

УДК 788:378.147

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-5>**Людмила ГАВРИЛЕНКО**

концертмейстер кафедри духових та ударних інструментів, Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, вул. Новосельського, 63, м. Одеса, Україна, 65000

**ORCID:** 0000-0002-1115-5281

**Бібліографічний опис статті:** Гавриленко, Л. (2023). Темброва характеристика духових інструментів у контексті бінарної опозиції жіноче/чоловіче. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 33–39, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-5>

## ТЕМБРОВА ХАРАКТЕРИСТИКА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ У КОНТЕКСТІ БІНАРНОЇ ОПОЗИЦІЇ ЖІНОЧЕ/ЧОЛОВІЧЕ

**Мета дослідження** полягає у виявленні особливостей семантичного наповнення застосування тембру різних духових інструментів у контексті бінарної опозиції «чоловіче/жіноче». **Методологія** роботи поєднує методи історичного та теоретичного музикознавства: компаративний, порівняльно-типологічний, образно-змістовний, описовий. **Наукова новизна.** У статті вперше в вітчизняному музикознавстві виявляються особливості тембрової характеристики духових інструментів у контексті співвідношення бінарно-опозиційних основ фундаментальних категорій фемінності та маскулинності. Також вперше прослідковується історичний розвиток вказаних явищ у зв'язку саме з тембровими показниками інструментів духової групи. **Висновки.** Стародавні культури Індії і Китаю надають достатньо чітко визначені критерії маркування жіночих і чоловічих якостей тембру, що найчастіше пов'язані з духовними та соціальними призначеннями того або іншого інструменту духової групи. Акцентування чоловічого аспекту у використанні духових інструментів в епоху Середньовіччя у зв'язку з великим значенням чоловічої соціально-історичної тематики життя: теми війни, оборони і захисту. Поступове збільшення ролі жіночого аспекту в епоху Відродження у зв'язку з провідними ідеями того часу – ідеєю гуманізму, культом Богородиці і вищих християнських жіночих якостей милосердя, ніжності, м'якості. Поступовим формуванням рівноваги жіночо/чоловічого аспектів у їх бінарній опозиції в період історії музичного мистецтва Нового часу. Перевага чоловічих та дисонансно-жіночих аспектів під час соціальних зворушень революційних та воєнних подій кінця XVIII століття (Французька революція) і, особливо, ХХ століття з його двома світовими війнами та численними соціальними вибухами та непокоєм. Таким чином, ми бачимо, що з часом підхід до семантичного тлумачення тембрів духових інструментів у контексті парадигми «жіноче/чоловіче» набуває еволюційного змісту – переходу від досить типової трактовки тембру того або іншого інструменту духової групи до все більш індивідуалізованих, авторських трактувань їх психологічного змісту. Також величезну роль у цьому процесі відіграє соціально-історичний контекст змістовного наповнення тембру того або іншого духового інструменту. Увагу до різнобарвності та підкреслення особливих тембрових ефектів ми бачимо в камерно-інструментальній музиці ХХ століття та перших десятиліть наступного століття, які дають дуже цікавий і індивідуальний тембровий спектр застосування духових інструментів у контексті ідеї бінарної дуальності опозиції жіноче/чоловіче і потребує окремого розглядання зазначеної теми.

**Ключові слова:** ансамбль, духові інструменти, бінарна опозиція жіноче/чоловіче, тембр, камерна інструментальна музика, семантика.

**Liudmyla HAVRYLENKO**

Concertmaster of the Department of Orchestral Wind and Percussion Instruments National A. V. Nezhdanova Academy of Music, 63 Novoselskoho street, Odessa, Ukraine, 65000

**ORCID:** 0000-0002-1115-5281

**To cite this article:** Havrylenko, L. (2023). Tembrova kharakterystyka dukhovykh instrumentiv u konteksti binarnoi opozytsii zhinoche/choloviche [Timbral characteristics of wind instruments in the context of the binary opposition feminine/masculine]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 33–39, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-5>

