чи іншій мірі.

Продовжуючи лінію порівняння художніх блоків німецьких і італійських шкіл із французькою традицією, відзначаємо, що для Франції «точкою відштовхування» у будівництві інструменталізму стала прелюдія-сюїта (див.про вокально-церковні витoki сюїти), у тому числі ансамблево-концертного типу. Написані для Парижа Концерти Моцарта бувають ансамблевими виходами - ілюстрація того Концерт для фагота ор. 191. Але це - підсумковий Віденський етап розвитку німецької концертної музики, початки якої схилилися до клавірно-органного втілення як безпосереднього спадкоємця церковного *хорового* концерту.

Сольний концерт визначився провідним положенням скрипкової гри в музичній Італії XVII-XVIII століть, серед яких виділяються як виконавці і композитори Т.Альбіноні, А.Вівальді, Дж.Тартіні, Дж.Віотті, ін., для яких скрипковий концерт став одним з базових жанрів у їх творчій продукції.

Сольний інструментальний духовий концерт визначився у взаємодії ансамблевого концерту *concerto grosso* і сольного скрипкового концерту. Краще тому свідчення -

Бранденбурзькі концерти Й.С. Баха, із шести композицій яких Четвертий становить «майже» сольний скрипковий варіант, а в інших істотні валторнові, флейтові й ін. сольні партії. Нагадуємо про глибинність взаємодій німецької й італійської шкіл, німецького і чеського в першій, що добре проглядається за біографією Баха, протестанта-пієтиста, що постійно звертався до досвіду свого сучасника італійця-католика А. Вівальді.

При цьому Бах «переносив» з інструмента в інструмент композиції - за регістровою подобою партій, що стало приводом аранжувань бахівських композицій для нових інструментів, у тому числі виконання на саксофоні написаних для іншого інструментального складу.

Концертні твори для духових інструментів одержали широке поширення в другій половині XVIII століття, у пору ствердження самостійного шляху німецької музики й впливу останньої на французьку школу. Флейтові Концерти писали Й.С. Бах і Г. Гендель. Особливу вагу отримала концертна музика для духових інструментів у зв'язку з діяльністю імператора Фрідріха Великого, імператора-флейтиста, покровителя Ф.Е. Баха, високоталановитого сина свого геніального отця Й.С. Баха. Співдружність названих музикантів демонструвала зрослий престиж концертності гри на духових інструментах у цілому.

Мангеймська школа, що стала початком Віденської класичної школи, специфіку якої як німецького стилю гри відзначила участь чеських, французьких, окрім органічних, але автономізованих на той час італійських складових, - див. винайдення чехами оркестрового кресендо у культурне відродження будителями пам'яті про гуситів (детальніше [5, 59]), введення у якості обов'язкової частини менуету і т.п. Саме мангеймці вперше ввели в оркестровий склад кларнети й валторни, а А. Стамиц, син знаменитого засновника Мангеймської капели Я. Стамиця, широко використовував концертну форму для показу віртуозних можливостей різних інструментів, у тому числі духових. Нагадуємо, що саме Я. Стамицю належить перший в історії музики Концерт для кларнета з оркестром.

Вертаючись до питання органіки культурно-історичних єднань німецького та італійського шарів, відмічаємо таку незрозумілу на сьогодні практику, коли одна й та ж особа мала два варіанти імен і прізвищ - італійською і німецькою мовами («римська»

ознака в просторах «германської нації» - у пам'ять про вищезгадану корону Австрійського імператора як глави Священної римської імперії германської нації).

Особливу заслугу німецької музики склали органі збудовані, а також тісно зв'язані з нею розробки музики для інших клавірів - тут виділяються імена І.Пахельбеля, І. Фробергера, І. Куна, ін. Їх діяльність розгорнулася, будучи натхненою творчістю С.Шейдта, учня нідерландського майстра Я.Свелінка, а також І.Фробергера, вихованця голови Південної школи італійського майстра Дж.Фрескобальді. В даній роботі акцентуються розробки ансамблевого і сольного, духового зокрема, інструменталізму, це ціла низка славних імен - Х.Хаслер, М. Франк, І. Штаден, П. Пойерль, І.Шейн, А. Хаммершмідт. Виділяються камерні Сонати І. Роземюллера, І. Куссера, Г. Муффата, Ф.Ерлебаха, І.К.Фішера та ін.

Безпосередніми попередниками Й.С.Баха були Я.Рейнкен, І.Керль, Г.Бьом, а також знамениті І.Пахельбель (Нюрнберг) і (швед за національністю) Д.Букстехуде (Любек). У 1660 р. органіст М.Векман заснував у Гамбургу аматорську спільноту, що називалася «Collegium musicum», і яка займалася організацією концертів. Подібні ж збори стали виникати і в інших містах, у тому числі це організовані Д.Букстехуде в Любеку щорічні рідвяні і недільні концерти у церкві св.Марії. Мали місце товариства більш світського напрямку, в якому діяли такі авторитетні музиканти як І.Пахнельбель, І. Фробергер, І.Куна.

