

Andrij Karpiak

Lwowska Narodowa Akademia Muzyczna im. Mykoły Łysenki, Ukraina

**ФЛЕЙТОВИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ У ЛЬВОВІ
В ХІХ СТОЛІТТІ**

Цікавість львів'ян до подій у флейтовому світі ХІХ століття можна пояснити виразними здобутками місцевих професійних музикантів та активним мистецьким життям міста. Уже з кінця ХVІІІ століття розгортається театральна та концертна діяльність мистецьких інституцій провінції, в якій флейтисти беруть найактивнішу участь. У 80–90-х роках у Львові разом з трупою творця польського театру Войцеха Богуславського [Wojciech Bogusławski, 1757–1829 pp.] працює Антоні Вейнерт [Antoni Weinert, 1751–1859 pp.] – придворний флейтист короля Станіслава Августа, автор оперет та Концерту для флейти, у подальшому перший професор Варшавської консерваторії (1821 р.). А однією з найяскравіших постатей саме львівського флейтового мистецтва варто вважати соліста німецького театру (1818–1841 pp.) та викладача і композитора Міхала Яцковського [Michał Jackowski, 1795–1848 pp.]. У 20-х роках ХІХ ст. М. Яцковский виступав з сольними концертами у Пешті, Відні, Кракові, Лейпцигу, в яких окрім композицій академічного репертуару часто виконував власні твори. Схвальна преса порівнювала мистецтво флейтиста з діяльністю відомих французьких артистів Луї Друе [Louis-François-Philippe Drouet, 1792–1873 pp.] та Транкілья Бербіґ'є [Antoine Benoît Tranquille Berbiguier, 1782–1835 pp.], а визначний скрипаль та капельмейстер театру Кароль Ліпінський [Karol Józef Lipiński, 1790–1861 pp.] вважав, що талант М. Яцковського, зокрема, бездоганне інтонування, чистота тону, володіння технікою подвійного стакато, переважає виконавські можливості А. Б. Фюрстену [Anton Bernhard Fürstenau]. Існує припущення, що Міхал Яцковский міг бути і тим таємничим педагогом львівських геніїв Франца та Карла Допплерів, про якого часто згадують дослідники творчості братів, адже музикант мав у Львові свою успішну школу.

У першій половині ХІХ століття у Львові працювало багато інших професійних флейтистів: Альфред Боровський [Alfred Borowski], Карл Бруннгофер [Karl Brunnhofer], Юзеф Башни [Józef Baszny, Baschny], Франц Кароль Полляк [Franz Karol Pollak], та аматорів: Георг Етьєн Аслан [Georg Etienne Aslan], Марцелій Цемірський [Marceli Ciemirski], Доктор Кробсгофер [Dr. Krobshoffer]

та ін. Поряд з тим, що стосувалося прогресивних кроків та оновлення інструментарію галицьких флейтистів, які на межі епох задовільнялися простими моделями флейт, такі зміни надходили звичайно ззовні і потребували тривалої абсорбації.

У першій половині XIX століття місто не відчувало дефіциту уваги від флейтистів-гастролерів з усіх кутків Європи. Шевальє де Поліньї або Луї Фогель з Парижа [Chevalier der Poligny-Louis Vogel], Йозеф Вольфрам з Відня [Joseph Wolfram], пан Чурба з Праги [Czurba aus Bohmen], Йоганн Георг Вледдер з Амстердама [Johann Georg Vledder,] з задоволенням виступали у Львові.

Значний резонанс викликав у місті приїзд Йозефа Вольфрама у 1825 р., що вплинув не лише на естетичні смаки меломанів міста, але й визначив нові інструментальні вподобання львів'ян. Захід висвітлювався у пресі тривалий час. Уже до приїзду артиста часописи, зокрема „Kurier Warszawski” (8 лютого) інформували про значні здобутки флейтиста та його широке концертне турне, що охоплювало міста Росії, Варшаву, Люблін та Львів. Протягом ряду випусків: № 11, № 13, № 16, № 20 галицьке видання „Mnemosyne: galizisches Abendblatt für gebildete Leser” переконує читачів у виключній місії Йозефа Вольфрама, який вирішив поділитися з львів'янами найновішими знахідками майстрів флейти та привіз зі собою прогресивну модель – вдосконалену флейту „Panaulon”. Артист затримався у місті на більш ніж два тижні для того, щоби дати додатковий концерт 3 березня та більш детально по-знайомити численне коло бажаючих з невідомою раніше моделлю інструмента¹.

