

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

Тао Цзинь

УДК 780.644.1.071.2:78.071.1”18/19”

ДИСЕРТАЦІЯ

**СТАНОВЛЕННЯ КОНЦЕРТНОГО СТИЛЮ
ГРИ НА ГОБОЇ У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ
КІНЦЯ ХІХ-ПОЧАТКУ ХХ СТ.**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело _____ Тао Цзинь

Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства, професор
Ніколаєвська Юлія Вікторівна

Харків – 2023

АНОТАЦІЯ

Тао Цзинь. Становлення концертного стилю гри на гобої у творчості композиторів кінця XIX-початку XX ст. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво (02 – Культура і мистецтво). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Харків, 2023.

Дисертацію присвячено дослідженню концертного стилю гри на гобої та еволюції концертності як ключової ознаки творів, написаних для інструмента протягом XVII-першої третини XX ст. Історично сучасний гобой з'явився у Франції у другій половині XVII століття і з того часу пройшов великий шлях розвитку. Його широко застосовували композитори різних країн Європи: Ж.Б. Люллі, Г. Перселл, А. Вівальді, Ф. Телеман. Величезної виразності гобой досяг у творчості Й. С. Баха, Г.Ф. Генделя, А. Марчелло, Т. Альбіноні, І. Г. Грауна, Д. Чімарози, Я. Стаміца, А. Розетті, К. Діттерсдорфа, Ф. Крамаржа, гобой залучали до партитури своїх творів В. А. Моцарт, Л. Лебрун, багато нового та своєрідного привнесли у трактування гобоя майстри оркестру Г. Берліоз та К. М. Вебер та ін. Накопичено достатньо музичного (композиторського та виконавського) матеріалу, щоб усвідомити шлях становлення гобоя як *концертного інструменту* та досягнути таке явище, як «концертний стиль гри», що є основою пропонованого дослідження.

Актуальність теми пов'язана з необхідністю обґрунтувати становлення концертного стилю гри на гобої як історичний, динамічний процес; усвідомити еволюцію творчості для гобоя як *систему* через аналіз ключових творів концертного жанру; сформувані цілісне уявлення про складові концертного стилю гри на гобої.

Мета дослідження – надати наукову презентацію типових ознак, жанрових та стилістичних особливостей творів для гобоя композиторів XVIII – першої третини ХХст. в аспекті становлення концертного стилю гри.

Матеріалом дисертації є : 1) твори для гобоя в історичній перспективі: концерти А. Марчелло, Г. Ф. Генделя, Й. Ф. Фаша (епоха бароко), Й. Гайдна, Л. Лебруна (класицизм), концерт В. Белліні, фантазії, концерти, п'єси А. Паскуллі (романтизм), концерт Ю. Гусенса та Фантазія-квартет для гобоя та струнних Б. Бріттена; 2) виконавські версії А. Маккензі, А. Майєра, О. Гернс (Концерт Ю. Гусенса), М. Понселя (концерт А. Марчелло), версії О. Зоболі та автора дисертації (твори А. Паскуллі).

Теоретичну базу складають монографії, журнальні статті, розвідки широкого кола музикологів з міжнародної асоціації виконавців на гобої та фаготі IDRS. Ключовими є монографії Ф. Бейта, Д. Паолі, Б. Берталоцці, Г. Вудвордт, Дж. Бургеса-Брюка (G. Burgess/H. Bruce), А. Бейнса (Baines), Ж. Леклейра (Leclair), які описують революційні технології гри та навчання гри на гобої. У статтях В. Мартинової концептуалізовано поняття «концертуєчий гобой», надано аналіз творів концертного жанру ХХ–ХХІ ст. Втім системної праці щодо становлення концертного стилю гри на гобою немає, що зумовлює новизну отриманих результатів дисертації.

Методологія дисертації відповідає позиціям когнітивного музикознавства, що розробляє кафедра інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П. Котляревського (Л. Шаповалова, Ю. Ніколаєвська): розділи аналітичної інтерпретології та виконавської поетики, що концентрують увагу на таких параметрах твору, як інтерпретація жанрів та стилю у творчості композиторів, феноменологія виконавського стилю, звуковий образ інструменту, виконавська драматургія, стиль виконання (гри).

Наукова новина отриманих результатів. Представлена розвідка є першим досвідом наукової презентації історичного становлення концертного стилю гри на гобої в XVII–першій третині ХХ ст. з позицій інтерпретології.

Структура роботи містить три розділи. У Розділі 1 увагу зосереджено на органологічних та історіографічних засадах вивчення гобоя. Задіяно велике коло джерел; висвітлені як усталені, так й дискусивні моменти; виокремлені напрямки гобоезнавства (з питань органології, технології гри, історичних різновидів гобоя, аналіз сучасного стану виконавства на гобої). Окремий аспект становить авторський погляд на вібрато на гобої.

Запропоновано авторські визначення понять стилю, концертності, виконавської поетики. Визначено концепт «стиль концертування» – наявність на рівні технічних та жанрових ознак концертної презентації інструмента. Для гобоя це означає віртуозність в широкому розумінні, різнорівневий діалог «соліст-оркестр», швидка зміна образної сфери, багатство семантичних амплуа, залучення крайніх регістрів, техніка аплікатури. Ці якості складають розуміння виконавської поетики як інструмента аналізу відповідних якостей музики для гобоя.

Другий и третій розділи присвячені етапам становлення концертного стилю гри на гобої від XVII до початку XX ст. Історичний вимір теми висвітлив два основні етапи: перший – довгий шлях до створення нової французької системи, конструкція інструменту поступово вдосконалювалась, збільшувалась кількість клапанів, розширювався діапазон, прогресувала техніка. Композитори все більше залучали гобой у творах різних жанрів, розкриваючи його специфічні властивості. Другий етап – кінець XIX ст. характеризує суттєва реформа конструкції інструменту (Франція, 1881), XX століть – час епохальних змін виражально-технічного потенціалу гобоя.

Зазначено, що в період *бароко* гобой є ефективним як на тихому, так і на гучному динамічному нюансі; *семантичні амплуа* урізноманітнилися: гобой ідеально відбивав різні настрої: радість, сміливість, смуток, страх, ненависть, лють, гнів та любов. *Концертність* пов'язана перш за все з активним *імпровізуванням*, що надає композиторам простір для творчості та прояву майстерності виконавця у трактуванні сольного інструмента. На цьому етапі гобой не є надто віртуозним інструментом, хоча наприклад, Г. Ф. Гендель

залучає гамоподібні пасажі, стрибки на широкі інтервали, мелізми, орнаментация, при цьому протягом цілого твору переважають помірні темпи, крайні звуки високого та низького регістрів.

У творах доби *класицизму* концертність та віртуозність вимірювались вмінням виявити особливості звучання інструмента у широкому образному діапазоні (від м'яких, задушевних тем до блискучих, героїко-драматичних); аплікатурній техніці, звукових ефектах від залучення крайніх регістрів.

Етап *романтизму* в музиці ХІХ ст. додав як творів концертних жанрів, так й презентував нові сенси віртуозності, зосереджені зокрема у творчості Антоніо Паскуллі. У ХІХ столітті з'являються твори, написані для гобоя в різних жанрах: Концертино К. Вебера; Інтродукція та тема з варіаціями, ор. 102 Гуммеля; Концертна фантазія для двох гобоїв, ор. 35 і ряд творів для гобоя і гітари Н. Коста; Концерт В. Белліні; Концерт для англійського ріжка Г. Доніцетті. У другій половині ХІХ ст. відбулось формування композиторських та виконавських шкіл, які дали поштовх розвитку виконавства. Час кінця ХІХ–початку ХХ ст. – період розквіту віртуозності гри на гобої, він є етапом усталення тих параметрів, що стали засадничими протягом наступного періоду ХХ ст. зі всіма його трансформаційними процесами.

Нове розуміння віртуозності, яке стало ключовим в епоху Романтизму, присутнє у творах А. Паскуллі: вони потребують блиску та феноменальних віртуозних якостей; отже, й іншого *статусу* виконавця. Виявлено, що саме виконавський стиль обумовив риси стилю *композиторського*, якому притаманно принцип транскрипції як основний метод творчості та основну *композиторсько-виконавську стратегію*. Принциповим для виконавця-композитора є не стільки тематизм, скільки його блискуча віртуозна інтерпретація в партії гобою (саме тому він часто обирає не основні теми опери-першоджерела, навіть не основних героїв та уникає її драматичних вузлових моментів: його фантазії – переважно *лірична* інтерпретація сюжету). *Новий сенс віртуозності* виявляється через численні пасажі,

стрибки, подвійні ноти, перманентне дихання, різноманітність штрихів, мелізми, арпеджіо, приховану поліфонію, охоплення високого та низького регістру інструменту (всім цим рясніють твори композитора), композиційний принцип (обов'язкова наявність яскравих, характерних, контрастних співставлень тем у розвитку).

У Розділі 3 проаналізовано новий етап становлення концертного стилю гри, який в першій половині ХХ сторіччя пов'язаний з композиторсько-виконавською школою Великої Британії. Проаналізовано Концерт Ю. Гуссенса і Phantasy Quartet (Con Oboe) Б. Бріттена: в них концертність має вияв через насиченість віртуозними пасажами, різноманітність артикуляційних прийомів, вібрато, принциповій увазі до солістів.

У гобойному Концерті Ю. Гуссенса, окрім жанрово-стилістичних ознак, романтичного концерту (одночастинність; симфонізована моделі жанру; лейтінтонація як «звуковий символ твору»; відсутність єдиного тонального центру) виявлено риси виконавської поетики, що визначають *концертність*: рондальність форми долається континуальністю виконавського формотворення; гра рівними інтервалами (цілотонність), наявність високих нот та крайніх звуків регістрів, вміле застосування поліритмічних структур, насиченість твору віртуозними пасажами, наявність різноманітних артикуляційних прийомів, швидкочастотного вібрато (або чотирьох видів вібрато, за висловом виконавця Л. Гуссенса).

Здійснений порівняльний аналіз інтерпретацій Концерту Ю. Гуссенса дозволив вгледіти розмаїття проявів концертного стилю виконання на гобої в сучасній практиці. Три музиканти – представники різних виконавських шкіл та поколінь – презентують *різні виміри концертності* (які формуються комбінаторикою засобів виконавської поетики). Найблисуча інтерпретація позначена у версії А. Маккензі. В ній домінує віртуозність і масштабність, мислення надзвичайно довгими фразами як цілим, застосовано перманентне дихання, широкий спектр обертонів, різноманітність вібрато, велика штрихова «колекція» (*marcato, staccato, portamento, legato*, їхня комбінація і

варіабельність), вільне поводження з ритмом, перевага швидких темпи в цілому і в каденціях, наявність власної ритмічної концепції (схильність до «скорочення» окремих звуків, що додає відчуття імпровізаційності). В інтерпретації А. Майєра, навпаки, все звучить стримано, відповідно німецькій школі. Виконавцю притаманно мислення мотивами, увага до деталей, переважання ніжного звуку гобоя, не зловживання вібрато, речитативність гри пасажів (взагалі – трактування тембру гобоя як продовження голосу людини, із речитацією, наративністю), виразна агогіка та динаміка, блискуча пальцева техніка, аплікатурна філігранність, плавне поєднання звуків незалежно від темпу виконання підкреслення пасторальності та в цілому – тяжіння до виразної вокалізації інструменту та духовної концентрації. У виконанні О. Гернс домінує масштабність мислення, активність руху, виразність звуковедення, рельєфність динаміки, вібрато – вибіркове, увага на контрастах (темпових, динамічних), надзвичайна швидкість віртуозних пасажів, хоча в цілому – м'який, згладжений стиль гри завдяки відсутності твердої атаки звуків.

Фантазія-квартет Б. Бріттена – твір, який презентує декілька важливих якостей нового стилю гри на гобої у ХХ сторіччі. У підсумку аналітичних спостережень зазначено, що в названому опусі *концертність* виявляється не лише в особливостях ансамблевого музикування, у додаванні каденційних фрагментів, а й у масштабах твору, принциповій увазі до солістів, природному поєднанні рапсодійності, мелосу та мотивною роботою. Все перелічене є ознакою майстерності виконавця, яка є надважливою в процесі становлення *концертного стилю гри* на гобої на початку ХХ ст.

У **Висновках** підсумовані результати щодо історичної та інструментальної семантики та технології гри на гобої. Узагальнені ознаки *концертного стилю гри* як «матриці віртуозності», яка існує й в мистецтві ХХ–ХХІ ст., не втрачаючи актуальності і уможливаючи існування гобоя у всіх без виключення мистецьких стилях та напрямках.

Ключові слова: творчість для гобоя, жанри концерту, концертної фантазії для гобою, фантазія на тему опер, мистецтво Бароко, Класицизму, романтичний стиль виконавства, виконавство, виконавська специфіка, віртуозність, концертний стиль гри, виконавський аналіз, концертність, композиторсько-виконавська стратегія.

SUMMARY

Tao Jin. The formation of the concert style of playing the oboe in the creative work of the composers of the late 19th – early 20th centuries. – Qualifying research paper on the rights of the manuscript. Dissertation for acquiring the scientific degree of Doctor of Philosophy in speciality 025 «Musical Art» (02 «Culture and Arts»). – Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2023.

The dissertation is devoted to the study of the concert style of playing the oboe and the evolution of concert quality as the key feature of the compositions written for the instrument during the 17th and first third of the 20th centuries. Historically, the modern oboe appeared in France in the second half of the 17th century and has undergone a long development since then. It was widely used by composers of various European countries: J.B. Lully, H. Purcell, A. Vivaldi, F. Telemann. The oboe achieved great expressiveness in the creativity of J. S. Bach, G. F. Handel, A. Marcello, T. Albinoni, I. H. Graun, D. Chimarosa, J. Stamitz, A. Rosetti, K. Dittersdorff, F. Kramarzh, the oboe was used in the scores of their compositions by V. A. Mozart, L. Lebrun, and the masters of the orchestra, H. Berlioz, K. M. Weber, etc., brought a lot of new and original features to the interpretation of the oboe. Sufficient musical (composing and performing) material has been accumulated to understand the oboe's development as a *concert instrument* and to comprehend such a phenomenon as «concert style of playing», which is the basis of the proposed study.