## TIMBRAL CHARACTERISTICS OF WIND INSTRUMENTS IN THE CONTEXT OF THE BINARY OPPOSITION FEMININE/MASCULINE

*The purpose of the study is to reveal the peculiarities of the semantic content of the use of the timbre of various wind instruments in the context of the binary opposition "male/female". The methodology of the work combines the methods of historical and theoretical musicology: comparative, comparative-typological, figurative-content, descriptive. Scientific novelty. In the article, for the first time in domestic musicology, the peculiarities of the timbre characteristics of wind instruments are revealed in the context of the ratio of binary-oppositional bases of the fundamental categories of femininity and masculinity. Also, for the first time, the historical development of the specified phenomena is traced in connection with the timbre indicators of the instruments of the wind group. Conclusions. The ancient cultures of India and China provide fairly clearly defined criteria for marking female and male timbre qualities, which are most often associated with the spiritual and social purposes of a particular wind instrument. Accentuation of the male aspect in the use of wind instruments in the Middle Ages in connection with the great importance of the male socio-historical themes of life: the themes of war, defense and protection. The gradual formation of the balance of female/male aspects in their binary opposition in the period of the history of musical art of the New Age. Predominance of masculine and dissonant-feminine aspects during the social upheavals of the revolutionary and war events of the late eighteenth century (French Revolution) and, especially, the twentieth century with its two world wars and numerous social explosions and unrest. Thus, we see that over time the approach to the semantic interpretation of the timbres of wind instruments in the context of the "feminine/masculine" paradigm acquires an evolutionary meaning – a transition from a rather typical interpretation of the timbre of a particular wind instrument to increasingly individualized, authorial interpretations of their psychological content. Also, a huge role in this process is played by the socio-historical context of meaningful filling of the timbre of a particular wind instrument. We can see the attention to diversity and emphasis of special timbre effects in the chamber-instrumental music of the 20th century and the first decades of the next century, which give a very interesting and individual timbre spectrum of the use of wind instruments in the context of the idea of the binary duality of the opposition female/male and requires a separate consideration of the mentioned topic.*

**Key words:** ensemble, wind instruments, binary opposition female/male, timbre, chamber instrumental music, semantics.

**Актуальність проблеми.** Тембр, у якості матеріального втілення звуку, є одним з важливих засобів передачі художнього змісту музичного твору різних епох. Але все ще великою таємницею застається дія тембру голосу, того або іншого інструменту на фізіологічний, психологічний стан та настрої людини, яка у якості слухача сприймає ідею та образи музичного твору. Особливо велику роль тембральна сторона композиції грає у сучасному музичному мистецтві, де виразні можливості сольного інструменту чи різноманітний тембровий спектр групи інструментів створюють особливу атмосферу і діють на людину на різних рівнях сприйняття. З глибокої давнини відомо про значні виразні якості духових інструментів, що наділялися духовною, магичною, піднесено-енергетичною та лікувальною спроможністю. В наш складний час, коли всі стрижневі основи буття переглядаються і кожна людина вибирає для себе своє особисте коло світоглядних і життєвих принципів, стає актуальним виявлення гендерних основ тембральних якостей групи духових інструментів. Мова йде про засоби функціонування у різних представників духової групи інструментів бінарної опозиції чоловіче/жіноче на рівні тембрової специфіки вказаних інструментів. Вказаний

аспект вперше розглядається у вітчизняному музикознавстві, що складає актуальність нашого дослідження.

**Аналіз останніх досліджень.** У вітчизняних наукових працях практично відсутнє розглядання зазначеної у нашій роботі тематики. Окремі питання, наприклад, щодо розподілу духових інструментів на чоловічі і жіночі у римській традиції у статті А. Кушніра (Кушнір, 2013), ми зустрічаємо у дуже стислому варіанті тексту і без посилань на джерела інформації. Підвищення значення духових інструментів у французькій музичній культурі після революції 1789 року розглянуто у дисертаційному дослідженні О. Рудика (Рудика, 2022), в якому досить детально пояснюється соціальний зміст підвищеної уваги до тембру духових інструментів у вказані часи з характерною для нього політикою державного тероризму і безмежного цинізму.

**Мета дослідження** – виявлення особливостей семантичного наповнення застосування тембру різних духових інструментів у контексті бінарної опозиції «чоловіче/жіноче».

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Концепція дуальності світу у вигляді бінарної опозиції, і це перш за все у контексті співвідношення чоловічого і жіночого принципів,

присутня у всіх провідних релігійних та філософських системах: Пуруша і Пракриті як фундаментальні поняття індуїзму (Дух і першоматеріальна субстанція), Ян і Ін у китайській релігійно-філософській системі (нібесного ян і земної інь, із якого породжується Всесвіт), Ор та Клі в Кабалі, Альгіз і Ір у Молодшому Футарку рун, Аніма та Анімус у теорії Юнга (Аніма у якості жіноча частина психіки чоловіка і Анімус як чоловіча частина психіки жінки) та інші.