У 20-х рр. 19 століття в Австрії стають популярними флейти з подовженим нижнім коліном, що сягало *g*, виготовлені у Відні. Ці інструменти називали панаулонами. У деяких з цих флейт нижнє коліно отримувало U-подібну форму, фаготного типу, в інших залишалося прямим. З'ясування джерела винаходу інструмента на сьогодні становить певну складність. У 1813 р. про створення флейти з можливістю охоплення діапазону від соль малої октави оголосив Георг Байр [Georg Bayr] та у подальшому опублікував у 1823 році методику „Practische Flöten-Schule”. За іншою версією, 17-клапанні панаулоні були створені Трекслером [Trexler] та Кохом [Koch] у 1815 р. „Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste” [Leipzig, 1838 р.] приписує винайдення моделі „Panaulon” професору Лангеру [Langer] у 1813 р. [з вдосконаленнями Й. Вольфрама [Wolfram] та Іклера [Ickler]. У момент приїзду до Львова Й. Вольфрама та першої появи у місті моделі „Panaulon” брати

¹ В.а., *Musik und Kunst*, „Mnemosyne: galizisches Abendblatt für gebildete Leser” 1825, nr 11, (8 II), s. 44; В.а., *Musik und Kunst*, „Mnemosyne...” 1825, nr 13 (15 II), s. 52; В.а., *Musik und Kunst*, „Mnemosyne...” 1825, nr 20 (12 III), s. 79–80; В.а., *Musik und Kunst*, „Mnemosyne...” 1832, nr 16 (26 II), s. 64.

Допплери, яким випала місія прославити самобутнє покоління „віденської” флейти у своїй безсмертній творчості, були ще надто юними².

Відтак, протягом наступних десятиліть флейтовий інструментарій Львова перебував у руслі вдосконалень прототипів „віденської” флейти, серед яких першість у подальшому належала віденському майстру Йоганну Йозефу Ціглеру [Johann Joseph Ziegler, 1795–1858 pp.]. Успіхи Франца та Карла Допплерів [Franz Doppler, Karl Doppler] лише закріплювали переконання у досконалості системи інструмента. Флейта принаймні зовнішньо сягнула можливостей скрипичного діапазона. Видатні представники класичного та романтичного мистецтва Л. в. Бетховен та Ф. Шуберт без жодних вагань використовували звучання „віденської” флейти у своїх композиціях. „Panaulon” однаково чудово та неповторно висвітлював теми трагічного кохання Ф. Шуберта та запальні угорські народні мотиви творів братів Допплерів. Але характерність флейти, яка завжди вважалася її сильною стороною у неспокійну епоху інструментальної реформи починає суперечити вимогам універсальності та холодному розрахунку загальної уніфікації інструментарію. І з такого жорсткого погляду виявилися ряд огріхів: „народно-самобутній” стрій флейти вступав у конфлікт з рівномірно-темперованими вимогами ансамблевої та оркестрової практик, оманлива ширина діапазона обмежувалася досягненням поодиноких звукових ефектів у нижньому регістрі та не була забезпечена зручністю з погляду техніки та моторики рухів, обтяжуючи і так доволі незручні аплікатурні послідовності, велика вага ускладнювала процес виконання, а значна кількість отворів, клапанів, металічна основа головки приводили до швидкої появи тріщин на дерев’яній основі інструмента та багато іншого³. Вишукана прогресивна публіка, інтелектуали та окремі молоді артисти підсвідомо та свідомо очікували на швидкі та кардинальні зміни, намагаючись сприяти прискоренню процесу.