The **urgency** of the topic is related to the need to substantiate the formation of the concert style of playing the oboe as a historical, dynamic process; to

understand the evolution of creativity for the oboe as a system through the analysis of key compositions of the concert genre; to form a holistic idea of the components of the concert style of playing the oboe.

The **purpose** of the study is to provide a scientific presentation of typical features, genre and stylistic features of compositions for the oboe by the composers of the 18th – the first third of the 20th centuries in the aspect of developing a concert style of playing.

The **material** of the dissertation is: 1) compositions for the oboe in a historical perspective: concertos by A. Marcello, G. F. Handel, J. F. Fasch (baroque era), J. Haydn, L. Lebrun (classicism), a concerto by V. Bellini, fantasies, concertos, plays by A. Pasculli (romanticism), a concerto by E. Goossens and Fantasy Quartet for the oboe and strings by B. Britten; 2) performance versions by A. McKenzie, A. Mayer, O. HERN (a concerto by E. Goossens), M. Ponsel (a concerto by A. Marcello), versions by O. Zoboli and the author of the dissertation (compositions by A. Pasculli).

The **theoretical** basis consists of monographs, journal articles, researches of a wide range of musicologists from the international association of oboe and bassoon performers IDRS. There are key monographs by F. Beit, Paoli, Bertalozzi, and Woodwardt, G. Burgess/H. Bruce, Baines, Leclair, who describe revolutionary techniques for playing and learning to play the oboe. In the articles by V. Martynova, the concept of «concerting oboe» is conceptualized, an analysis of compositions of the concert genre of the 20th-21st centuries is provided. However, there is no systematic work on the formation of a concert style of playing the oboe, which determines the novelty of the results of the dissertation.

The **methodology** of the dissertation corresponds to the positions of cognitive musicology developed by the department of interpretology and analysis of music of the I.P. Kotlyarevsky KhNUA (L. Shapovalova, Y. Nikolaievskaya): sections of analytical interpretology and performing poetics, focusing on such parameters of the composition as the interpretation of genres and style in the creative work of

composers, phenomenology of performing style, sound image of the instrument, performing dramaturgy, style of performance (of playing).

The scientific novelty of the obtained results. The presented research is the first experience of a scientific presentation of the historical formation of the concert style of playing the oboe in the 17th-first third of the 20th centuries from the standpoint of interpretology.

The structure of the work contains three sections. Section 1 focuses on the organological and historiographical foundations of the study of the oboe. A wide range of sources are involved; both established and debatable points are highlighted; the directions of oboe studies (on matters of organology, playing technology, historical varieties of the oboe, analysis of the current state of performance on the oboe) have been separated. A separate aspect is the author's view of oboe vibrato.

The author's definitions of the concepts of style, concert quality, performing poetics are offered. The concept of «concerting style» is defined as the presence at the level of technical and genre features of a concert presentation of an instrument. For the oboe, this means virtuosity in the broadest sense, a multi-level «soloist-orchestra» dialogue, a quick change of the figurative sphere, a wealth of semantic roles, the involvement of extreme registers, and the technique of fingering. These qualities make up the understanding of performing poetics as a tool for analysing the relevant qualities of oboe music.

The second and third sections are devoted to the stages of formation of the concert style of playing the oboe from the 17th to the beginning of the 20th century. The historical dimension of the topic highlighted two main stages: the first – a long way to create a new French system, the design of the instrument was gradually improved, the number of valves increased, the range expanded, and the technique progressed. Composers increasingly involved the oboe in compositions of various genres, revealing its specific properties. The second stage is the end of the 19th century and is characterized by a significant reform of the instrument's

design (France, 1881), the 20th century is a time of epochal changes in the expressive and technical potential of the oboe.

It is noted that in the Baroque period the oboe is effective both on quiet and loud dynamic nuances; the *semantic roles* varied: the oboe perfectly reflected different moods: joy, courage, sadness, fear, hatred, rage, anger and love. *The concert quality* is primarily associated with active *improvisation*, which gives composers space for creativity and the manifestation of the performer's mastery in the interpretation of a solo instrument. At this stage, the oboe is not a very virtuoso instrument, although, for example, G. F. Handel involves scale-like passages, jumps to wide intervals, melismas, ornamentation, while moderate tempos, opposite sounds of high and low registers prevail throughout the composition.

In the compositions of the era of *classicism*, concert quality and virtuosity were measured by the ability to reveal the peculiarities of the instrument's sound in a wide figurative range (from soft, heartfelt themes to brilliant, heroic-dramatic ones); the fingering technique, sound effects from the involvement of opposite registers.

The stage of *romanticism* in the music of the 19th century added compositions of concert genres as well as presented new senses of virtuosity, concentrated in particular in the creative work of Antonio Pasculli. In the 19th century, compositions written for the oboe in various genres appeared: Concertino by K. Weber; Introduction and Theme with Variations, op. 102 by Hummel; Concert fantasy for two oboes, op. 35 and a number of compositions for the oboe and guitar by N. Costa; Concerto by V. Bellini; Concerto for the English horn by G. Donizetti. In the second half of the 19th century the composing and performing schools were formed, which gave an impetus to the development of performance. The end of the 19th and the beginning of the 20th centuries is the period of heyday of the oboe playing virtuosity, it is the stage of establishment of those parameters that became basic during the following period of the 20th century with all its transformational processes.

A new understanding of virtuosity, which became key in the era of Romanticism, is present in the compositions by A. Pasculli: they require brilliance and phenomenal virtuoso qualities; therefore, another *status* of the performer. It has been revealed that it was the performing style that determined the features of the compositional style, which is characterized by the principle of transcription as the main method of creativity and the main *compositional and performing strategy*. What is fundamental for a performer-composer is not so much thematism as his/her brilliant virtuoso interpretation in the oboe part (that is why he/she often chooses not the main themes of the original opera, not even the main characters and avoids its dramatic pivotal moments: his/her fantasies are mainly a *lyrical* interpretation of the plot). A *new sense of virtuosity* is revealed through numerous passages, jumps, double notes, permanent breathing, a variety of strokes, melismas, arpeggios, hidden polyphony, coverage of the high and low register of the instrument (all of which abound in the composer's compositions), the compositional principle (the obligatory presence of bright, characteristic, contrasting comparisons of themes in development).

Section 3 analyses a new stage of formation of the concert style of playing, which in the first half of the 20th century is associated with the composing-performing school of Great Britain. E. Goossens Concerto and B. Britten's Fantasy Quartet (Con Oboe) are analysed: in them, concert quality is manifested through the saturation with virtuoso passages, variety of articulation techniques, vibrato, and principled attention to soloists.

In the Oboe Concerto of E. Goossens, in addition to the genre and stylistic features of a romantic concerto (one-movement structure; symphonized with genre models; leit-intonation as a «sound symbol of the composition»; the absence of a single tonal centre), features of performing poetics that determine *concert quality* are revealed: the rondo quality of the form is overcome by the continuity of performing form-making; playing with equal intervals (whole tone), the presence of high notes and opposite sounds of the registers, skilful use of polyrhythmic structures, saturation of the composition with virtuosic passages, the presence of

various articulation techniques, high-frequency vibrato (or four types of vibrato, according to the expression of the performer L. Goossens).

The conducted comparative analysis of the interpretations of E. Goossens's Concerto made it possible to see the variety of manifestations of the concert style of performance on the oboe in modern practice. Three musicians – representatives of different performing schools and generations – present *different dimensions of concert quality* (which are formed by the combinatorics of the means of performing poetics). The most brilliant interpretation is indicated in A. McKenzie's version. It is dominated by virtuosity and scale, thinking in extremely long phrases as a whole, permanent breathing is used, a wide range of overtones, a variety of vibrato, a large stroke «collection» (marcato, staccato, portamento, legato, their combination and variability), free handling of rhythm, the advantage of fast tempos in general and in cadences, the presence of one's own rhythmic concept (a tendency to «shorten» individual sounds, which adds a sense of *improvisation*). In A. Mayer's interpretation, on the contrary, everything sounds restrained, according to the German school. The performer is characterized by thinking with motifs, attention to details, the predominance of the gentle sound of the oboe, not abusing vibrato, the recitative nature of playing passages (in general, the interpretation of the timbre of the oboe as a continuation of the human voice, with recitation, narrative), expressive agogics and dynamics, brilliant finger technique, fingering filigree, a smooth combination of sounds, regardless of the tempo of performance, emphasizing pastoralism and, in general, a tendency towards expressive vocalization of the instrument and spiritual concentration. O. Hens' performance is dominated by the scale of thinking, activity of movement, expressiveness of sound connection, relief of dynamics, selective vibrato, attention to contrasts (tempo, dynamic), extreme speed of virtuoso passages, although in general – a soft, smoothed playing style due to the absence of hard attack of sounds.

B. Britten's Fantasy Quartet is a composition that presents several important qualities of the new style of playing the oboe in the 20th century. As a result of the analytical observations, it is stated that in the named opus, *concert quality* is

manifested not only in the peculiarities of ensemble music making, in the addition of cadence fragments, but also in the scope of the composition, the principled attention to soloists, the natural combination of rhapsody, melos and motif work. All of the above is a sign of the skill of the performer, which is very important in the process of formation of the *concert style of playing the oboe* at the beginning of the 20th century.

The **Conclusions** summarize the results regarding the historical and instrumental semantics and technology of playing the oboe. We generalized features of the *concert style of playing as a «matrix of virtuosity»*, which also exists in the art of the 20th-21st centuries, without losing its relevance and enabling the existence of the oboe in all artistic styles and directions without exception.

Key words: creativity for the oboe, genres of concerto, concert fantasy for the oboe, fantasy on the theme of operas, Baroque art, Classicism, romantic performing style, performance, performance specificity, virtuosity, concert performance style, performing analysis, concert quality, composing-performing strategy.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові видання України, затверджені МОН України як фахові за напрямом «мистецтвознавство»:

1. Tao Jin. Performance characteristics of Eugene Goossens's Concerto for Oboe and Orchestra. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Вип. 60 / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Ю. П. Величко, Л. В. Русакова. Харків : ХНУМ, 2021. Вип. 60. С. 167–183. DOI 10.34064/khnum1-6009

2. Тао Цзінь. Концертні фантазії для гобою Антоніо Паскуллі як втілення нового сенсу віртуозності у творчості XIX ст. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених*

Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 53. Том 2. С. 103–111. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/53-2-15>

3. Тао Цзінь. Риси концертності у Фантазії-квартеті для гобою та струнних Б. Бріттена. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 60. Том 4. С. 62–68. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/60-4-9>

Публікації у зарубіжних наукових виданнях:

1. Tao Jin. Compositions for the oboe by A. Pasculli: on the way to the formation of the concerto style of playing at the turn of the 19th-20th centuries. *European Journal of Arts. Scientific journal*. № 4. Vienna, 2021. P. 118–124. DOI: 10.29013/EJA-21-4-118-124

2. Tao Jin. Oboe Vibrato Technique and its Practical Analysis. *Jouranl of Heihe University*. 2022. Vol. 2 No. 13. P. 146–148.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	2
SUMMARY	8
ВСТУП	18
РОЗДІЛ 1. ГОБОЙ В НАУКОВОМУ КОЛІ: ВІД ОРГАНОЛОГІЇ ДО ІНТЕРПРЕТОЛОГІЇ	25
1.1. Генеза інструмента: історіографія питання	26
1.2. Технологія гри сучасного гобоїста: коментар виконавця	37
1.3. Методологія інтерпретологічного дослідження: поняттєвий апарат та теоретичне обґрунтування дефініції «концертний стиль гри»	47
Висновки до Розділу 1	55
РОЗДІЛ 2. ГОБОЙ У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ XVII-ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIX ст.: ЕТАПИ ФОРМУВАННЯ КОНЦЕРТНОГО СТИЛЮ ГРИ	59
2.1. Концерти для гобоя А. Марчелло, Г. Генделя, Й. Фаша: технологія та виконавська семантика	68
2.2. Твори для гобоя в системі концертних жанрів доби класицизму (на прикладі Концерту Л. Лебруна)	79
2.3. Виконавство на гобої у першій половині XIX ст. в аспекті концепції концертного стилю гри (на прикладі Концерту В. Белліні)	85
Висновки до Розділу 2	97
РОЗДІЛ 3 КОНЦЕРТНИЙ СТИЛЬ ГРИ НА ГОБОЇ НАПРИКІНЦІ XIX–ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТ.	100
3.1. Творчість для гобоя А. Паскуллі: нові сенси віртуозності	101
3.1.1 <i>Фантазії на теми опер: жанрово-стильовий та виконавський аналіз</i>	105
3.1.2 <i>Концерти для гобоя з оркестром</i>	113

3.1.3. <i>Віртуозні концертні п'єси (на прикладі <i>Le Ari</i> у <i>Ricardo di Napoli</i>)</i>	118
3.2 Новий етап становлення концертного стилю гри в творчості композиторів та виконавців Великої Британії	122
3.2.1 <i>Виконавська специфіка Концерту для гобоя з оркестром Ю. Гуссенса</i>	126
3.2.2 <i>Риси концертності у <i>Phantasy Quartet (Con Oboe)</i> Б.Бріттена</i>	148
Висновки до Розділу 3	157
ВИСНОВКИ	165
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	171
ДОДАТКИ	189
Додаток А (список апробацій та публікацій за тематикою дисертації)	

ВСТУП

Обґрунтування теми дослідження. Сучасний гобой з'явився у Франції у другій половині XVII століття і з того часу пройшов великий шлях розвитку. Його широко застосовували композитори різних країн Європи: Ж.Б. Люллі, Г. Перселл, А. Вівальді, Г.Ф.Телеман. Величезної виразності гобой досяг у творчості І.С.Баха, Г.Ф.Генделя, А. Марчелло, А. Вівальді, Т. Альбіноні, І.С. Баха, Г.Ф.Телемана, К.Ф.Е.Баха, І.Г. Грауна, Д. Чімарози, Я. Стаміца, А.Розетті, К.Діттерсдорфа, Ф.Крамаржа, широко використовував у своїх творах гобой В.А. Моцарт, Л. Лебрун (6 концертів для гобою з оркестром), багато нового та своєрідного вніс у трактування гобоя майстер оркестру Г. Берліоз.