Закладка гендерного розподілу інструментів, у тому числі, духових, відносяться свідоме тлумачення дуального жіночо-чоловічого принципу у стародавній культурі Індії та Китаю. Концепція янь/інь як антагоністичних і водночас взаємопов'язаних сил являє собою духовну основу китайської філософії і культури. Вказані аспекти в стародавніх джерелах поєднуються з теорією музики поряд з іншими науками (наприклад, з політичним управлінням та музичною терапією). У даосизмі музика сприяла злиттю людини і природи, у буддизмі – пізнанню сутності світобудови. За вченням Конфуція музика являє собою мікрокосмос як відображення великого космосу, прекрасна музика сприяє істинному державному устрою, що потребує шлях до досконалості, за Конфуцієм, має три ступені – поезія, етикет і музика. При цьому саме музика допомагає людині придбати найтонші відтінки почуттів і перш за все впливає на виховання у учня високих моральних якостей, пом'якшує характер, роблячи його гармонійним.

Перші згадування про духовно-соціальний вплив музики і її складових присутні в легендах і міфах Китаю ще IV–III ст. до н. е. Характеризуючи всі протилежності світу, двійкова система янь/інь найяскравіше втілюється у протистоянні-взаємодії жіночого і чоловічого принципів буття. Відома китайська звукова система люй-люй, винахідником якої вважається міфічний правитель Хуан-ді, вказує на магичне значення 12 звуків, які знаходяться в її основі, і яка поділяється на дві частини – інь і ян. При цьому непарні звуки втілюють активні та світлі сили Неба (ян), парні – пасивні та темні сили Землі (інь). 12-ступеневий звукоряд, який складає вказану музичну систему, утворюється 12 бамбуковими трубками різної величини (Гао Цянжу, 2021, с. 17). У якості своєрідного аналогу вка-

заної системи можливо зазначити принцип мажору і мінору, ладів народної музики мажорного і мінорного нахилу європейської музичної культури Нового часу. Також до прояву янського принципу віднесемо підвищення ступенів, іньського принципу – зниження ступенів. З сучасних ладів янським назвемо цілотонний лад, що складається із яскравих активних збільшених тризвуків, іньським – лад «тон-півтону», на ступенях якого, в свою чергу, будуються головним чином «стиснуті», похмурі за відчуттям зменшені тризвуки.

Як відомо, класичні китайські інструменти поділяються на «8 тембрів» за матеріалами їх виготовлення. До духових інструментів, які виступають аналогом європейським дерев'яним духовим інструментам флейти та гобою, відносяться *бамбукові* інструменти: *чи* (горизонтальна бамбукова флейта, призначений для виконання священної музики, стрій заснований на системі люй-люй; завдяки співучим плавним звукам і переважанню високого регістру може бути віднесений до іньського типу духового інструменту, враховуючи переважно досить різкий звук традиційних китайських інструментів), *пайсяо* (різновид пан-флейти з 12 бамбукових стволів, м'який та ніжний тембр інструменту дозволяє віднести його до іньського типу, став основою корейського ритуального інструменту хангиль), *сяо* (вертикальна флейта, один з найдавніших китайських духових інструментів, його називають духовним медитативним інструментом пустельників, який очищає розум і дозволяє привести до пізнання Істини, також його порівнюють з димом, який може сягати світу богів; стан спокою, тиші і прозорості характерний для іньського типу енергії), *діцзи* (відомі також під назвами *ді чи хенд*, поперечна флейта, відзначається характерним дзвінким тембром, що дозволяє віднести його до янського типу духового інструменту), *гуань*, *суон* чи *хайді* (аналог гобою, використовується у якості ритуального інструменту на весіллях, в похоронних процесіях і характеризується гучним і пронизливим тембром, тому можемо віднести його до янського типу духового інструменту), а також *гарбузові* – *шен*, *юй* (духові з вільною тростиною), *шен* (близькі губній гармоніці, за китайськими віруваннями схожий на голос

пташки-Фенікс і символізує духовне відродження) (Лі Сябінь, 2011, с. 111).