Отримавши відомості про появу революційної розробки Теобальда Бема [Theobald Böhm] у Мюнхені, незадовго після початку праці Другої майстерні митця, львівський міщанин, ботанік за освітою та пристрасний любитель флейти Марцелій Цемірський (1824–1885 pp.), не вагаючись, замовляє у майстра срібну флейту nr 93 з досить рідкісним та дорогим збагаченням моделі клапаном h^4 (220 флоринів) та музичні твори для виконання на інструменті (8 флоринів, 45 крейцерів). М. Цемірський отримує інструмент 16 травня

² A. Powell, *The Flute*, Yale University Press 2002, p. 150.

³ A. Pustlauck, *The simple system flute between 1790 and 1850, its performance practice and chamber music repertoire with piano forte and / or strings*, Proefschrift ingediend met het oog op het behalen van de graad Doctor in de Kunsten, Brussel, Vrije Universiteit, faculteit Letteren en Wijsbegeerte 2016, s. 11–12.

⁴ Зі 130 інструментів, які виготовив Т. Бьом протягом 1847–1859 років лише сім були забезпечені клапаном „сі” малої октави.

1855 року, оплативши 235 флоринів. Замовлення було зареєстроване у конторській книзі майстра за адресою nr 541, Монастир Усіх Святих у Львові, у якому Марцелій Цемірський займав посаду секретаря конвенту бенедиктинок. Костел Усіх Святих і монастир бенедиктинок функціонує до сьогоднішнього дня та знаходиться на площі Вічевій, 2 у Львові⁵.

Стосовно музичної діяльності монастиря варто пригадати, що ще на межі XVII–XVIII століть абатиса Єлена Елеонора Казановська [Helena Eleonora Kazanowska, 1686–1711 pp.] домоглася у Римі усунення заборони ордену бенедиктинців, що не дозволяла монахам використовувати музичні інструменти. З того часу, „[...] не шкодуючи коштів”, заклад активно почав залучати вчителів музики для талановитих послушниць та монахинь. І хоча можна віднайти ряд свідчень про вчителювання монахинь-бенедиктинок, їхні заняття на інструментах та діяльність у монастирі викладачів музики, версія за купу М. Цемірського флейт для потреб закладу видається мало ймовірною, оскільки придбання Секретаря вирізняються ексклюзивністю та виразним колекційним спрямуванням⁶. Окрім наведених роздумів та фактів, пошуки у Центральному державному історичному архіві України у Львові свідчень про отримання монастирем музичних інструментів в означений час не дали задовільних результатів.

Наслідуючи приклад М. Цемірського, Паппіус [Pappius] вирішує замовити інструмент у майстра (завдаток 110 флоринів, знижка 10 флоринів), очевидно, для студента першого року навчання у недавно заснованому при ГМТ Інституті музики (1839 р.) Галицького музичного товариства Йоганна Паппіуса [Johann Pappius]. Прізвища Паппіуса та Цемірського одночасно фігурують у записках в книзі Т. Бема за 4 вересня 1855 р.

У 1857 р. Паппіус у серпні отримує срібну флейту, за яку було виплачено 180 флоринів. Не надто висока сума, яку оплатили за інструмент може бути пояснена відсутністю на флейті клапана *h* та політикою майстерні Т. Бема, що пропонував знижки для професійних музикантів (за словами Людвіга Бема). Це опосередковано підтверджує наше припущення щодо адресата замовлення, Йоганна Паппіуса, ім'я якого міститься у списках студентів-флейтистів консерваторії, що навчалися у класі професора Карла Бруннгофера [Karl Brunnhofer]⁷.

Дещо складнішим видався процес виконання другого замовлення М. Цемірського. Очевидно, 20 травня 1857 р. аматор отримує срібну флейту

⁵ T. Böhm, *Geschäftsbuch der Flötenwerkstatt 1847–1859, 1876–1879*, prsg. Ludwig Böhm, München 2010, s. 15.

⁶ B. Skoczylas-Stadnik, F. Grzywacz, *Skarby lwowskie w opactwie benedyktynek w Krzeszowie*, Legnica 2017, s. 57.