У сучасному репертуарі є безліч як концертних, так й камерних творів для гобою, створених в епоху пізнього бароко, рококо, класицизму, романтизму. До них відносяться, окрім названих вище, концерти та сонати Ф. Куперена, Ж.Б. Лойє, Т. Альбіноні, І.С.Баха, Г.Ф.Телемана, К.Ф.Е.Баха, І.Г.Грауна, Д. Чімарози, Я. Стаміца, К. Дітерсдорфа, Ф. Крамаржа та ін.

У другій половині XIX століття можна говорити про формування композиторських та виконавських шкіл. У період романтизму виникають такі твори, написані для гобою у різних жанрах: Концертіно К.М. Вебера; Інтродукція та тема з варіаціями, ор. 102 Гуммеля; Концертна фантазія для двох гобоїв ор. 35 і ряд творів для гобою та гітари Н. Коста; Концерт В. Белліні; Концерт для англійського ріжка Г. Доніцетті; Три романси для гобою та фортепіано Р. Шумана. Крім того, композитори часто доручають цьому інструменту соло (з найвідоміших – соло англійського ріжка на початку III дії опери «Трістан та Ізольда» Р. Вагнера; з III частини Фантастичної симфонії Г. Берліоза; з II ч. Концерту для скрипки з оркестром Й. Брамса та ін.)

Серед найвідоміших гобоїстів, які впливали на становлення гобою як концертного інструменту протягом всього існування, варто назвати таких, як

італієць Антоніо Паскуллі, Евелін Барбіроллі, В. Барелла, Клаус Беккер (США), Хорст Еппендорф (Німеччина), Хайнц Холіж/Hollige, Омар Зоболі/Zoboli, Моріс Bourgu, Хансйорг Шелленбергер, Альбрех Гордон Хант, Девід Вальтер, Жак Тис, Ен-Хі Квак, Франсуа Leleux, Ненсі Амвросій Король, Крістоф Хартманн, Стефан Schilli, Олексій Огрінчук та багато інших.

Отже, накопичено достатньо музичного (композиторського та виконавського) матеріалу, щоб усвідомити шлях становлення гобою як концертного інструменту та досягнути таке явище, як «стиль концертного виконавства». Невипадково ми пов'язуємо його становлення саме з періодом кінця XIX–початку XX ст., своєрідним періодом розквіту віртуозності гри на гобої та етапом формування тих параметрів, що стали засадничими протягом наступного періоду XX ст. зі всіма його трансформаційними процесами.

Таким чином, **актуальність** теми пов'язана з необхідністю:

-обґрунтувати становлення концертного стилю гри на гобої як історичний, динамічний процес;

-усвідомити еволюцію творчості для гобоя як *систему* через аналіз ключових творів концертного жанру;

сформувати цілісне уявлення про складові концертного стилю гри на гобої.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертація виконана на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Її зміст відповідає комплексній темі «Інтерпретологія як інтегративна наука» перспективного тематичного плану науково-дослідницької роботи ХНУМ імені І. П. Котляревського на 2017-2022 рр. (протокол № 4 від 30.11.2017 р.) Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (Протокол № 4 від 30.11.2017).

Мета дослідження – надати наукову презентацію типових ознак, жанрових та стилістичних особливостей творів для гобоя композиторів XVIII – першої третини ХХст. в аспекті становлення концертного стилю гри.

Означене коло проблематики зумовило необхідність вирішення наступних наукових завдань:

- оглядово проаналізувати органологічні дослідження гобою в світі;
- сформулювати методологічне підґрунтя інтерпретологічного дослідження творчості для гобою, сформувати корпус понять, актуальних для гобоєзнавства;
- концептуалізувати поняття «концертний стиль гри» як засадничий для пропонованого дослідження;
- виокремити етапи формування стилю концертної гри у період з XVII по XIX ст.;
- аргументувати нові сенси віртуозності у творчості для гобоя А. Паскуллі;
- проаналізувати виконавську специфіку творів Ю. Гуссенса і Б. Бріттена, представляючи їх як новий етап становлення концертного стилю гри на початку ХХ ст. у Великій Британії.

Об'єктом дослідження є творчість для гобоя композиторів XVII-першої третини ХХ ст., **предметом** – прояви концертної специфіки у творах для гобоя означеного періоду в жанровому та стильовому аспектах.

Матеріалом дисертації є:

- 1) твори для гобоя в історичній перспективі: концерти А. Марчелло, Г. Ф. Генделя, Й. Ф. Фаша (епоха бароко), Й. Гайдна, Л. Лебруна (класицизм), концерт В. Белліні, фантазії, концерти, п'єси А. Паскуллі (романтизм), концерт Ю. Гуссенса та Фантазія-квартет для гобоя та струнних Б. Бріттена;
- 2) виконавські версії А. Маккензі, А. Майєра, О. Гернс (Концерт Ю. Гуссенса), М. Понсея (концерт А. Марчелло), версії О. Зоболі та автора дисертації (твори А. Паскуллі).

Теоретична база дослідження. Обрана тематика зумовила вивчення музикознавчої літератури за такими напрямками:

- *теорія стилю в музиці, питання історичних стилів і композиторської творчості* – О. Белоброва-Мурга [7–8; 49–50], О. Величко [14], І. Гребнева [18], О. Коменда [34], І. Коханик [35–36], О. Рощенко [69–71; 137], Н. Харнонкурт [81], С. Шип [86], М. Blake [97], А. Chernoiivanenko [106–107], А. Copland [109], В. Haynes [121], S.M. Henke [122], J. Howerton [124], K.V. Palisca [139], L. Serhaniuk & [152], M. Talbot [157], Р. Тарускін/Taruskin [161], J. Wainwright [165];

- *творчість для духових інструментів, зокрема для гобоя* – В. Апатський [4–6], Г. Берліоз [10], З. Буркацький [13], Н. Волков [16], В. Громченко [19–23; 125], М. Давидов [24], Я. Денисенко [26], М. Закопець [28–29], В. Качмарчик [33], П. Круль [37], В. Лебедев [39–42], У. Макеева [45], В. Мартинова [46–47]; Є. Носирев [55–56], О. Овчар [57–58; 115], І. Палій [62], В. Ракочі [65–68], В. Шевченко [85], А. Baines [93], В. Bartalozzi [94], Philip Bate [95–96], L. Booze [99], G. Burgess and H. Bruce [101], C. Campbell [103], D. Collins [108], A. Dusold [116], Leon Goossens & Edwin Roxburgh [119], A. Harbaugh [120], D. Kimbell [126], Ch. Klein [127], J. Leclair [128], J.K. Page [138], D. Paoli [140], J.J. Quantz [142], A. H. Reeves & J. Hooper [144], R.S. Warren [166], зокрема – окремих жанрів – J. Delmar [111], M. P. Lopez-Pelaez-Casellas, & C. Garcia-Herrera [129], D. Manning [130], E. Rothwell [147], S. Sadie [150], L. Singer [154], P. Stephens [155], P. Veale [164], Richard S. Warren [166], Грейс Вудворт/ Woodworth [167];

- *творчість виконавців на гобої, зокрема А. Паскуллі* – О. Адріянова [1], А. Свиридова [75], G. Burgess and H. Bruce [101], Г. Бюргес /G. Burgess [102], К. Ендерсон/Keith Anderson [91], Р. Rodríguez [145], L. Rosset [146], А. Tedesco [162], О. Zoboli [168],

- *композиторський стиль Б. Бріттена* – Х. Карпентер/Carpenter [104], J. Evans [117], П. Рупрехт/ Rupprecht [148], К. Шюслер-Бах/ Schüssler-Bach

[151]; *Ю.Гуссенса* – Грейс Вудворт/ Woodworth [167], Р. Штрауса – J. Delmar [111];

- *музичні жанри* – О. Антонова [3], К. Біла [11], М. Бондаренко [12], Н. Горюхіна [17], І. Гребнева [18], Г. Лукацька [43], Т. Ляхіна [44], І. Польська [64], В. Ракочі [67–68; 143], І. Успенська [80], W. Boetticher [98], L. Booze [99], A. Carver [104], J. Hopes [123], Yu. Nikolaievskia [135–136], Louis V. Sacchini [149], Sharovalova L.& Chernyavska M.& Govorukhina N.& Nikolaievskia Yu. [153], зокрема – *концерта, фантазії на тему* – Т. Ляхіна [44], М. Однолькіна [59–60], О. Погода [63], С. Шип [86], К. Штрифанова [87], О. Щьоголева [88–89], В. Боттічер/Boetticher [98];

- *виконавство та інтерпретологія* – О. Александрова [2], О. Берегова [9], Д. Вечер [15], Ж. Дедусенко [25], Н. Жукова [27], О. Катрич [30–31], Н. Кучма [38], В. Москаленко [48], Ю. Ніколаєвська [51–54], Н. Рябуха [73], В. Самітов [74], І. Сухленко [76], К. Тимофєєва [79], А. Черноіваненко [82], Л. Шаповалова [83–84], Б. Яворський [90], М. Сур [110], A. Dolmetsch [112], R. Donington [113], J. Meyer [134].

Методологія дослідження базується, по-перше, на традиційному для музикознавства жанрово-стильовому підході. Зокрема, актуальними є дослідження Л. Шаповалової щодо коду рефлексивності в музиці (Шаповалова, 2006) [83]. Інший методологічний вимір пов'язаний з позиціями аналітичної інтерпретології та принципах виконавського аналізу, зафіксованих в монографії Ю. Ніколаєвської (2020) [54], що концентрують увагу на таких елементах твору, як формотворення, виконавська драматургія, виконавська поетика. Основний концепт вибудовується в ланцюзі: «стиль концертування»– «концертний стиль гри» та визначається автором дослідження як наявність на рівні виконавської поетики технічних та жанрових ознак концертного виконання (віртуозність в широкому розумінні, різнорівневий діалог «соліст-оркестр», швидка зміна образної палітри тощо).

Також в дисертації залучено наступні методи:

- *історичний*, у зв'язку з дослідженням генези гобою як інструменту, а також творчості для гобою від епохи бароко до пізнього романтизму–раннього модернізму;

- *жанровий* – при зверненні до жанрів творчості обраних композиторів (концерт, фантазія на теми, концертна п'єса);

- *аналітичний* (інтонаційно-структурний, композиційно-драматургічний, виконавський) – у зв'язку з дослідженням композиційних та виконавських особливостей обраних творів для гобою композиторів різних історичних стилів;

- *системний* – задля напрацювання погляду на творчість для гобою як складену жанрово-стильову системи і «стилю концертної гри» як концепту композиторсько-виконавської творчості;

- *інтерпретаційний* – у зв'язку з аналізом окремих версій обраних творів.

Наукова новина отриманих результатів. Представлена розвідка є першим досвідом наукової презентації історичного становлення концертного стилю гри на гобої в XVII–першій третині XX ст. з позицій інтерпретології.

В дисертації вперше:

- напрацьовані інтерпретологічні аспекти гобоєзнавства, сформовано поняттєвий апарат, що торкається позицій виконавської поетики, виконавської драматургії, виконавського стилю;

- теоретично обґрунтовано дефініцію «концертний стиль гри»;

- проаналізовано етапи формування концертного стилю гри в період XVII–XIX ст.;

- виконавсько-композиторську творчість для гобою А. Паскуллі подано як цілісну систему віртуозних жанрів для гобою, представлено їхній інтонаційно-структурний аналіз в аспекті становлення стилю концертної гри;

- надано аналіз концертної складової у неконцертних жанрах (п'єси *Le Api*, *Ricardo di Napoli* А.Паскуллі, Квартеті-фантазії Б.Бріттена);

- показано трансформацію стилю концертної гри у творах для гобою на початку ХХ ст. (Ю. Гуссенса, Б. Бріттена).

Теоретичне та практичне значення результатів дослідження. Результати можуть бути використані в рамках дисциплін «Історія та методика викладання гри на духових інструментах», «Історія західноєвропейської музики», «Музична інтерпретація» у середніх та вищих навчальних музичних закладах України, а також при подальших дослідженнях обраної тематики. Автор залучає матеріали дослідження в процесі власної роботи в класі зі спеціальності в університеті КНР.

Структура дослідження. Дослідження містить Вступ, три Розділи з підрозділами, Висновки, Список використаних джерел (168 позицій, з них іноземними мовами – 78), Додатку. Загальний обсяг дослідження – 191 сторінка, з них основного – 156 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ГОБОЙ В СИСТЕМІ МУЗИЧНОЇ НАУКИ: ВІД ОРГАНОЛОГІЇ ДО ІНТЕРПРЕТОЛОГІЇ

В сучасному музикознавстві вивчення творчості для гобою відбувається в декількох напрямках. Зокрема, публікації, що стосуються технологічних аспектів виконання розміщено на сайті міжнародної асоціації виконавців на гобої та фаготі IDRS. Ключовими дослідженнями, що й досі залишаються актуальними, є монографії Ф. Бейта/Philip Bate (1975) [95], що містить повний опис сучасного стану інструменту та гри на ньому (зокрема окремий розділ присвячено особливостям презентації гобою в XIX ст.); Goossens, Leon & Roxburgh, Edwin (2001) [119], B. Haynes [121], Jaclyn Howerton [124], Perry O. Stephens [155]. A. H. Reeves & J. Hooper (1985) [144] здійснили репринт видання журналу *Iee Proceedings a science measurement and technology* 1945 р., в якому міститься важлива інформація про досягнення музикування та технології гри на гобої, нові виміри звуковидобування на гобої описав В. Bartalozzi (1967) [94].