Значущість флейти у китайській культурі була настільки висока, що породжує таке цікаве явище як «флейтова поезія» доби Тан (618-907), де художній образ музичного інструменту набуває символічно-духовного значення і пронизує вірші видатних поетів вказаного часу – Чжао Гу («Почув флейту»), Лі Бо («Весняної ночі в Лояні слухав флейту», «Флейти сумні звуки»), Ма Жун («Ода великій флейті «ді») та інші (більш докладно див.: Лі Ян, 2020).

Таким чином, у китайській традиційній тембровій палітрі інструментального духового мистецтва вказана бінарна опозиція розглядається нами на рівні жіночо/чоловічої трактовки тембрів: більшість різновидів флейтоподібних інструментів ми можемо віднести до жіночої (іньської) групи тембрів завдяки присутності у тембрі м'якості, ніжності, прозорості звучання (за виключенням *діцзи*), тоді як тембр китайських інструментів, наближених до європейського гобою, у зв'язку з їх яскравим, гучним, пронизливим забарвленням, віднесемо до янського типу тембру. Зазначимо, що практично всі духові інструменти виконують духовно-медитативно або обрядово-ритуальну функцію. Цікаво, що ударні інструменти у китайській традиції (насамперед, барабани) відносяться до воєнних інструментів і зазвичай супроводжували воєнні паради і походи (відомо, що навіть існували характерні ритми барабанів, які були призначені для залякування ворогів).

Відносно європейської і неєвропейської музичної традиції зазначимо, що тембральна диференціація духових інструментів у контексті бінарної опозиції жіноче/чоловіче перш за все пов'язана з соціальними аспектами застосування тих або інших інструментів, а також з авторсько-стильовими образно-виразними особливостями присутності конкретного інструменту (соло чи у ансамблі) в музичному творі. Перш за все, окреслимо факти щодо чоловічого аспекту у використанні духових інструментів свідчать воєнні оркестри, які існували з давніх періодів історії людства. Духові інструменти з глибокої давнини застосовувалися у військових оркестрах. Так, ще при давньоєгипетські армії існували особливі оркестри, які у свій склад включали воєнні труби і ударні інструменти.

Такі інструменти як валторна, труба, мідні та бронзові труба, букцина, литуус, тромбон використалися у Римській імперії у якості військових інструментів, з яких склалися великі духові оркестри. Також вказаний інструментарій був задіяний у тембровому забарвленні театралізованих видовищ, боїв гладіаторів, офіційних церемоній. Всі зазначені форми включення духових інструментів у соціальне життя, безперечно, носять підкреслено чоловічий характер їх застосування, і перш за все – характер войовничий, захисний, самостверджуючий (тобто відповідний тембр з характерним для нього гучним та яскравим звуком позначав сферу дії суто чоловічих форм існування). Цікаво, що всі духові інструменти розділялись у Стародавньому Римі на чоловічі і жіночі види – до першого відносяться мідні духові, до другого – дерев'яні духові. Більш того, «серед найпопулярніших «жіночих» інструментів знаходимо поздовжню флейту "тібію"» (Кушнір, 2013, с. 231). Цьому розділенню відповідав і характер музики, яка відповідно виконувалась на тих або інших інструментах.

Бінарна опозиція жіноче/чоловіче на генетичному рівні присутня і на наступних етапах історії музики. Так, у часи Середньовіччя духові інструменти, більшість з яких мали дуже гучний звук, також застосовуються у якості військового та придворно-церемоніального інструменту. Перш за все такими інструментами були *rig*, близький натуральній валторні, який мав назву оліфанту і слугував маркером мужності і лицарського духу (цікаво, що *rig* саме як символ мужності носили навіть деякі дами), а також *труба*, на якому грали особливі воїни-музиканти, що на ознаку відмінності від інших воїнів мав меч зі зломаним вістрям, тому що його головною зброєю була саме труба і у якості саме музиканта він шанувався нарівні з іншими воїнами. Саме трубач провіщав початок битви та перемогу в ній, сигналізував про відступ та інші важливі події в похідному і лагерному житті армії та середньовічного замку (наприклад, виконавці на трубі прославляли переможця турніру, приймали участь у коронації і парадах, попереджали про прибуття високого гостя до двору і інші важливі події) (Гишка, 2016, с. 68).