⁷ *Verzeichniß sämtlicher Mitglieder des Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Galizien im Jahre 1855, V.Z. 131 ex 1854*, Prywatne Archiwum Leszka i Teresy Mazepów, rękopis, s. 15

№ 98 з клапаном *h* (170 флоринів), якою раніше біля півтора року користувався Вільгельм Гумпл [Wilhelm Humpl] з Грацу та у подальшому замінив її на флейту з кокосового дерева № 113.

Найцікавішим замовленням Марцелі Цемірського, уже третім за чергою, стало його прохання до Теобальда Бема виготовити для нього альтову флейту, що виявилася першим інструментом даної моделі, виготовленої майстром. Ця подія, незважаючи на аматорську діяльність М. Цемірського, дозволила потрапити імені ботаніка у різноманітні професійні флейтові дослідження⁸. У січні 1858 р. альтова флейта № 120 виготовлена з мельхіорового сплаву була придбана замовником за 156 флоринів. Відтак, якісні зразки інструментів Т. Бема лише стимулювали захоплення М. Цемірського. На початку осені він придбав у майстра за 170 флоринів ще й гренадилеву флейту № 126 з срібними клапанами⁹. На думку праправнука Т. Бема – Людвіга Бьома – цілком вірогідним є припущення, що придбання М. Цемірського на цьому могли не завершитися, адже записи майстерні обриваються у лютому 1859 р. та частково відновлені аж за період 1876–1879 рр.

Ми володіємо на сьогодні досить скупими відомостями про постійного покупця майстерні мюнхенського майстра. Поряд з цим, вони свідчать про беззастережну любов Марцелія Цемірського до мистецтва та флейти. Окрім уже згаданих даних про освіту та посаду аматора, показовими можна вважати наступні факти: у 1870-х рр. ім'я М. Цемірського зустрічається у списку членів Товариства друзів образотворчого мистецтва у Львові¹⁰, чиновник бере участь у роботі наглядової ради Спілки взаємної допомоги приватних службовців¹¹.

На Личаківському кладовищі у Львові (поле №3) знаходиться багате та вишукане поховання цієї людини зі статусом ангела та скульптурним гіпсовим барельєфом обличчя в обрамленні колосків з серпом та двох дерев'яних флейт, що напевно, свідчать про професію та захоплення ботаніка¹².

Аналізуючи завдання та мету найактивніших покупців майстерні Теобальда Бьома протягом 1847–1859 рр., ми не можемо не звернути увагу

⁸ C. Rees, *Brief background & history of the alto flute* [w:] *The Kingma System Alto Flute: A Practical Guide for Composers and Performers*, London 2013, <http://www.altoflute.co.uk/01-background/history.html> (21.12.2023).

⁹ T. Böhm, *Geschäftsbuch...*, s. 16.

¹⁰ *Sprawozdanie Dyrekcji Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie o Czynnościach i Stanie Towarzystwa w Roku 1875/6*, t. IX, Lwów 1877, s. 17.

¹¹ *Protokół obrad posiedzenia Rady nadzorczej Towarzystwa wzajemnej pomocy oficjalistów prywatnych*, „Gazeta Narodowa” 1871, nr 70 (15 II), s. 3.

¹² K. Stefański, *Angeles en Los cementerios-símbolo de la esperanza Cristiana*, „Los ángeles en el arte”, Capítulo 4, coordinadoras: Nochebuena M.C.V., Kubiak E.J., Puebla: Facultad de Arquitectura 2014, s. 77; K. Łoza, Ch. Charczuk, *Cmentarz Łyczakowski we Lwowie. Przewodnik*, Wrocław 2016, s. 238.