Не менш значимими є монографії G. Burgess and H. Bruce [101], A. Vaines [93], Jacqueline Leclair [128], презентуючі революційні технології гри та навчання гри на гобої. Можна виокремити дослідження, що стосуються саме органонологічних моментів (їх доволі багато). Також важливими є історичні дослідження, що допомагають усвідомити шлях, який пройшов інструмент до здобуття концертного статусу. Зокрема творчість для гобою кінця XIX–початку XX ст. висвітлено у публікаціях M. P. Lopez-Pelaez-Casellas, & C. Garcia-Herrera (2019 [129]), J. Delmar (1984 [111]), В.Мартінової (2018 [46]; 2019 [47]).

Нижче пропонується огляд існуючих джерел, основна стратегія котрого – в усвідомленій модуляції від праць історично-органологічного характеру до досліджень, які фундують інтерпретологічний вимір пропонованої роботи,

яка перш за все націлена на усвідомлення кореляції між композиторською та виконавською діяльністю музикантів різних історичних періодів.

1.1 Органологічні та історіографічні засади вивчення творчості для гобою (аналіз джерел)

Один з видатних дослідників духового мистецтва та автор ґрунтовної монографії Ф. Бейт [95] вказує, що незважаючи на сучасні переоцінки, гобой залишається одним із найцінніших серед усіх духових інструментів, чи то як сольний голос, чи для використання в ансамблі у повному оркестрі та камерній групі. Це типовий інструмент із сімейства «двоязичкових», подвійної тростини. У сучасній конструкції він складається з тонкої труби з щільної твердої деревини (іноді з металу або ебоніту) приблизно 59 см. завдовжки, складається з трьох секцій, об'єднаних шипоподібними з'єднаннями. Отвір, який є вузьким і коноїдальним, досить рівномірно розширюється приблизно на п'ять шостих своєї довжини, а потім відкривається інструмент поводить як резонатор, і його розміри визначають ноту, яка звучить. Ефективна довжина труби змінюється за допомогою шістнадцяти-двадцяти двох бічних отворів, шістьма з яких керуються безпосередньо пальцями гравця, а решта опосередковано за допомогою ключового механізму, який іноді є складним. В книзі Ф. Бейта надано такий опис гобою: звичайна сьогодні тростина для гобоя складається з двох фрагментів (пелюстки) відповідної кривизни від 0-20 до 0-50 мм. Леза міцно прив'язані ниткою до вузького кінця конічної латунної скоби, яку для кращого розміщення злегка сплющують. Самі «пелюстки» щільно стикаються своїми краями. На своїх вільних кінцях вони представляють вузький еліптичний отвір, і тут вони сточені до краю пера приблизно на 7 мм. Відповідно до якості вихідного матеріалу та характеру «шкрябання» очерет може бути чуйним або неподатливим; відмінний по всьому компасу приладу або зовсім марний. «Користувач сучасного гобоя, – пише автор, – очікує, що його тростина реагуватиме на широкий діапазон чітко визначених частот і

видаватиме звук, багатий верхніми частковими тонами. Він працює в рамках рівної температури інструменту і справді вимагає лише помірного контролю над інтонацією» [95, с. 15].

Гобой пройшов достатньо великий шлях адаптації та самоідентифікації. За свідченням багатьох дослідників, гобой є одним із найдавніших інструментів. До Європи гобой прийшов із Близького Сходу, й у XVII столітті став постійним учасником оперного оркестру. Як і в інших дерев'яних інструментів, тембр у гобою в різних регістрах неоднаковий. Відомі срібна парна сопілка, яку знайшли в гробниці шумерського царя, який жив 4600 років тому в стародавньому місті Ур, у дельті річки Євфрат (Ірак), авлос (Древня Греція), тибія (Стародавній Рим), східні національні інструменти, що мають спільне з гобоєм – єгипетський замо, перська зурна, індійські інструменти нагасаран і стоу, середньоазіатський сурнай, дудук, угорські народні інструменти тороксіп і тарогато, сурнай, індійський шенай, японська хітірікі.

В. Апатський [5] підкреслює, що язичкові дерев'яні духові інструменти мають східне походження. Існує думка, що від зурни (східний інструмент) походив інструмент мюзет, інша його назва — гобой де Пуату. Мюзет мав витончений дерев'яний корпус, із восьми отворами для пальців, грушоподібний розтруб та тростину, яка розташовувалася в спеціальній капсулі. Деякі конструктивні елементи цього інструмента були запозичені винахідниками гобоя дамур. Дослідник також вказує на запозичення європейцями арабської манери гри: тростина повністю занурювалася в ротову порожнину, губи охоплювали основу тростини та упиралися в тверду пластинку або чашку, що кріпилися у верхній частині інструмента. Вдосконалення такого інструмента призвело до появи сімейства язичкових інструментів – шалмеїв. Пізніше відбувся розподіл: французьке слово шалюмо стало означати інструменти з одинарною тростиною, а назва “шалмей” закріпилася за інструментами, які мали подвійну тростину.

Щодо попередників сучасного гобою, то у відповідному розділі монографії («Попередники та поява гобоя») Ф. Бейт називає чотири основних класи інструментів з подвійною тростиною: 1. Циліндричні з «закритою» тростиною (тростина поміщалася в спеціальну капсулу - «пірует» - та не мала безпосереднього контакту з губами). 2. Конічні з закритою тростиною. 3. Циліндричні з «відкритою» тростиною (тростина мала безпосередній контакт з губами). 4. Конічні з «відкритою» тростиною. «Четвертий з цих класів містить куртали, примітивні типи фагота, а також поммери з прямими трубками та шавми *sensu stricto*, і саме серед них ми повинні шукати першого предка гобоя. Задовго до 1500 року оркестри труб і шаума здобули велике значення при великих герцогських дворах; наприклад, у Бургундії, чії внутрішні рахунки фіксують придбання *bombardes a clef* у 1423 році та *teneurs a clef* у 1439 році. Погляд на європейську соціальну історію показує, що в першу чергу ми можемо завдячувати нашому витонченому та ніжному гобою не стільки через свіжі культурні впливи зі Сходу, скільки через бажання західних князів наслідувати помпезність і ошатність Сходу» [95, с. 24]. Автор зазначає, що найстаріша ілюстрація шаума з підписом з'явилась в MS Sloane (Британський музей) на початку XIV століття, тоді як найдавніший письмовий опис цього коротко наведено Тінкторісом (близько 1486). З самого початку шауми належали до категорії «гучної музики», незалежно від того, чи використовуються вони в приміщенні чи на відкритому повітрі, і, хоча й здатні самі по собі утворювати гармонічну групу чи «цілу музику», їх рано почали поєднувати з іншими духовими інструментами.

Ф. Бейт [95] вказує, що у музичних підручниках стало звичаєм розглядати гобой лише як розвиток шалмея і говорити, що кожен член цієї родини з часом «став» відповідним сучасним інструментом та вважає такі твердження правдивими лише частково: «Враховуючи, що обидва інструменти базувалися на принципі подвійної тростини, поєднаної з розігнутою конічною трубкою, і що винахідник гобоя, ким би він не був, мав

перед собою приклад шалмея, ми можемо, безумовно, сказати, що останній фізично був “материнським” інструментом. Однак між ними були великі відмінності в конструкції, методі гри та музичному призначенні. Гобой був не просто вдосконаленою версією попереднього інструменту, а був чимось, викликаним зміною смаків і зростаючими музичними вимогами, яких шалмей не міг належним чином задовольнити. Як і у випадку з віолою та скрипкою, ці два типи існували пліч-о-пліч протягом тривалого часу, кожен з яких виконував цілком окрему музичну функцію. Лише на початку 18 століття більш універсальний гобой, успішно взявши на себе більшість решти обов’язків шалмея, нарешті дав перевагу інструменту, який уже був у загальному занепаді» [95, с. 33].

Сучасний гобой з’явився у Франції у другій половині XVII ст. Ф. Бейт [95] зазначає, що перший і дійсно єдиний майже сучасний опис гобоя англійською мовою та містить також ескіз інструменту, здійснено в Harleian Manuscript (датовано близько 1668 року), що зберігається в Британському музеї (автор Рендл Холм). Джеймс Тальбот (рукопис близько 1700, зберігається в бібліотеці коледжу Крайст-Черч, Оксфорд) надає детальну інформацію щодо існування французького гобою (Hautbois) на той час майже сорок років, містять цінні коментарі та вимірювання. Так, інструмент мав шість отворів для пальців, розташованих у двох секціях по три, середня пара дублювалася для «півтонів»; поруч розташовувалася пара маленьких закритих клапанів для правої та лівої рук; під ними знову стояв відкритий один великий клапан із з’єднаннями. Розтруб мав більшу довжину, ніж це було необхідно для звучання найнижчої ноти, і був оснащений ще двома відкритими отворами. Тростина виступала над верхньою частиною інструменту, тож виконавець міг досить вільно керувати інтонацією та динамікою. Діапазон дискантного інструменту був від «до» першої до «до» третьої октави з усіма півтонами, друга октава утворювалася сильнішим натисканням губ, що викликало другу гармоніку (іноді лише приблизно) ноти, яку видобували аплікатурою пальців. Ф. Бейт [95] вказує, що в описі

духових інструментів з бічними отворами часто зустрічається термін «первинний звукоряд» – шість отворів для пальців, що забезпечували виконання діатонічного звукоряду в одну октаву, а саме: 1. З'єднана конструкція з трьох частин. 2. Дубльовані треті, іноді четверті отвори. 3. З'єднаний «великий клапан», що закриває найнижчий отвір. 4. Дубльовані «допоміжні клапани». 5. Розтруб з відкритими отворами біля з'єднання з нижнім «коліном». 6. Тростина встановлена поза межами верхнього «коліна» інструмента. 7. Діапазон від «до» першої до «мі» другої октави з усіма проміжними півтонами. «Можна помітити, що досі я ретельно уникав вживання слова “хроматичний”, – пише дослідник. – Це пов'язано з тим, що сьогодні багато хто з нас взяли своє уявлення про хроматику з чітко визначеної однакової темперації фортепіано. Однак у випадку дерев'яних духових інструментів інтервали між суміжними нотами певною мірою знаходяться під контролем виконавця» [95, с. 5].

Усталений фактом є те, що у Франції гобой розвинувся з шалмея і обидва інструменти мали однакову назву в той час: *hautbois*. Ф. Бейт [95] зазначає, що етимологічно слово «гобой» має цікаве походження, бо його сучасний англійський варіант написання дійшов до нас через італійську мову, у якій він є грамотним фонетичним перекладом французького *Hautbois* (буквально *High Wood*, при чому слово має значення «сильний» або «потужний», а не «високий»). Дослідник припускає, що при переході від письмової італійської до розмовної англійської кінцеву «е» було втрачено, як це зазвичай буває з такими словами, залишивши нам вимову *obo*. Старі англійські форми «*hautboy*» і «*hoboy*» є, очевидно, більш прямим спотворенням французького слова і вказують на їхній останній склад вимови, яка час від часу використовувалася в Англії. Назва *oboisten* протягом тривалого періоду застосовувався в Німеччині¹ до військових оркестрів

¹ Ф. Бейт [95] вказує, що у Німеччині визнають дві форми слова, в обох кінцеве «е» звучить, хоча й не має сильного наголосу, головний наголос падає на друге «о». Обидві вимови, ймовірно, походять від французької прямої мови, і деякі німецькі етимологи вважають початкове «h» ознакою вульгарного вживання на певному етапі переходу. Взагалі дослідник вважає, що у літературі про музичні інструменти

загалом, незалежно від їхніх конкретних інструментів, звичай, який чітко показує значення, яке надавалося гобою в ранній військовій музиці, а у Франції та Англії з другої половини XVI ст. малі подвійні тростини регулярно називали тією чи іншою формою слова «hautbois», що стабілізувалось починаючи з середини XVII ст.

В дослідженні П. Стефенса [155] описується два види шалмеїв. Одна група під назвою *hautbois de roitou* відповідає справжньому шалмею і представлена в трьох розмірах: дискант, тенор з одним клапаном та бас з чотирма клапанами. Інша група є більш досконалим інструментом, який називається *haut-bois*. Цей інструмент не має «піруету» (конструкція, в якій тростина поміщалася в спеціальну капсулу та не має безпосереднього контакту з губами); тростину, ймовірно, тримали між губами. А. Карс зазначає, що інструмент мав вісім отворів для пальців плюс дві пари отворів для налаштування. Цей інструмент зовні схожий на більш пізніший гобой і може знаменувати початок трансформації від шалмея до гобоя та підтверджує прийняту теорію про те, що сучасний гобой виник у Франції. За думкою А. Карса (її наводить П. Стефенс [155]), історія гобоя поділяється на два періоди, XVII століття знаменує собою кінець першого і початок другого періоду. Десь у XVII столітті цей інструмент був трансформований у пізніший тип інструменту, з якого розвинувся сучасний гобой. Відповідно, дослідник зазначає, що різноманітна номенклатура шалмеїв в Англії налічувала наступні типи інструментів: *shawm*, *shalm*, *chalme*, *bumbarde*, *hoyeboye*, *howboye*, *howeboie*, *hautboit*, *hoeboy*, *hoboy* і *hautboy*; у Німеччині *schalmei*, *schalmey*, *schalmie*, *pommer*, *bombard*, *bombart*, *bomhardt*, *bomardt* і *pumhart*; у Франції *hautbois*, *hautxbois*, *bombarded*, *chalmie*, *calumeau*, *calemelle*, *chalemel* і *chalemie*; в Італії – *piffere*, *bombardo*, *bombardone* і

питання термінології викликало немало проблем. Певні слова в різний час і серед різних людей набули особливих відтінків значення, які можуть бути дуже заплутаними, і в даний час є дуже бажаною якась міжнародна угода між вченими. Приблизно до 1500 року назви європейських язичкових інструментів загалом, здається, походили більш-менш безпосередньо від латинського *calamus* (очерет), звідки старофранцузькі *chalemie* та *chalemelle*; англійські *shalme* і *shawm*; італійська *cialamella*, іспанська *chirimia*; і німецький *schalmey*.

bombardino. Після трансформації цих інструментів у XVII столітті ці інструменти називалися oboe та hautboy в Англії, oboe та hoboe в Німеччині, hautbois у Франції та oboe в Італії [цит. за 155, с. 46]. Перрі Стефенс вважає, що гобой виник у Франції приблизно в 1660 році та досяг Англії в 1674 році. Гобой здебільшого використовувався у військовій та цивільній практиці, і «його партії важко простежити, поки він не з'явився в роботах Генрі Перселла» [155, с. 48]. Гобої початку XVIII століття мали додатковий верхній шарнір, який був достатньо довгим, щоб змінювати інтонацію інструмента на чверть тону. П. Стефенс зауважує, що «гобой використовувався для налаштування на ноті «ля» в оркестрі ще до часів Генделя, коли він часто був єдиним духовим інструментом в оркестрі» [155, с. 65].