Взагалі різні дослідники зазначають досить розвинутий склад духової групи інструмен-

тів у період Середньовіччя – окрім вищезазначених інструментів (ріг-оліфант та труба), це поздовжня і поперечна флейта, тромбон, корнет-цинк, свирель, крумгорн («кривій ріг»), шалмей (різновиди: дискантовий і сопрановий, попередник гобою), поммер (різновиди: альтовий, теноровий, баритоновий), бомбарда (попередник фаготу) і бомбардоне (великі басові поммери)<sup>1</sup>.

В епоху Відродження (і перш за все, в Італії), у зв'язку з серенадами та матинатами (вечірні та ранкові концерти на честь коханої жінки), великого значення набуває флейта у складі невеликих ансамблів, що дозволяє, у зв'язку з вказаним соціальним призначенням інструменту, віднести тембр зазначеного інструменту скоріше до жіночої семантики використання. Прикладна музика у формі різноманітних карнавальних свят, святкових і похоронних ходів, танцювальної міської музики також почасти виконувалася невеличкими духовими оркестрами різного складу.

Наступний етап розвитку духових інструментів пов'язаний з XVII і XVIII століттями – і перш за все, у зв'язку з виникненням перших опер і кантатно-ораторіальних жанрів, а також с поступовим розвитком тембральної сторони оркестрової музики. Це час формування і поступового розвитку індивідуально-авторського тембрового мислення, тому, на наш погляд, є сенс розглянути особливості застосування тембру духових інструментів у контексті вищезазначеної концепції бінарної опозиції жіноче/чоловіче з точки зору тієї або іншої образної сфери, яка тяжіє до того чи іншого гендерного полюсу.

Сучасна психологія ділить емоційно-чуттєві прояви на дві категорії – більш притаманні чоловічому або жіночому характеру дій та світовідчуття. Так, традиційно, образи спокою, ніжності, любові, умиротворення, тижді, чуттєвості, ідеалізації відносять до сфери жіночого. Тоді як активність, героїка, войовничість, піднесеність, – характерні риси сфери чоловічого.

Зазвичай *пасторальні сцени*, яким притаманні безтурботність, мирність, умиротворення, ідеалізація, образи природи, втілюються через тембри флейти (опери «Евридіка» Каччіні, «Орфей» Монтеверді, «Золоте яблуко»

Честі, в багатьох творах Люллі; пізніше пасторальний характер флейти відроджується у соло флейти твору «Післяполуденний відпочинок фавну» Дебюсі та у вокальній мініатюрі «Флейта Пана» для голосу, двох флейт, челести і двох арф з вокального циклу «Пісні Білітас» на вірші П. Луїса того ж автора з характерним для композитора флейтовою мелодійністю жіночого типу, що мало продовження у творчості неоімпресіоністів та неосимволістів – Вареза та Вагеліса), гобою (в операх Люллі), англійського ріжка (яскравий приклад – «Фантастична симфонія» Берліоза, де до речі композитор з яскравим тембральним мисленням, втілює через тембр *corno inglese* також і меланхолічно-пристрасні емоції).

Досить активно у музиці відтворюється семантика образу природи, що також має відношення до пасторальної сфери (наприклад, «Пори року» Гайдна, в якій слова Луки «в полях співають перепели» ілюструють дві флейти, також у творі через гру двох флейт означене стрекотіння коників).

Тема кохання широко представлена у музичних творах різних стилів і композиторів розглядаемого часу. Яскравим втіленням почуттів, де саме тембри кларнету і віолончелі виступають у ролі закоханих, є Тріо для кларнету, віолончелі і фортепіано ля мінор Й. Брамса, написане композитором у 1891 р.

Негативне жіноче також присутнє у музичних творах. Так, негативні емоції *острахи, похмурих картин потойбічного світу, сцен смерті і погребіння* ми бачимо в опері К. Монтеверді «Орфей» у картині потойбічного світу тіней (3 дія опери), де композитор застосовує тромбон у комбінації з пасажами двох корнетів для відтворення емоції страху і відчаю; у «надгробній промові» з «Траурно-тріумфальної симфонії» Г. Берліоз застосовує соло тромбону. Для втілення *похмуро-таємничих образів* в опері «Чарівний стрілець» Вебер застосовує тиху низьку терцію кларнетів на фоні тремоло струнних інструментів, а похмуро-трагедійних емоцій Берліоз у своїй знаменитій «Фантастичній симфонії» використовує тембр фаготу. *Іронічно-гротескні образи* у тому ж творі яскраво втілені за допомогою кларнета-пікколо in Es («Сон в ніч шабашу»), а також малого кларнету у темі відьми-коханої як образ вульгарності та цинізму (там саме), а також спотвореною

<sup>1</sup> Останні два інструменти існували у двох різновидах – басові і контрабасові.