на самобутній характер ментальності львівських замовників. З постійних клієнтів майстра, які придбали у Т. Бьома по чотири і більше інструментів, вирізняються наступні добродії: Філіпп Ернст [Philip Ernst] (Нью-Йорк), Адольф Рапп [Adolph Rupp] (Санкт-Петербург), Антоніо Сакетті [Antonio Saccetti] (Одеса, Тамбов) та Марцелій Цемірський (Львів). За винятком львівського аматора, усі інші запропоновані імена належать відомим артистам, професійним педагогам, що мали перед собою чітку та зрозумілу ціль – опанувати новий інструментарій та передати знання наступному поколінню фахівців¹³.

У львівському мистецькому середовищі середини століття ми спостерігаємо яскраві прогресивні тенденції: цікавість до досягнень науки та техніки, до постійного оновлення, бажання рухатися у злагоді з часом, не відставати від передових ідей епохи, бути сучасним та універсальним. Але своєрідним та специфічним видається інше – такі прагнення формувалися не у пошуках, стараннях чи роботі професіоналів флейтистів, а в осередках аматорського руху та захоплень, в праці інтелектуалів, часто не пов'язаних безпосередньо з музичним фахом. Діяльність прямих фахівців не спішить виходити за межі існуючої традиції, поступово провінціалізуючись, відіграє роль лише інструменту в руках успішних і заможних цінителів мистецтва. Вона надто залежна від існуючих устоїв, авторитетів, надто несамостійна та квола. У 50-ті рр. XIX століття кар'єра братів Допплерів досягає свого піку, вони періодично відвідують Львів із концертами та, залишаючись відданими традиційному інструментарію, дають привід місцевим фахівцям не турбуватися про майбутнє.

Відтак, у середині XIX століття неповторними та сенсаційними місцевими подіями, пов'язаними з флейтою, відзначаються заходи та вчинки саме флейтистів-аматорів. Доктор Кробсгоффер – секретар-референт прокуратури Львова [Aushilfs Referent bei der Kammerprocuretur in Lemberg] захоплює публіку грою власних флейтових композицій, про що у вишуканих епітетах: „[...] надзвичайна довершеність та смак”, „[...] віртуозна спритність” повідомляють нам друковані видання¹⁴. Найпопулярніший композитор тогочасного Львова та засновник Товариства друзів музики – Йоганн Рукгабер [Johann Ruckgaber], – присвячує свої флейтові композиції Георгу Етьєну Аслану [George Étienne Aslan]. Виявляють значну цікавість до інструмента відомі діячі української культури – Порфирій Бажанський та Остап Нижанківський, а ботанік Марцелій Цемірський вивчає будову та звучання альтової флейти та порівнює досконалість конструкції тільки що винайдених циліндричних дерев'яних та срібних флейт Теобальда Бема.

У зв'язку з тим, що на периферії, в країні Австрійської імперії не було потужних конкурентів майстерні Т. Бема та непримиренних авторитетів-

¹³ Т. Böhm, *Geschäftsbuch...*, s. 27.

¹⁴ В.а., *Musik und Kunst*, „Mnemosyne...” 1840, nr 86 (3 XI), s. 354.

традиціоналістів (таких як Ж.-Л. Тюлу [J.-L. Tulou], Д. Бріччяльді [Brancialdi], Г. Мейер [Meyer], М. Шведлер [Schwedler]), провінційний світ значно податливіше та органічніше вбирав у себе всі новітні розробки, часто безконфліктно поєднуючи використання інструментів непоборних антагоністів. Здавалося б, процес знайомства Львова з новим духовим інструментарієм, перехід фахівців до використання флейт принципово нового покоління проходив доволі спокійно та мирно, не зустрічаючи на своєму шляху різкого спротиву чи заперечення, відкидання тих чи інших конструктивних засад винахідника та його системи інструмента в цілому, характерних для великих музичних центрів. З іншого ж боку, ми спостерігаємо, що явище осягнення флейтової реформи, незважаючи на прогресивний резонанс на початках процесу, проходило у Львові стихійно, хаотично, несфокусовано та мляво. Очевидно, навіть за змістом конторських книг Т. Бема, львів'яни володіли достатніми фінансовими ресурсами для власного забезпечення інструментальними новинками, як наслідок, – фахового зростання, але на виклик сучасності відгукнулися лише інтелектуал та студент першого року навчання. Фахівці, які зобов'язані були вчасно взяти у свої руки організацію сповіщення та реклами (дії, які ми можемо спостерігати у багатьох інших містах, що долучилися до популяризації новітньої технології майстра зусиллями К. Годфроя [Clair Godfroy] та Л. Лота [Louis Lot], Д. Бріччяльді, Коха [Koch], П. Камю [Paul Camus], Л. Беффе [Louis Buffet], фірми „Rudall and Rose”), агітацію забезпечення новітнім інструментарієм молодших колег, студентів та учнів (Ф. Ернст, А. Рапп, А. Сакетті, Г. Рудалл [Georg Rudall]), роз'яснення переваг змін, створення настанов, підручників для опанування новим інструментарієм (Річард Карт [Richard Carte], Емануель Кракамп [Emanuele Krakamp], П. Камю, Анрі Альте [Henry Altès] та ін.), виявили в Галичині відверту консервативність та відсутність розуміння, непрофесіоналізм.