Описуючи шлях розвитку гобою, не можна обійти тему органології. На це спеціально вказує Ф. Бейт: «"Нервовий центр гобоя знаходиться в його тростині, а в отворі — його душа". Так написав Адам Карс у книзі «Музичні духові інструменти», і в цьому вислові він дає, мабуть, найкращу оцінку зв'язку, який є водночас інтимним і надзвичайно делікатним. Акустик може бути задоволений простим твердженням, що це взаємозв'язок тон-генератора з резонатором, і для нього це означає безліч ускладнень. Виконавець знає, що загалом звук, який він виробляє, насамперед залежить від його тростини, але що на його тонкість значною мірою впливає отвір інструмента» [95, с.9]. Дослідник пише, що найдавніші тростини для гобоя, які збереглися до сьогодення, вироблені не пізніше XVIII століття і у порівнянні з сучасними типами були досить широкими по відношенню до їхньої довжини та мали «клиноподібну» форму, яка зараз асоціюється переважно з фаготом. Цікаво, що ближче до 1750 року, як зазначає автор, «складний і тонко збалансований бароковий гобой поступився місцем значно спрощеній версії, у якій краса форми була підпорядкована простоті та практичності» [95, с. 45]. Інструменти цієї моделі відомі як з трьома, так і з двома клавішами і їх можна позначити як перехідний тип.

Першим нововведенням у процесі удосконалення французьких гобоїв було поділ інструменту на три частини для зручності зберігання та перенесення. Надалі було покращено інтонування, проведено більш точний розрахунок розташування звукових отворів і додано кілька клапанів. Тростина також була вдосконалена: тепер музикант міг керувати її коливаннями безпосередньо губами, що покращувало чистоту та красу звуку. Ф. Бейт [95] зазначає, що приблизно до 1750 року його інструмент мав порівняно великий отвір і глибоко вирізані отвори для пальців, що сприяло його свободі, і так сталося, що тип тростини, який найкраще відповідав такому типу труби, був, за сучасними стандартами, дуже широким. «Сьогодні ми знаємо, що чим ширші пелюстки тростини по відношенню до отвору інструменту, тим менш помітними будуть верхні частини. Звідси ми можемо зробити висновок, що старі музиканти виробляли ширший і менш гострий тон, ніж зазвичай сьогодні, але ми не маємо права вважати це недоліком. З роками змінювалися пелюстки тростини для гобоя, змінювалася й скоба. Сьогодні це дуже ретельно виготовлена конічна труба, яка утворює ідеальне продовження основного отвору інструменту» [95, с. 16]. Д. Маннінг [130] вказує, що гобой, який використовувався у XVIII столітті, мав лише два або три клапани та декілька відкритих звукових отворів, закритих безпосередньо пальцями виконавця. Цей інструмент був повністю хроматичним (за винятком до-дієзу першої октави), його діапазон сягав приблизно дві та одну третину октави. Не маючи окремого отвору чи клапана для кожного хроматичного звуку, такий інструмент вимагав звуковидобування шляхом закриття пальцями половини орвору. Ці ноти з напівзакритими отворами завжди мають матовий, завуальований тон, який помітно відрізняється від нот, які повністю закриваються пальцями. Мабуть, ця тональна світлотінь цінувалася в XVIII; це специфічне звучання можна порівняти з різними якостями, які створює людський голос під час співу різних голосних. Ці різноманітні відтінки тембру підсилюють вплив та індивідуальне забарвлення різних тональностей.

Варто зупинитись на декількох важливих школах гри, які з'явилися протягом XVII-XVIII ст. Книга Джона Баністера *The Sprightly Companion* (Лондон, 1695) є найдавнішим відомим посібником гри на гобої. Коментарі Баністера в передмові показують, що він призначав свою «школу» для аматорів, що вона була написана «так, щоб будь-яка людина, не турбуючись про майстерність, може за короткий час досягти в цьому досконалості» [цит. за 99, с. 8].

Іншими двома англійськими джерелами XVII століття для навчання на гобої були *Oxford Christ Church Music* Джеймса Талбота (1698) та анонімно опублікована *The Second Book of Theatre Musick* (Лондон, 1699). Рукопис Талбота містить таблицю аплікатури, розміри інструментів і загальні коментарі щодо гри на гобої. Вони викладені не стільки в методичному характері, скільки в описовому, і не містять музичних прикладів. Невдовзі після появи цих англійських джерел у Франції з'явився посібник гри на гобої, автором яких був Фрейона-Понсен. Ця школа гри була опублікована в Парижі в 1700 році. Фрейон-Понсен призначав свій трактат «тим, хто не в змозі мати найвправніших майстрів» [цит. за 99, с. 10]. Автор даного посібника розраховував на те, що його праця матиме широку популярність: «я не пропустив нічого з того, чого можуть бажати ті, хто займається музикою, вокальною чи інструментальною. Я закінчую трактат декількома п'єсами, дизайн і мелодія яких, я сподіваюся, не здадуться неприємними» [цит. за 155, с. 10]. В 1720-ті роки конструкцію гобоя було вдосконалено відповідно певних акустичних вимог, такі як потреба у більш гучному звучанні, яка була необхідна для повноцінного озвучування великих концертних залів та зберігати баланс в оркестрі, оскільки розмір оркестру також збільшувався. Гобой мав лише два клапани до кінця XVIII століття, але сам дизайн інструменту змінювався. П. Стефанс вказує, що у репертуарі для гобоя класичної епохи теситура піднімалася вище, а верхній діапазон розширювався; «Квартет для гобоя В. А. Моцарта, наприклад, має середній діапазон майже квартою вище за середній діапазон в творах Й. С. Баха для

гобоя облігато» [155, с. 12]. Таблиці аплікатур у навчальних посібниках класичного періоду відображають це розширення діапазону: якщо в трактаті Фрелліона-Понсена «найвищою нотою діапазону гобоя вказано “ре” третьої октави, то в 1780-х роках найвищою нотою вже вказується “фа” третьої октави» [155, с. 12]. Порівняно з класичним гобоєм, бароковий гобой мав більший отвір у загальному стволі інструмента, який став вужчим протягом XVIII століття. Бароковий гобой передбачав більш слабший тиск повітря, ніж гобой дев'ятнадцятого століття, але спектр артикуляції був багатшим. Крім того, наявність лише двох клапанів могла бути більш сприятливою до виконання орнаменталістики. Викладачі XVIII століття містили набагато більше вказівок щодо орнаменталістики та артикуляції, ніж їхні колеги в XIX столітті.

Етап, який починається у XIX ст. характеризується шляхом подальшого вдосконалення інструменту аж до кінця століття. Варто усвідомити, що на початку XIX століття, як перехідного періоду для інструменту, гобой розрізнявся за французькою та німецькою клапанними системами. Після роботи кількох майстрів з інструментобудування та виконавців XIX століття французька система поступово набула популярності в усьому світі (за винятком Відня), досягнувши свого нинішнього стану (з незначними змінами) у 1880 році.

Більшість розробок сучасного гобоя здійснились після узгодження та стандартизації моделі гобоя 1881 р. Трібер (Triebert), який керував виробництвом, залишив його та відкрив власний бізнес під своїм іменем Лорі (Lorée) – саме так зараз знають виробника французької системи гобоя. Відомо, що викладач Паризької консерваторії Жорж Жилле підтримував саме модель Лорі і за період з 1881 по 1900 роки фірма Лорі виготовила 1500 гобоїв, враховуючи, що процес все ще здебільшого йшов вручну. З 1890-х років найпопулярнішим матеріалом для виготовлення гобоїв стала гренадільська деревина, яка замінила самшит. Виробництво гобоїв французької системи «відсунуло німецькі мануфактури, хоча вони залучили до дизайну своїх гобоїв деякі нововведення, запозичені з французької

системи» [цит. за 124, с. 22]. Жаклін Овертон [124] наводить документи, в яких зазначено, що «німецькі гобоїсти віддавали перевагу більш повному та темному звучанню, аніж яскравішому та гнучкішому французькому звучанню» [цит. за 124, с. 22], хоча в оркестрах грали на інструментах французької системи. Зокрема, Фріц Флеммінг (1873-1947), був першим гобоїстом, який грав в німецькому оркестрі саме на французькому гобої (ймовірно, тому, що навчався в Парижі) і його гра справляла враження на Р. Штрауса ще з кінця XIX ст. [цит. за 124, с.175]. Найбільшою відмінністю між різними школами гри на гобої, які виникли в кінці XIX–на початку XX ст., є якість звуку.

Перші десятиріччя XX ст. стали роками популярності французької моделі гобоя і це вплинуло на подальшу діяльність композиторів та виконавців. Творчість для гобою кінця XIX–початку XX ст. активно вивчається. D. Raoli (1977) належить бібліографія, що було видано на той час; A. H. Reeves & J. Hooper (1985) здійснили репринт видання журналу *Lee Proceedings a science measurement and technology* 1945 р., в якому міститься важлива інформація про досягнення музикування та технології гри на гобої; нові прийоми звуковидобування на гобої описав В. Bartalozzi (1967) [94].

В цілому гобой XX століття з його механізмом клапанів дозволяє створювати до-дієз¹, використовує лише одну аплікатуру фа-дієз і включає бажане доповнення октавних отворів. Висота звучання від е² і вище утворюється двома різними вентиляційними отворами, які допомагають стабілізувати та прояснити верхні звучання. Тональний фокус, за визначенням Д. Маннінга, «забезпечує більшу проекцію в порівнянні з ансамблем, що є перевагою в сольній грі для гобоя нашого сучасного періоду» [130, с. 27]. На сучасних інструментах часто вживаються спеціальні положення, щоб ноти, які часто подвоюються для зручності гри, були так само інтонаційно чистими, як і будь-які інші. Принцип полягає просто в зменшенні пропускної здатності отвору, що звучить у ній, і це буде легко зрозуміти, якщо ми знову подивимося на формулу. У першому випадку

часткова зупинка зменшує площу, а отже, і провідність отвору, і, у свою чергу, величину. У другому випадку закриття нижніх отворів збільшує ефективну довжину ділянки труби нижче робочого отвору, або, іншими словами, робить його глибшим. Виробники інструментів добре усвідомлювали труднощі, і вони зробили багато, щоб відрегулювати відносну інтонацію основного та наддувного реєстрів, підрізаючи або конусуючи отвори там, де вони зустрічалися з отвором. Процес все ще використовується, оскільки, хоча сьогодні виготовлення гобоя досягло високого ступеня точності, реєстри все ще повинні бути налаштовані один до одного, і незмінно необхідна точна настройка.

Важливими чинниками розвитку гобою на початках ХХ ст. стала діяльність виконавців та педагогів Паризької консерваторії. Одним з таких став Жорж Жилле – видатний музикант, викладач гобоя в Паризької консерваторії в другій половині ХІХ століття який спричинив величезний вплив на становлення та розвиток гобойного мистецтва та виконавства в Європі (а потім і в США) і діяльність якого визначила характер сучасного виконавства на гобої. Найбільша увага і його творчому методі віддавалась створенню звуку. На сучасників Ж. Жилле значне враження справляла його музикантська ерудиція і виконавські інтерпретації рідкісних творів ХVІІІ століття (таких композиторів, як Г. Ф. Гендель, Й. С. Бах і навіть квартет для гобоїв В.А. Моцарта). З 1890 по 1930-ті роки принаймні п'ятнадцять учнів Жилле працювали в оркестрі Сполучених Штатів, що призвело до формування того, що, як зазначає Ж. Овертон [124], згодом стало відомо як американський стиль гри.

1.2. Технологія гри сучасного гобоїста: коментар виконавця

Ф. Бейт [95] справедливо вважає, що техніка гри на гобої сьогодні є високорозвиненою та складною і включає багато складових. В аспекті

розробки в межах пропонованого дослідження поняття «концертний стиль гри» всі технічні елементи є дуже важливими. Так, важливою складовою є техніка пальців рук. Ф. Бейт пише, що прийом «вилкової гри» на дерев'яних духових інструментах досі залишається найзручнішим способом створення певних нот у певних комбінаціях, незважаючи на велику кількість та ефективність сучасної клавіатури. «У 18 столітті, – зазначає автор, – ці ноти неможливо було отримати іншим способом, і немає сумніву, що розташування нотних отворів на багатьох старих інструментах, яке сьогодні виглядає досить цікавим, було зумовлене цим фактом. Є ще одна річ, яка значно ускладнила техніку гри на гобої в наш час, і це також є результатом розвитку механізму. Відомо, що навіть простий двоклапанний інструмент дозволяв вибір апікатури для певних нот; з численними додатковими отворами стало доступним багато інших альтернативних апікатур. Наприклад, Баррет у своєму «Методі» 1862 року показує не менше чотирьох версій як видобувати ноти “до”, так і “ре” третьої октави, хоча не всі однаково придатні для користування. Деякі з них, зазначає він, не можуть бути атаковані язиком, а можуть здійснюватися лише на легато з попередньої ноти. Повністю автоматична дія октави скасувала кілька альтернативних пальцевих апікатур екстремальних високих нот» [95, с. 66].