стражданням чоловічої істеричної і хворобливої уяви щодо образу коханої жінки. Р. Вагнер, композитор з яскравим тембровим мисленням, наділяє в опері «Лоенгрін» характерно жіночий образ головної героїні опери Ельзи лейттембром дерев'яних духових інструментів, тоді як втілення чоловічої лицарської природи – Лоенгріна – лейттембрами мідних духових інструментів – труби та тромбонів.

У батальних сценах і святкових ходах, які виступають як втілення суто чоловічої психологічної характеристики, практично всі європейські композитори застосовують перш за все тембр труби (наприклад, труби у ходах опер Ф. Каваллі, який почасти присутній у сполученні з різними іншими інструментами (прикладом може слугувати поєднання тембрів труби і літавр в операх Люллі), в англійській театральній музиці XVII століття трубними фанфарами позначаються найважливіші події – свята, вибори короля, поява послів і вельмож.

Революційні події у Франції кінця XVIII століття внесли у європейське життя новітні принципи буття та зміну соціально-психологічної основи і докорінно змінили функції музичного мистецтва. Революція перенаправляє провідні естетичні принципи мистецтва, які раніше були пов'язані з паризькими аристократичними салонами, у бік масовості мистецтва, ідеологічно-соціального напрямку, новосформованої культурної політики, яка різко змінює курс на народно-революційне мислення широких мас з акцентуванням жанрово-стильових ознак революційної пісні і танцю, героїчного маршу з їх підкресленим урочисто-героїчним характером вуличних святкових ходів та величчю пишних національно-революційних свят з підкресленою значущістю супроводу духових оркестрів Національної гвардії (Рудика, 2022, с. 58–64). Таким чином, зміна соціально-психологічної, релігійно-духовної, культурно-мистецької та музично-освітньої парадигми вплинуло і на відчуття тембрового явища, оскільки застосування духових інструментів в умовах руйнування і знищення вказує на акцентування більш негативної чоловічої семантики у визначеній тембровій площині.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Стародавні культури Індії і Китаю надають достатньо чітко визначені критерії маркування жіночих і чоловічих якостей тембру, що найчастіше пов'язані з духовними та соціальними призначеннями того або іншого інструменту духової групи. Акцентування чоловічого аспекту у використанні духових інструментів в епоху Середньовіччя у зв'язку з великим значенням чоловічої соціально-історичної тематики життя: теми війни, оборони і захисту. Поступове збільшення ролі жіночого аспекту в епоху Відродження у зв'язку з провідними ідеями того часу – ідеєю гуманізму, культом Богородиці і вищих християнських жіночих якостей милосердя, ніжності, м'якості. Поступовим формуванням рівноваги жіночого/чоловічого аспектів у їх бінарній опозиції в період історії музичного мистецтва Нового часу. Перевага чоловічих та дисонансно-жіночих аспектів під час соціальних зворушень революційних та воєнних подій кінця XVIII століття (Французька революція) і, особливо, XX століття з його двома світовими війнами та численними соціальними вибухами та непокоєм.

Таким чином, ми бачимо, що з часом підхід до семантичного тлумачення тембрів духових інструментів у контексті парадигми «жіноче/чоловіче» набуває еволюційного змісту – переходу від досить типової трактовки тембру того або іншого інструменту духової групи до все більш індивідуалізованих, авторських трактувань їх психологічного змісту. Також величезну роль у цьому процесі відіграє соціально-історичний контекст змістовного наповнення тембру того або іншого духового інструменту. Увагу до різнобарвності та підкреслення особливих тембрових ефектів ми бачимо в камерно-інструментальній музиці XX століття та перших десятиліть наступного століття, які дають дуже цікавий і індивідуальний тембровий спектр застосування духових інструментів у контексті ідеї бінарної дуальності опозиції жіноче/чоловіче і потребує окремого розглядання зазначеної теми.