Відтак, у висновках засвідчуємо, що процес опанування новим інструментарієм у Львові, для якого був створений чудовий майданчик ще у середині XIX століття зусиллями Марцелія Цемірського, що володів фактично усіма наявними на той час зразками б'юмівської флейти, не завжди доступними навіть у найвідоміших музичних центрах та Йоганна Паппіуса – молодого артиста, очевидно, не був розвинутий у професійному середовищі та розтягнувся на багато десятиліть. Був втрачений чудовий шанс залишитися в сучасному та амбітному європейському професійному середовищі, що до того часу вдавалося зусиллями таланту, праці та допитливості попередньому поколінню львівських флейтистів. На це вказують цілий ряд фактів. Зокрема, композитор Ярослав Ярославенко (1880–1958 рр.), який у 1920-х рр. керував львівськими духовими оркестрами у книзі „Як заложити дуту оркестру” наголошував на використанні у музичних колективах Львова флейт з 8-ма, 10-ма та 12-ма клапанами, що виготовлялися „[...] з гренадилевого, гебанового та буксового дерева” (напевне, автор мав на увазі гренадилеве, ебенове

та самшитове дерево)¹⁵. Ще у 30-х роках XX століття ми можемо зустріти у львівському музичному журналі „Orkiestra” рекламу фабрики духових музичних інструментів у Перемишлі, яка поряд з флейтою конструкції Т. Бьома на рівноправних началах, за твердженням Петера Шпора, пропонує ранній інструмент системи Шведлера-Круспе [Schwedler-Kruspe]¹⁶. А флейти системи Гайнріха Фрідріха Мейера [Heinrich Friedlich Meyer, 1814–1897 pp.], згідно збереженим артефактам інструментальної колекції Євгена Білецького та багаточисленним фото місцевих ансамблів та оркестрів того часу, залишалися в активному використанні у Галичині навіть у 50-х pp. минулого століття.