Наступна складова – чиста інтонація і звучання (до речі, ставлення до того, як має звучати гобой, різняться у виконавських школах). Наприклад, для створення прозорого, збалансованого звучання поліфонічної фактури необхідними є гнучкість динаміки, чітка артикуляція, усвідомлене сприйняття форми. Як зазначають дослідники і практики, особливо складно в ансамблі відтворити звуковий баланс, коли тема чи пасаж розподілені між різними голосами, доручені різним інструментам. Є. Носирєв зазначає, що просвітлення та затемнення звука реалізується на гобої за допомогою щелепів і губ: «Для просвітлення звука треба трохи послабити стиснення щелепів і губ: «Для затемнення звука треба трохи посилити стиснення щелепів і одночасно стиснути губи в центральній їх частині. Затемнення

звуча досягається зворотною дією. Губи трохи розтягуються по горизонталі, невеликі зусилля зосереджуються в куточках рота» [55, с. 29-30].

На якісний звук впливає правильне дихання, вірний амбушюр та чітке уявлення про звук, який виконавець намагається створити. Щодо дихання, то головною складністю для гобоїстів є те, що тростина з її вузьким отвором пропускає лише дуже невеликий об'єм повітря за певний час, але потребує цього небагато при досить високому тиску. Ф. Бейт [95] вказує на факт, що більшість гобоїстів погоджуються, що їхні потреби найкраще задовольняють глибокий і неквапний вдих і видих через рот, використовуючи кожен можливість, яку пропонує музичний матеріал, і максимально задіявши м'язи живота. Одним з показників професіоналізму гобоїста є вміння користуватись технікою перманентного дихання, метод якого полягає в тому, щоб щоки трохи розслабилися, таким чином утворюючи свого роду еластичний резервуар, який підтримує повітряний потік, у той час як легені спустошуються та знову наповнюються через ніс.

Ще однією обов'язковою складовою сучасної техніки гобоїста є так звані додаткові обертони (близько восьми нот на додаток до тридцяти шести нот хроматичного гобоя – усі ноти від до-дієза другої октави і вище, де аплікатура основної гами повторюється з додаванням «полу лунки» або октавного клапана). Ф. Бейт [95] вважає, що додаткові обертони не можна отримати простим «октавним методом» звичайних аплікатур першого регістру. «Оскільки два октавні клапани стали універсальними для гобоя, – пише автор, – а “стволове тіло” інструмента було подовжено, щоб отримати звуки низького регістру, було виявлено, що перші чотири ноти гами разом з першим октавним клапаном та наступні чотири ноти з другим октавним клапаном забезпечують чудові обертони з власним особливим характером» [95, с. 109]. Названі особливі аплікатури до альтернативного звуковидобування є корисним доповненням до ресурсів гобоїста, особливо в сольному виконанні.

Щодо високих частот у грі на гобої у різних виконавців присутні різні думки і погляди. Наприклад, багато виконавців переглядають відтворення високих частот як «шум», який порушує звучання гармонійної краси музики., як ціле серйозно впливає на загальне відчуття глядачів від музики та навіть на виконання тремоло як зрада інструменту. Проте інша група виконавців дотримується іншого погляду на це, вважаючи, що тремоло містить свого роду духовну красу, так само, як хвилі у воді. Питання про вібрато чи відсутність його у грі на дерев'яних духових інструментах обговорюється чи не найбільш жваво. Незважаючи на те, що вібрато не є загальновизнаним (небагато німецьких чи італійських музикантів використовують його), нині вібрато вважається важливою частиною техніки гобоїста. Ф. Бейт [95] зазначає, що вібрато, використане з розумом, не шкодить природному тембру інструменту, але в надлишку воно незабаром може стати вульгарним, порушити інтонацію, або навіть маскувати погану інтонацію.

Нижче пропонуємо авторські нотатки щодо техніки вібрато² на гобої. Автор пропонованого дослідження не коментуватиме, яка з двох точок зору є правильною чи неправильною, лише обговорюючи методи використання тремоло з об'єктивної точки зору.

Тремоло являє собою легкий ритм і плавний тон, що створює відчуття хвилястості у первісно плоскому ритмі. Загальний засіб вираження – раптово збільшити тон або посилення гучності, щоб стимулювати резонанс. Протягом усього процесу розробки ця техніка завжди була в стані суперечок. Однак для будь-якого виконавця необхідно навчитися використовувати прийоми вібрато, причому використовувати правильно.

Використовуючи вібрато, можна повною мірою змінити тембр інструмента, налаштувати стиль виконання, щоб надати нових рис емоційному вираженню та художній концепції музики та підвищити естетичне відчуття, передати внутрішні емоції, викликаючи резонанс в аудиторії. Застосування тремоло насправді включає багато факторів: гучність

² В повному обсязі матеріал надано у статті автора дисертації, надрукованою китайською [160].

і частота тремоло створюють дуже різні ефекти, наділяючи музику різними художніми концепціями.

Класифікація звуків тремоло. Щоб краще проаналізувати техніки вібрато, необхідно надати їх базовий огляд притаманні властивості. Ефект вібрато можна створити губами і щелепою, м'язами гортані або м'язами живота. Більшість спеціалістів поділяє тремоло на три категорії: губи, дихання та пальці. На основі років гри і дослідницького досвіду, автор вважає, що цей метод класифікації може краще пояснити тремоло. По-перше, вібрато, створюване губами, – це звуковий ефект, створений рухом кістки в підборідді, що тісно пов'язане з поставою виконавця, формою рота та іншими факторами. По-друге, дихання генерується вібрацією мембрани між грудною кліткою та черевною порожниною, яка наразі є одним із відносно складних типів нот вібрато та може для деяких відображати технічний рівень виконавця. І найпростішим способом є вібрато, створене пальцями, які повинні вдарити по отворам, отже, також відомі як постукування початкового звуку. Ці три типи вібрато є проявом виконавської майстерності, вираження емоцій виконавця через відповідні зміни тембрових ефектів, виведення емоції до аудиторії та пробудження співпереживання. Виходячи з багаторічного досвіду виступів у театральних трупах, тремоло для губ і тремоло для пальців є відносно механізованими у використанні та не перевершують у вираження емоцій. І дихальне тремоло може продемонструвати хороші ефекти для гравців на гобої, отже при навчанні гри на гобої необхідно додатково оволодіти і таким різновидом.

Практика методів оволодіння технікою вібрато. Тремоло може допомогти виконавцю освоїти цю навичку через регулярні практики. По суті, тремоло і є процес зміни нот шляхом зміни тонального ефекту губами, диханням, кнопками пальців тощо інші засоби, що представляють обертоновий стан. Варто зазначити, що ця зміна не призначена змінювати висоту звуку, а використання тремоло повинно досягати ефекту зміни тону при забезпеченні однакової якості звуку, висоти та інтенсивності. Для

початківців освоїти використання вібрато надзвичайно важко, оскільки без тривалої практики неможливо забезпечити насичений тембр при зміні висоти. Рекомендується, щоб гравці на гобої практикували техніку вібрато за допомогою наступних методів.

А. Використовувати для навчання свистки

Діафрагма є рушійною силою для вимови, розташована в перетинчастому м'язі між ними грудної та черевної порожнини. Для музикантів цей орган особливо важливий, тому що він може змінювати тиск у черевній порожнині, щоб рухати діафрагму, виробляючи амплітуду і частоту, тим самим змінюючи висоту та гучність звуку. Варто потренуватись використовувати свистки та здійснювати вібрацію діафрагми. Конкретний метод роботи такий: виконувати зі свистком зі швидкістю 60 разів на хвилину. Після багаторазового тренування виконавець підвищує тиск у животі, а амплітуда і частота тиску збільшуються, так що кожен удар змушує діафрагму розширюватися назовні, створюючи звук, який змінює тон. Поступово треба збільшувати складність. Використовуючи свисток, грати Do зі швидкістю 60 ударів на хвилину, але переключити наголос на два удари на удар. Далі варто продовжувати збільшувати напругу до трьох ударів за такт, а потім – до чотирьох ударів за ударом. Після багаторазової практики гри стане зрозуміло, що чим вище частота напруги, тим менша амплітуда вібрації діафрагми і звуку (частотного тону). Окрім поступового збільшення, щоб досягти навичок у цій техніці, необхідно виконувати тренування зменшення в зворотному порядку, тобто поступово зменшувати частоту напруги на чотири удари на удар, поки вона не повернеться до швидкості 60 ударів на хвилину, і в той же час посилювати один удар на удар. За допомогою свистків до неодноразово завершуючи поступове та знижувальне навчання, можна досягти від повільного до швидкого тренування та навпаки.

При заняттях зі свистками важливо звертати увагу на стабільність якості звуку, оскільки рух діафрагми збільшує гучність, одночасно збільшуючи висоту звуку. Якщо гучність і висота не контролюються належним чином, це

вплине на якість звуку. Тому під час цього тренування, виконавець повинен ефективно контролювати своє дихання і забезпечувати напругу під час руху діафрагми, який слід поєднувати з рухами губ і потягуванням вниз щелепи, завдяки точному компенсуванню збільшення висоти під час руху діафрагми та зменшенню впливу амплітуди вібрації тремоло на висоту звуку, при цьому висота звуку зменшиться. Виконуючи цю дію, це важливо відзначити, що рух нижньої щелепи вниз повинен узгоджуватися з рух діафрагми і рух нижньої щелепи неможливо створити окремо. Це має утворювати додаткову вібрацію з рухом діафрагми.

При відпрацюванні тремоло зі свистками необхідно звертати увагу на координацію рухів, інакше якість звуку буде змінено. Автор пропонованого дослідження рекомендує наступний набір вправ: використовуйте свисток, щоб грайте на середньому діапазоні До, прискорюйте швидкість, підтримуйте її на рівні приблизно 120 разів на хвилину та співвідносьте з рухом щелепи, рухаючись чотири рази за такт, практикуючись кілька разів, поки отримаєте досвід. Остаточна презентація полягає в тому, що кожна вібрація має однакову інтенсивність і стабільну висоту, в результаті чого створюється вібрато, яке надає аудиторії іншу естетику, ніж один тон. З використанням свистків займатися тремоло можна також, граючи на свистках середнього тону: виконайте, підтримуйте швидкість 60 ударів на хвилину, рухайте нижньою щелепою чотири рази за удар і потім додайте дихання, щоб діафрагма тремтіла. Частота рухів залишається постійною. Після кількох вправ ви помітите ледь помітні зміни в тоні. Слід зазначити, що, по-перше, загалом це чергування має підтримувати постійну швидкість. Якщо швидкість обох різна, це змусить музику звучати розірвано. По-друге, як тремор діафрагми, так і рух нижньої щелепи слід виконувати одночасно, тобто з використанням губ і дихання для синтезу звуків. Вправляючись зі свистком, не забувайте відтягувати нижню щелепу вниз один раз під час кожного тремтіння діафрагма. Принцип цієї дії полягає в тому, що при

використанні діафрагми для вібрації звук буде підніматися, а метою відтягування нижньої щелепи є підняття басу.

Б. Інструментальна практика

Опанувавши базові тренування зі свистком, можна практикувати використання й самого інструменту. У практиці для початківців можна вибрати м'які та легкі для відтворення ноти, такі як середньочастотні до, ля та сі, а також використовувати метод практики свистка, згаданий раніше: від одного до двох вібрацій на удар або більше, як правило, коли вібрація досягає чотирьох ударів, гравець може представити плавну п'єсу з вібрато. Щоб удосконалити виконавську майстерність, також необхідно використовувати тремоло діафрагми з рівномірною швидкістю ввімкнення ця основа, відтворюючи м'який, теплий і широкий тембр для досягнення найкрасивішого ефекту.

Крім тремоло діафрагми, при грі на інструменті необхідно додати рухи щелепної кістки. Початківці також можуть вибрати ноти, які відносно легко грати. Гра нот на інструменті у поєднанні з рухами щелепної кістки забезпечує зниження висоти звуку щоб забезпечити рівномірне відтворення тремоло. Нижня щелепа підтримує швидкість 60 разів на хвилину, по чотири рухи на такт. У цей час швидкість вібрації діафрагми також потрібно підтримувати на частоті 60 разів на хвилину, і варто повторювати тренування, поки не досягнеться плавність звуковедення. Поступово можна збільшити складність навчання, а також швидкість до восьми і більше вібрацій за удар й переконатися, що швидкість вібрації діафрагми є постійною. У цей час, як частота збільшується, амплітуда вібрації зменшиться, а тремоло стане більш професійним.

Окрема тема – використання вібрато в різних історичних стилях.

Так, щодо бароко важливими складниками стилістики є ритм і декоративність, темп і характер, зміни в силі звучання та швидкості, відтак вібрато зазвичай використовують обмежено. Наприклад, під час виконання твору Й.С.Баха слід робити акцент на акценти, декоративні ноти і ритм, щоб

можна було підкреслити основну тему мелодії, атмосфера відтворюється через зміни сили звуку, акцентів на окремих звуках, контрасті, й вібрато може не застосовуватись. Натомість гучність одразу зменшується після додавання наголосу, створення сильного контрасту, який створює пласти в музиці. Ця виразна сила демонструє характеристики сарабанди.