**ЛІТЕРАТУРА:**

1. Гао Цянжу. Народні інструменти в музичній культурі Китаю. Бакалаврська робота. Суми, 2021. 56 с.
2. Гишка І. С. Звук як візитна картка інструмента, основний визначник його розвитку, ролі і місця в соціально-культурній сфері різних епох (на прикладі генезису і еволюції звуку труби). *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник наукових праць*. Вип. 8 / Упор. С.Д. Цюлюпа. Рівне : Волинські обереги, 2016. С. 65–70.
3. Денисенко М. Про модальність як формотворчу функцію тембру. *Наукові записки / Серія: мистецтвознавство*. Тернопіль : ТДПУ, 2000. № 1(4). С. 67–74.
4. Єрмак І. Ю. Флейтове виконавське мистецтво Західної Європи XVIII ст.: розвиток інструмента, техніка, репертуар : дис. ... канд. мистецтв. Київ, 2020. 432 с.
5. Карп'як А. Я. Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста : монографія. Львів : Наук. т-во ім. Т.Шевченка, 2013. 378 с.
6. Круль П. Ф. Національне духове інструментальне мистецтво українського народу (малодосліджені сторінки історії) : [монографія]. Київ : НАН України, 2000. 324 с.
7. Кушнір А. Я. Еволюція поперечної флейти від стародавніх часів до XVIII сторіччя. *Музичне мистецтво*. 2013. Вип. 13. С. 229–236.
8. Лі Ян. Звукові архетипи флейти в китайській поезії епохи Тан. *Музикознавча думка Дніпропетровщини : Збірник наук. статей*. Вип. 18 (1). Дніпро : ГРАНІ, 2020. С. 93–104.
9. Лі Сябінь. Духові інструменти в китайській музичній творчості та виконавстві. *Студії мистецтвознавчі*. Київ : ІМФЕ НАН України, 2011. №3(35). С. 110–115.
10. Рудика О. А. Французьке флейтове мистецтво кінця XVIII – початку XIX століття у контексті формування системи професійної музичної освіти : дис... доктора філософії. Київ, 2022. 237 с.

**REFERENCES:**

1. Hao, Tsianzhu. (2021). Narodni instrumenty v muzychnii kulturi Kytaiu. Bakalavrskaya robota. Sumy.
2. Hushka, I. S. (2016). Zvuk yak vyzytna kartka instrumenta, osnovnyi vyznachnyk yoho rozvytku, roli i mistsia v sotsialno-kulturnii sferi ryznykh epokh (na prykladi henezysu i evoliutsii zvuku truby). Istoriia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoi muzyky v konteksti natsionalnoi kultury Ukrainy ta zarubizhzhia. Zb. nauk prats. 8. Rivne : Volynski oberehy, 65–70 [in Ukrainian].
3. Denysenko, M. (2000). Pro modalnist yak formotvorochu funktsiiu tembru. *Naukovi zapysky / Serii: mystetstvoznavstvo*, 1(4), 67–74 [in Ukrainian].
4. Iermak, I. Yu. (2020). Fleitove vykonavske mystetstvo Zakhidnoi Yevropy XVIII st.: rozvytok instrumenta, tekhnika, repertuar. [Flute performing art of Western Europe of the 18th century: development of the instrument, technique, repertoire]. *Candidate's thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
5. Karpiak, A. Ya. (2013). *Kontseptsiini zasady khudozhnoho myslennia suchasnoho fleitysta*. Lviv : Nauk. t-vo im. T.Shevchenka [in Ukrainian].
6. Krul, P. F. (2000). *Natsionalne dukhove instrumentalne mystetstvo ukrainskoho narodu (malodoslidzheni storinky istorii)*. Kyiv : NAN Ukrainy [in Ukrainian].
7. Kushnir, A. Ya. (2013). Evoliutsiia poperechnoi fleity vid starodavnykh chasiv do XVIII storichchia. *Muzychne mystetstvo*, 13, 229–236 [in Ukrainian].
8. Li, Yan. (2020). Zvukovi arkhetypy fleity v kytaiskii poezii epokhy Tan. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*, 18 (1), 93–104. Dnipro : HRANI [in Ukrainian].
9. Li, Siabin. (2011). Dukhovi instrumenty v kytaiskii muzychnii tvorchosti ta vykonavstvi. *Studii mystetstvoznavchi*. Kyiv : IMFE NAN Ukrainy, 3(35), 110–115.
10. Rudyka, O. A. (2022). Frantsuzke fleitove mystetstvo kintsia XVIII – pochatku XIX stolittia u konteksti formuvannia systemy profesiinoi 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].