Bibliografia

- B.a., „Orkiestra” 1934, nr 5, s. 1.
- B.a., *Musik und Kunst*, „Mnemosyne: galizisches Abendblatt für gebildete Leser” 1825, nr 11 (8 II), s. 44.
- B.a., *Musik und Kunst*, „Mnemosyne: galizisches Abendblatt für gebildete Leser” 1825, nr 13 (15 II), s. 52.
- B.a., *Musik und Kunst*, „Mnemosyne: galizisches Abendblatt für gebildete Leser” 1825, nr 20 (12 III), s. 79–80.
- B.a., *Musik und Kunst*, „Mnemosyne: galizisches Abendblatt für gebildete Leser” 1832, nr 16 (26 II), s. 64.
- B.a., *Musik und Kunst*, „Mnemosyne: galizisches Abendblatt für gebildete Leser” 1832, nr 22 (17 III), s. 88.
- B.a., *Musik und Kunst*, „Mnemosyne: galizisches Abendblatt für gebildete Leser” 1840, nr 86 (3 XI), s. 354.
- Böhm T., *Geschäftsbuch der Flötenwerkstatt 1847–1859, 1876–1879*, prsg. Ludwig Böhm, München 2010.
- Łoza K., Charczuk Ch., *Cmentarz Łyczakowski we Lwowie. Przewodnik*, Wrocław 2016.
- Powell A., *The Flute*, Yale University Press 2002.
- Protokół obrad posiedzenia Rady nadzorczej Towarzystwa wzajemnej pomocy oficjalistów prywatnych*, „Gazeta Narodowa” 1871, nr 70 (15 II), s. 3.
- Pustlauk A., *The simple system flute between 1790 and 1850, its performance practice and chamber music repertoire with pianoforte and / or strings*, Proefschrift ingediend met het oog op het behalen van de graad Doctor in de Kunsten, Brussel, Vrije Universiteit, faculteit Letteren en Wijsbegeerte 2016.
- Rees C., *Brief background & history of the alto flute [w:] The Kingma System Alto Flute: A Practical Guide for Composers and Performers*, London 2013, <http://www.altoflute.co.uk/01-background/history.html> (21.12.2023).
- S.C., *Wspomnienie pośmiertne*, „Dziennik Mód Paryskich” 1848, nr 12, s. 94–95.
- Schreiner G.F., *Grätz. Ein naturhistorisch-statistisch-topographisches Gemälde dieser Stadt und ihrer Umgebungen*, Grätz 1843.

¹⁵ Г. Григор'єв, *Характеристика і класифікація духових та ударних музичних інструментів та правила їх використання. Методичний посібник*, Київ 2007, s. 26–27.

¹⁶ B.a., „Orkiestra” 1934, nr 5, s. 1.

Skoczylas-Stadnik B., Grzywacz F., *Skarby lwowskie w opactwie benedyktynek w Krzeszowie*, Legnica 2017.

Sprawozdanie Dyrekcji Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie o Czynnościach i Stanie Towarzystwa w Roku 1875/6, t. IX, Lwów 1877, s. 17.

Stefański K., *Angeles en Los cementerlos-simbolo de la esperansa Cristiana*, „Los ángeles en el arte”, Capitulo 4, coordinadoras: Nochebuena M.C.V., Kubiak E.J., Puebla: Facultad de Arquitectura 2014.

Verzeichniß sämtlicher Mitglieder des Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Galizien im Jahre 1855, V.Z. 131 ex 1854, Prywatne Archiwum Leszka i Teresy Mazepów, rękopis.

Григор'єв Г., *Характеристика і класифікація духових та ударних музичних інструментів та правила їх використання. Методичний посібник*, Київ 2007, s. 26–27.

LIV FLUTE INSTRUMENTS OF THE 19TH CENTURY

Abstract

During the 19th century, the structure of the flute underwent significant and inevitable changes. Hundreds of famous musical masters devoted their lives to adapting the instrument to the new aesthetic needs of the Romantic era. The role and sound quality of the flute underwent a significant rethinking. Therefore, the inventors' search was reflected in the external and internal structure, on the attachment of superstructures, on the material from which the samples were made, etc. For several decades, the flute gets a completely new look and structure. Along with the change of the instrument, the change of the system of teaching and performance on the flute begins.

The first years after Theobald Böhm's reform were most clearly and convincingly capable of reflecting the shock state of the industry's leading specialists, their mostly feverish efforts to reject, deny, glorify, use, „modernize” or calmly accept the realities of the new professional life. So far, little attention has been paid in scientific research to the specifics of familiarization and the initial stages of mastering the newest tools in the provincial centers of Europe. Their experience can provide unusual and original facts for the analysis of individual phases of the professional crisis provoked by the reform and help form a holistic picture of the phenomenal event. The Lviv example vividly demonstrates, on the one hand, the original manifestations of the attitude towards the Munich sensation in the professional and amateur flute world and, on the other hand, some general trends for the process, refracted through the prism of Galician consciousness and mentality. The research uses information and facts that are made public for the first time.

Keywords: woodwinds reform, flutists of Lviv, Marcelli Ciemiński, musical culture of Lviv