На відміну від стилю бароко, у музичному стилі періоду класицизму структура між абзацами, вся тема руху була представлена аудиторії як рівняння з використанням чисел. Це означає, що він завжди зберігає природний баланс, без жодного новизна або новизна, але суворо дотримується норм. Тому твори цього періоду Використання вібрато обмежене і зазвичай використовується лише для нот із великою тривалістю в музиці, підкреслюючи силу та емоційне вираження конкретної довгої ноти. Наприклад мелодія I ч. Концерту В.А. Моцарта з подвійним оркестром K314 до мажор завжди сповнена змін і суперечностей. Емоції, які отримує глядач, можуть бути напруженими і розслабленими, радісними і сумними. Складність емоційного наповнення є позитивною стороною виконання й кілька рівнів емоційної трансформації часто виявляються між фразами або збагачуються більш короткими фразами. З цієї причини, під час відтворення музики Моцарта слід додати такі зміни, як наголос, контраст, стаккато та легато до оригінальної партитури, яка не мала багатьох емоційних маркерів, щоб підкреслити емоційну колористику твору. Важливим способом вираження емоцій є використання вібрато. Наприклад, у 33-му такті цього твору є довга нота до, яка триває 4 такти й слугує вступом до всього твору, відкриваючи рух вперед. У цей момент, щоб створити напружений ефект, необхідно використовувати вібрато, підкреслити емоції, викликаючи цікавість і увагу аудиторії. Коли звучить ця довга нота, зазвичай це слабкий початок, або раптово додається сильна звучність і вібрато тут не потрібно додавати. На третьому такті вібрато додається, і кольори звучності раптово розширюються. Технічно амплітуду вібрато можна поступово збільшувати,

поки не закінчиться нота Do. Тож використання вібрато для відтворення означеної фрази робить весь твір живим й рухливим.

Твори періоду Романтизму більшою мірою засновані на суб'єктивності, вони пристрасні та нестримні, в них може бути присутнє певне перебільшення емоційного змісту, підкреслення емоційного вираження або сентиментальності. В цей період вібрато використовувалось дуже часто і його основи змінились – розширилась амплітуда, посилилась динаміка. Наприклад, Перша нота Re у I ч. Концерту Р. Штрауса є слабкою, з нею можна використовувати вібрато на більш швидких частотах та меншій амплітуди. Атмосфера поступово стає більш проникливою, амплітуда вібрато збільшується, частота також трохи сповільнюється, додаючи звукових ефектів. Наприклад, в акцентній частині 8-го такту ноти ля, сі, ля, соль мають виконуватись з вібрато, щоб вони звучали виділено та привабливо.

У творах ХХ ст. вібрато використовується вкрай різноманітно і варто поважати особисті наміри композитора і не додавати вібрато за бажанням, якщо це не прописано автором.

Тож, підкреслимо, що вібрато є дуже яскравим елементом виконання. Якщо його використовувати розумно, воно може посилити стильові та художні ефекти стилю виконання. Власний досвід автора дослідження дозволяє позначити, що тремоло не можна залучати всюди та використовувати за бажанням. Так, використання вібрато не є фіксованим і не має фіксованої формули. Це вимагає тривалого навчання та аналізу на прикладі музичних творів різних періодів, розуміння творчого задуму та емоційної партитури, яка має бути вираженою, й лише потім варто обирати різновиди вібрато для посилення виразності та сили музики вібрато.

Л. Закопєць застерігає від використання такого важливого виразного засобу гобоїстів, як вібрато під час гри в ансамблі: «в поєднанні з іншими інструментами при ансамблевій чи оркестровій грі слід шукати ідентичний для цих інструментів тип вібрато з метою злиття тембрів» [28, с. 65]; недопустимим є вібрато при взятті акордів і абсолютно зайвим – у рухливих

пасажах. Тож, під час опрацювання ансамблевих творів композиторів ХХ століття кожен виконавець має орієнтуватися на звучання попереднього інструмента.

Щодо технології виконання на гобойі наведемо існуючу на даний момент класифікацію шкіл гри. Так, за дослідженнями Я. Денисенка (2013) [26], європейському гобойному виконавству на сьогодні притаманний певний синтез традицій, що полягає у розвитку інтонаційності як основи (з огляду на основні французьку та німецьку гобойні школи). Але, як зазначає автор, темброінтонаційна природа виконавства в кожній європейській школі різною. Зокрема у французькій школі присутня культивування вишуканості тембру, імпресіоністичний підхід (твори Боца, Ж. Ібера); чеська школа наслідує високорозвинені традиції інструментально-ансамблевого музикування, що бере витoki від мангеймців (п'єси та сонатно-сюїтні цикли Б. Мартіну, Й. Пауера); австро-німецька школа плекає традиції віртуозного сольного та камерного музикування (П. Гіндеміт, Брунс, Г. Цимерман); британська школа продовжує «генделівські» традиції старовинної чи стилізованої під старовину музику творчості, де гобой займав позицію одного з «культових» інструментів (М. Арнольд, Б.Бріттена); угорська школа культивує неофольклористичний напрямок (Б. Барток, Гідаш, З. Кодай), імпровізаційно-віртуозну манеру виконання, певним чином продовжуючи й традиції італійського інструменталізму.

1.3. Методологія інтерпретологічного дослідження: поняттєвий апарат та теоретичне обґрунтування дефініції «концертний стиль гри»

Закцентуємо дослідницьку увагу на тих аспектах, що переводять пропоноване дослідження в галузь інтерпретології, для якої важливими є концепти феноменології особистості, поетики, стилетворення. Дефініція, яку ми прагнемо розробляти в межах дослідження і яка видається доречною, поєднує декілька термінологічних констант: концертність/ концертування,

стиль, виконавство. Тож, чи є межа між поняттями «концертний стиль гри на гобої» та «стиль концертування на гобої»? Нижче надамо невеликий огляд тих понять інтерпретології, які стануть важливими для подальшого формулювання. Роздуми щодо термінотворення дозволять визначитись з центральною дефініцією дисертації.

Концертність. Важливою складовою пропонованого концепту «концертний стиль гри» є концертність.

В. Ракочі [66] вказує, що як слово «концерт», так й «концертність», «конвертування» – предмет давньої рефлексії композиторів, хоча з середини XVI століття смислові конотації змінилися. Автор зазначає, що попри часте використання слів *concerto* та *concertato*, є певна нерозробленість цих концептів, як і витоки концертності та процеси «послідовної трансформації її змістовного наповнення – від перших десятиліть XVII століття і дотепер» [66, с.75]. Автор, звертаючись до мадригалів Монтеверді, вказує на те, що найменш дослідженою є «перша половина XVII століття, коли закладаються основи теперішньої інтерпретації концертності» [там само], але зміст назви *concerto* або *concertato* був іншим: так митці наголошували на «факті поєднання вокальних та інструментальних партій у творі за умови виділення окремого голосу» [66, с.76]. Й далі: «У такому трактуванні концертності також можна вбачати основу для майбутнього солювання окремого інструмента на тлі оркестру. Нехай навіть, як обережний натяк, на межі XVI–XVII століть оркестр ще тільки зароджувався, а інструментальна музика очевидно поступалася за своїм значенням вокальній. Тож *concerto* підкреслює різницю між хоровими композиціями за участі *basso ostinato* і вельми активним солюванням і творами *a capella*, без включення інструментів, з рідкісним солюванням і опорою на спів усіх чи майже всіх виконавців разом» [там само]. Аналізуючи інструментальні партії як обов'язковий елемент викладу мадригалів «перехідних» книг К. Монтеверді, В. Ракочі приходить до висновку, що залучення саме таких партій підсилює власне концертне начало. Наводячи другий варіант розуміння концертності

дослідник головною рисою називаю опозицію «двох сил, двох начал, двох інструментальних (або вокальних та інструментальних) груп, їхнє змагання, попри взаємозалежність і взаємопов'язаність. Одна з груп є складнішою в технічному та інструментальному аспектах, а друга – більш стримана й виважена. Таке розуміння концертності, загалом поширене й дотепер, формується протягом усього XVII століття, поволі витісняючи з ужитку перше» [66, с.76].

I. Успенська [80], аналізуючи поняття «концертність» вдається до відомої дихотомії значень, пов'язаних з поняттями «з'єднувати» або «змагатись», наводить різні тлумачення дослідників щодо етимології слова.

Але в будь-якому випадку той сенс концертності, який закріпився в європейській культурі з XVII ст. увиразнює виокремленість виконавських якостей соліста, перш за все – віртуозних. Віртуозність та інструменталізм – дві головні складові на довгі роки у розумінні концертності як такої. Це впливає на три особливості жанру концерту, який тривалий час став віддзеркаленням рис концертності:

- з точки зору *композитора* є певна сконцертрованість на семантичних елементах руху у швидкому темпі, концертність є складовою композиторського письма;
- з точки зору *комунікації* жанр є увиразненням діалогічного принципу, публічності (риторичний принцип);
- з точки зору *виконання* концертність довгий час дорівнювала виконавській майстерності, яка в різних історичних стилях набувала нових рис та вимог, але в будь-якому разі вона увиразнює безпосередньо виступ на сцені й публічну презентацію власної виконавської майстерності.

В. Мартинова (2018; 2019) [46–47] у дослідженнях концертів для гобою робить спробу концептуалізувати поняття «концертуєчий гобой». Аналізуючи твори концертного жанру XX–XXI ст. вона надає таку класифікацію концертних форм:

- «1. Академічна, що характеризується використанням сталих жанрових форм, тричастинна структура швидко-повільно-швидко;
2. експериментальна — свобода структури, використання нетрадиційних прийомів гри;
3. пасторальна, що заснована на виокремленні ключової семантики гобойного звукообразу» [47, с. 77].

Поважаючи думку автора, ми прагнемо розвинути нашу думку далі, охоплюючи різні періоди становлення концертного стилю гри на гобойі.

Стиль. Розвиваючи поняття «концертний стиль гри», не залучаючи великий корпус досліджень категорії «стиль», зупинимось на найважливіших настановах.

Так, перш за все в явищі стилю для нас важлива *комунікативність*. Саме «унікальним комунікативним феноменом» називає стиль І. Коханик та додає, що впри цьому «в активній взаємодії перебувають усі учасники художньої комунікації, а самі процеси стилеутворення, функціонування стилю та його пізнання підкоряються ряду магістральних закономірностей, визначених нами таким чином: *інструменталізм як універсалія композиторського і виконавського мислення та чинник стилеутворення* (курсив наш – Т.Ц.)» [35, с.79].

Наступна важлива думка, викладена щодо стилю в монографії О. Катрич [31], стосується музично-виконавського стилетворення, модель якого авторка, відповідно до концентричного підходу, характеризує наступною послідовністю стильових концентрів: індивідуальний стиль, стиль епохи, стиль історичного періоду, національний стиль, індивідуальні стилі. Звісно, що концентричний підхід не абсолютизує значення надчасових закономірностей музичного мислення для розвитку музичного стилетворення, його значення скоріш, як зазначає дослідниця, відкинувши кліше стильової ієрархії, об'єктивно врахувати вагомість часових та надчасових факторів у кожному конкретному випадку дослідження. В межах

нашої теми ця модель віддзеркалюватиме значення виконавців на становлення концертного стилю конкретного історичного періоду.

Взагалі багато хто з дослідників (починаючи з Б. Яворського [90]) вказує на зв'язаність виконавського процесу та стилю епох як композитора, так і самого виконавця. Він віддзеркалює певне світовідчуття та увиразнюється в манері, звуковідчутті, звукотворенні, є досвідом переживання світу. Узагальнюючи багаторічні дослідження та уводячи категорію в межі інтерпретативного підходу, Ю. Ніколаєвська в докторській монографії надала таке визначення: «Стиль *Homo Interpretatus* (людина, що інтерпретує) є усталеною системою впізнаваних рис творчості, в якій зафіксовано індивідуально-психологічні особливості, світоспоглядальні принципи особистості, що пізнається в умовах комунікації як спосіб її буття» [54, с.197]. Позначаючи *структуру виконавського стилю* як динамічну, авторка вказує на співіснування 3 рівнів: фізичного, художнього та духовного. Так, до фізичного відносяться фізіологічні, психологічні ознаки, які так и інакше впливають на систему виражальних засобів виконавця. Художній рівень -- обсяг того, що ми називаємо поетикою (виконавський тезаурус), тобто, те, що відібрано виконавцем. До системи виконавської поетики авторка відносить й явище артистичної енергії. Нарешті, духовний рівень – «царина втілення життєвого досвіду, галузь ідей та основ творчості, які стають очевидними завдяки взаємодії перших двох рівнів» [54, с.198]. Дослідниця також вирізняє стабільні та мобільні компоненти стилю, зараховуючи до першої категорії ті, що «пов'язані з психологією особистості, її світовідчуттям, що відбивається в усталених параметрах виконавської поетики» [там само], а до другої – пов'язані з умовами виконання, задумом та тим, що позначено як «виконавська стратегія». Залежно від стратегії, що її обирає виконавець, Ю.Ніколаєвська розрізняє *відтворюючий* (той, що здебільшого «наслідує композиторські моделі мислення та підкоряє їм власний тезаурус») [54, с.198], *моделюючий* (в якому виконавський тезаурус відчутний і сприяє створенню виконавсько-композиторської версії) та

перетворюючий стиль («спрямований на досягнення духовної вертикалі музичного стилю, що в остаточному варіанті виявляє пріоритетність тексту *homo interpretatus* над композиторським текстом» [54, с.199]. Комплексом параметрів, що сприяють становленню виконавського стилю, авторка називає, по-перше, виконавську культуру з урахуванням впливів шкіл та різних творчих контактів і «яка розкриває свій зміст через звуковідчуття як світовідчуття та створення звукового образу інструмента» [54, с.199]; по-друге, виконавське мислення – основа структури виконавського тексту; по-третє, виконавську поетику, під чим розуміється комплекс виконавських засобів виразності, що має вияв у виконавському хронотопі; по-четверте, «звукотворча воля» (або «хроноартикуляційна стратегія»), що «демонструє шлях від смисло-прочитання твору до смисло-народження у виконавській інтерпретації» [54, с.199], яка формує постульовані стратегії творчості.

Для пропонованого дослідження таке об'ємне визначення стилю є зручним, бо дозволяє враховувати багато параметрів – від мислення до звукоінтонованого образу, від поетики до стратегії (композиторської та виконавської). Коротко зацентруємо основні моменти цих категорій.