Вказаний розквіт німецького інструменталізму склався в руслі успіхів теоретичної роботи німецьких музикантів. Особливо тут виділяємо органіста, теоретика і акустика А. Веркмейстера, що розробив у 1697 р. систему рівномірної темпеції. Від Г.Щютца до Г.Телемана й Й.С. Баха вибудовувалися оригінально-національні форми мислення, причому з тенденцією наростання інструментальної участі, ансамблевого інструментального початку у тих композиціях, що зберегли ознаки візантійської християнської містерії від першохристиянської епохи Європи. Розвиток пасіону компенсував як би брак оперної творчості, яка вибудовувалася по лінії автоматизованого італійського мистецтва, тоді як спроби в Гамбургу.

Висновки. Сильова еkleктика барокового і ранньокласичного періоду німецького мистецтва уґрунтована, по-перше,

релігійно-вжитковою нероздільністю принципів італійського та німецького інструменталізму XVIII століття на тлі буття німецької культурної ідеї та співіснування з нею національних традицій та інерції єдності останніх у культурному вжитку. А, по-друге, невираженість в оперній творчості німецької присутності аж до 1780-х років, в якій зосереджувалися антитетичні позиції напрямків-стилів, стимулювала в інструменталізму типологічні пересічення, оцінені в їх художній значущості ігрової концертності в поставангардному бутті.

### Література

1. Андросова Д.В. Символизм и поликлавириность в фортепианном исполнительстве XX в. Монография. Одесса: Астропринт, 2014. 400 с.
2. Боплан, де Г.Л. Опис України, кількох провінцій Королівства Польського, що простягаються від кордонів Московії до Трансильванії, разом з їхніми звичаями, способом життя і веденням воєн. Переклад з Руанського видання 1660 року. Київ: Видавництво «ФОР Стебеляк», 2017. 168 с.
3. Буркацкий З. Инструктивно-художественный материал в системе формирования мастерства кларнетиста. Канд.диссертация, 17.00.03, ОНМА имени А.В.Неждановой. Одеса, 2004. 179 с.
4. Грубер Р. Всеобщая история музыки. Часть первая. Москва: Музыка, 1965. 484 с.
5. Маркова Е. Интонационная концепция истории музыки. Доктор.дисс. Киев, 1991. 263 с.
6. Муравська О.В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII-XX стол: монографія. Одеса, Астропринт, 2017. 564 с.
7. Мюльберг К. Оркестровые трудности для кларнета и особенности их воплощения в творчестве П.И. Чайковского. Научно-методическое пособие. – Одесса: Астропринт, 2008. 188 с.
8. Овсянникова-Трель А. Национальная идея немецкой музыки в творчестве композиторов XVIII-XX веков. Канд.дис. 17.00.03.ОГМА имени А.В.Неждановой. Одеса, 2007. 175 с
9. Adler G. Der Stil in der Musik. Leipzig.: Breitkopf und Härtel, 1911. 46 S.
10. Harvard concise dictionary of music. Complidiet by Don Michael Randel/ The Belknapmpress of Harvard University Pess. Cambridge, Massachusetts, London, England, 1978. 577 p.
11. Wilson-Dickson A. A brief history of Christian music. Oxford: Lion Publishing pic, 1997, 428 p. Oxford: Lion Publishing plc, 1997

### References

1. Androsova D.V. (2014) Symbolism and polyklavier type in piano performance art XX century. Monograph. Odessa, Astroprint [in Ukrainian].
2. Beaplan de G.L. (2017) Description d'Vkranie, qvi sont plvsievrs Prouices du Royaume de Pologne. Contenvs depvis les confins de la Moçcouie, iuçques aux limites de la Trançilvanie, ensemble leurs mevrs, façons de viures de Guerre. , translation with Rouen edition 1660 year. Kyiv, Vydavn. "FOP Stebelak" [in Ukrainian].
3. Burkatskyi Z.. (2004). Instructional and artistic material in the system of formation of the clarinetist's skill. Candidate's thesis, 17.00.03, Odesa National Academy of Music named after A.V. Nezhdanova. Odesa [in Ukrainian].
4. Gruber R. (1965) General history of the music. A part first. Moscow: Muzyka [in Russian].
5. Markova E. (1991) Intonation concept to histories of the music. Doctor thesis. Spec.17.00.03 - music art. National academy of the music of the name P.I.Chaikovskij. Kyiv [in Ukrainian]
6. Muravskaja O. (2017) East-Christian paradigm of the european culture and music XVIII-XX century: monograph. Odessa, Astroprynt [in Ukrainian]
7. Mjulberg K. (2008) Orchestral difficulties for the clarinet and features of their implementation in the work of P.I. Tchaikovsky. Scientific and methodological manual. – Odessa: Astroprint, [in Ukrainian].
8. Ovsjannikova-Trel A. (2007) The national idea of the german music in creative activity composer XVIII-XX century. Candidate's thesis, spec.17.00.03 - mus.art.Odessa state music academy of the name A.V.Nezhdanova. Odessa [in Ukrainian]
9. Harvard concise dictionary of music. (1978) Complidiet by Don Michael Randel. The Belknapmpress of Harvard University Pess. Cambridge, Massachusetts, London, England [in USA, England].
10. Adler G. The style in music. Leipzig.: Breitkopf und Härtel, 1911[in Germany]
11. Wilson-Dickson A. (1997). A brief history of Christian music. Oxford: Lion Publishing pic, 1997 [in England]

Стаття надійшла до редакції 14.04.2023  
Отримано після доопрацювання 18.05.2023  
Прийнято до друку 25.05.2023