«Звуковий /звучний образ» – поняття, що має певну традицію в музикознавстві. Так, А. Копланд [109] писав саме про «звучний образ», аналізуючи зв'язок між інструментом як акустико-технологічною єдністю на певному етапі його еволюції і творчістю композитора, який залучає враховує можливості інструменту. Б. Яворський [90] вбачав в цьому явищі саме виконавську складову, що сприяє для слухача ясності відтворення смислової сторони музики й зумовлює єдність інтелектуально-емоційного начал. За визначенням І. Сухленко, звуковий образ – «своєрідний стилістичний ракурс у відчутті та розумінні виразних можливостей музичного інструменту: тембральних, динамічних, регістрових характеристик та пов'язаної з ними музичної семантики» [76, с. 307–308], Н. Рябуха вбачає у цій дефініції певний культурний код епохи: «Звуковий образ, – зазначає дослідниця, – як усталена (але ще недостатньо вивчена) категорія музичної творчості та

мислення є інформаційним художнім "кодом" твору, в якому в згорнутому вигляді міститься образ людини та її історичний час у просторі звукового буття» [73, с.116].

А. Черноіваненко аналізує явище «інструмент-образ». Так, авторка зазначає: «Зрозуміло, що музичний інструмент є унікальним (а для виконавця часто духовно персоніфікованим, дивним чином міфологічним), співтворцем у трансляції музичних ідей, а не самостійним, самодостатнім їх виразником. Однак у складній системі ("семіосфері") інструментальної творчості цей інструмент у процесі виконання акту певним чином одухотворюється і має ознаки не лише носія (звукового, ситуативно-символічного, змістовно-стильового) образу, а й ініціатором мовних та образних структур, здатних спрямовувати розвиток музичної думки її творця – людини» [106, с.114]. І далі, розвиваючи ідею інструменту-образу (на відміну від «звукового образу», зазначає: «...сам інструмент, акумулюючи досвід органологічного вдосконалення, виконавську майстерність гри на ньому та композиторський репертуар із відповідним ідейно-образним жанрово-стильовим багажем, здатен виступати як образ, точніше як знак-образ, який характеризується бінарністю інструментальних, матеріальних та ідейних (духовно-філософських, культурних, історичних, соціальних) параметрів в їх органологічному, виконавському, композиторському аспектах. Їх поєднання, взаємозв'язки та взаємовпливи дають підстави для створення своєрідної «культурної особистості» – знаряддя епохи, нації, стилю, жанру, індивідуальної якості зі специфічними та універсальними характеристиками» [106, с. 118]. Авторка розкриває багатий семіотичний сенс іконічного змісту самого інструменту, що доводить, до речі, й опис інструментів у різних наукових джерелах (візуальний вплив перш за все має саме його форма), або літературі (коли описані музичні інструменти, «будучи втіленням ідеї художнього синтезу та реалізуючи принципи музикальності» [106, с. 122], є трансляторами емоційного, духовного стану героя твору). Важливою видається й така думка дослідниці, що «...кожен інструмент, як звуковий

символ епохи, національної культури, в якій він особливо яскраво виявив свої можливості у відображенні культурно-музичного парадигм або навіть сприяв створенню цих парадигм, має історичні передумови для тлумачення звучності, які визначають її здатність відображати концепцію інтонованого становлення» [106, с.123]. Розвиваючи ідею інструменту-образу, А. Черноіваненко називає такі риси, необхідні для стабільності його ідентифікації всіма учасниками комунікації: органологічні параметри, композиторський текст, наявність виконавської традиції та культурно-історична реальність, що сприяла формуванню семантичних амплуа.

Продовжуючи роздуми А. Черноіваненко, звернемося до концепції Ю. Ніколаєвської, яка диференціює звуковий та звучний образи інструменту, відносячи їх відповідно до композиторської та виконавської творчості. Зокрема, в структурі звукового образу дослідниця виявляє три рівні: *акустичний* («обумовлений органологією інструмента та специфікою звуковибудування та направлений на виявлення специфіки акустичних параметрів формування звукового образу» [54, с.183]), *інтонаційний*, що допомагає творенню звукового образу на композиційно-драматургічному рівні, та *позамузичний*, «мистецький тезаурус», що впливає на формування сталого уявлення про інструмент у свідомості великого загалу митців. Трактуючи поняття «звуковий образ інструменту» через засади когнітивного музикознавства, авторка таким чином розрізняє фізичний когнітивний рівень сприйняття («система взаємодії звукоакустичних параметрів інструмента» [54, с.184]), художній (пов'язаний з темпоральністю сприйняття) та духовний, що й формує «певний код <...> в системі виконавсько-слухацького сприйняття» [там само]. Однак у виконавській творчості сталий звуковий образ інструменту набуває нових вібрацій та сенсів, тому дослідниця актуалізує таке поняття, як «звучний», або «звукоінтонований» образ і позначає саме виконавську складову як «особливості звуко- тембротворення, інтонування, що обумовлюється обраною комунікативною стратегією» [там само].

Всі означені параметри складають основу виконавського аналізу, який ми будемо залучати в подальшому дослідженні. Зазначимо, що традиції такого аналізу тривалий час вибудовувались на кафедрі інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського та музикологами України. Зокрема, В. Москаленко [48] склав систему інтерпретологічних понять, в яку включено такі дефініції, як «інтерпретаційна версія» («результат апробації музикантом-інтерпретатором виразних можливостей музичного матеріалу» [48, с. 11]), Л. Шаповалова [84] розробляє концепції «виконавського тексту», «виконавської драматургії», «виконавського часопростору»; К. Тимофєєва запровадила метод порівняльного аналізу як «спосіб пізнання семантично-комунікативних зв'язків між композитором і виконавцем, за допомогою чого є можливим усвідомлення цілісного смислу виконавської інтерпретації» [79, с. 6], Чжоу Чживей – метод порівняльної інтерпретології. Виконавський аналіз націлений на виокремлення складових виконавської поетики та усвідомлення цілісності її реалізації конкретним музикантом.

Інший методологічний вимір пов'язаний з позиціями аналітичної інтерпретології та принципах виконавського аналізу, зафіксованих в монографії Ю. Ніколаєвської (2020) [54], що концентрують увагу на таких елементах твору, як формотворення, виконавська драматургія, виконавська поетика, виконавська стратегія. Щодо останньої, то виконавською стратегією визначено «такий різновид комунікації, що спрямований на реалізацію акустичної форми музичного твору, модальної за своєю природою» [54, с.199].

Висновки до Розділу 1

Основним завданням розділу ми вбачали вивчення органологічних та історіографічних засад вивчення гобоя.

Попри всі різночитання та дискусивні моменти можна стверджувати, що гобой як новий духовий інструмент дерев'яної групи з'явився в середині XVII

століття внаслідок нових ідейно-естетичних потреб музичного мистецтва, перш за все в галузі оркестрово-виконавської практики. Оркестр став тією «лабораторією», всередині якої відбувався спочатку розвиток закладених на новому інструменті виразних і технічних можливостей.

Найбільш сприятливі умови для виникнення гобою склалися на той час у Франції. Через зусилля французьких майстрів і музикантів, які працювали при дворі Людовіка XIV, було створено новий язичковий інструмент сопранового регістру, відповідальний естетичним вимогам Ж.Б.Люлли у сфері оркестрового звучання. Головним підсумком винаходу гобою було отримання цінних звукових якостей, які були відсутні у його попередників.

В межах розділу задіяно велике коло джерел з питань органології, технології гри, історичних різновидів гобоя, аналіз сучасного стану виконавства на гобої. Дослідження можна класифікувати як монографічні, органологічні, історичні, теоретичні, що дозволяє виокремити напрямки гобоезнавства. У найкращих дослідженнях (до них відноситься монографія Ф. Бейта) зазвичай поєднуються органологія та історіографія, надається широкий культурний контекст певних історичних етапів розвитку інструмента, аналізується стан виконавства, надаються біографічні дані видатних представників мистецтва гри на гобої різних періодів.

Розвиваючи основні концепти органології, можна сформулювати можливості інструменту (узагальнюючи різні джерела та практичний досвід). По-перше, інструмент найкращим є у своєму середньому регістрі, в якому його тембр і не надто дзвінкий, і не надто глухий.

По-друге, у доволі вузьких межах октави й кварта можна легко отримати найширшу динаміку від повного звучання форте до найслабшого піанісімо, чим зазвичай й користуються композитори. Звісно, що в сучасній творчості більш задіяні ефекти крайніх нот, використана зміна «вокального» амплуа гобоя.

По-третє, гобой є технічним інструментом – пасажі гам, діатонічні і хроматичні арпеджіо, які можуть звучати як на стаккато, так і на легато,

можливість різних артикуляційних прийомів (наприклад, потрійного, потрійного стаккато, різних видів вібрато) – все це робить інструмент доволі рухливим.

Історіографічні дослідження дозволили сформулювати етапи розвитку концертного стилю гри на гобой:

- від початків аж до створення нової французької системи (конструкція інструменту помітно вдосконалюється, збільшується кількість клапанів, розширюється діапазон, прогресує техніка. Композитори широко використовують гобой у своїх творах, розкриваючи його специфічні властивості);

- кінець XIX століття (корінна реформа конструкції інструменту, Франція, 1881) та XX століття (розширення виразних та технічних можливостей гобою). Але кожний період може бути описаний більш детально саме з точки зору становлення концертного стилю гри.

Розвиваючи методологічний аспект дослідження, запропоновано авторські визначення понять стилю, концертності, виконавської стратегії, необхідні для подальшого дослідження. Так, *концертність* мислиться нами як:

- *закладений в композиторський текст технічно-семантичний комплекс засобів виразності, що акцентують віртуозні якості сольного висловлювання;*

- *презентовану та відтворену на рівні виконавської поетики якість звучного тексту та свідому виконавську стратегію.*

Визначено концепт «стиль концертування» – як певну комунікативну цілісність і наявність на рівні технічних та жанрових ознак концертної презентації інструмента та специфічна *комунікативна направленість*. Для гобоя це означає віртуозність в широкому розумінні, різнорівневий діалог «соліст-оркестр», швидка зміна образної сфери, багатство семантичних амплуа, залучення крайніх регістрів, техніка аплікатури. Ці якості складають

розуміння виконавської поетики як інструмента аналізу відповідних якостей музики для гобоя.

У розвиток ідей Ю. Ніколаєвської щодо комунікативної стратегії, під поняттям композиторсько-виконавської стратегії (позиція, необхідна для подальшого дослідження), ми розуміємо *свідому реалізацію композиційних принципів, що увиразнюють специфічність виконавського мислення*.

Отже, надамо робочу дефініцію основного концепту «концертний стиль гри». Ми розуміємо його як **наявність на рівні виконавської поетики у звучному тексті технічних та жанрових ознак концертного виконання (віртуозність в широкому розумінні, різнорівневий діалог «соліст-оркестр», швидка зміна образної палітри тощо)**.

Вказані дефініції будемо залучати в наступних підрозділах при аналізі етапів становлення концертного стилю гри на гобої в різні історичні етапи.

РОЗДІЛ 2
ГОБОЙ У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ
XVII- ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIX ст.:
ЕТАПИ ФОРМУВАННЯ КОНЦЕРТНОГО СТИЛЮ ГРИ

Важливо розуміти, що розвиток функційності гобою (як й інших духових) був залежний від розвитку оркестру та тих функцій, які інструменти мали в ньому. В становленні гобою як повноцінного інструменту (оркестрового та сольного), якому підвладний будь-який репертуар зазвичай вирізняють декілька етапів: до кінця XVIII, XIX ст., кінець XIX–початок XX, друга половина XX ст. Кожен з них характеризується новаціями конструкції, виконавською специфікою та ключовими творами, в котрих знайшли відбиття естетичні та технічні настанови епох.

В межах дослідження ми поділяємо такий підхід, але щодо саме формування стилю концертного виконавства (та концертного стилю гри) межі етапів потребують певного коригування.

Перший етап (який ми пов'язуємо з добою Бароко) можна внутрішньо розділити на два субперіоди: з моменту винаходу до початків XVII ст. і з сер. XVII до кінця XVIII ст. Зазвичай він характеризується тим, що інструмент мав яскраві звукові якості, але обмежені можливості, використовувався у військових та оперних оркестрах.

Ф. Бейт [95] позначає XVII ст. як час нових впливів у багатьох напрямках – опери (Італія), інструментальної музики (Франція) тощо. Вимоги до інструментів змінювалися, затребуваними ставали нові ресурси. «До 1625 року, – пише дослідник, – музика на відкритому повітрі Людовика XIII складалася з двох дискантів, двох корнетів, чотирьох тенорів, двох тромбонів і двох басів, тоді як приблизно в той же час, у Лондоні, Яків I мав подібний, але менший оркестр» [95, с. 33]. Цей період настільки добре задокументований, що «ми можемо відчутти майже особисте знайомство з

Філідорами, Оттетерами, Шедевілями та багатьма іншими знаменитими музичними родинами, чії різні покоління служили французькій королівській владі в 17-му та 18-му століттях» [95, с. 34]. Окремо дослідник вказує на важливість родини Оттетерів, якій, як правило, приписують запровадження поперечної флейти у Франції, припускаючи, що саме Жан Оттетер I (можливо, спільно з Мішеlem Філідором), створив новий інструмент. Зараз встановленим є той факт, що Жан Оттерер і Мішель Філідор, перші придворні гобоїсти Людовіка XIV, є творцями інструменту, що називають бароковим гобоем. Родина Філідорів та їхня сімейна справа видається чи не найважливішою в цьому процесі, хоча щодо їхньої діяльності досі є певні розбіжності. Зокрема, нема сумнівів у їхній музичності та таланті виконавців, хоча не всі поділяють думку, що вони були творцями справжнього сучасного гобою. Для нашого дослідження важливо, що родини музикантів впливали на становлення концертного стилю гри в означений період. Окрім Оттетерів і Філідорів слід згадати Герхарда Гофмана (1690-1757), який вважається одним із найважливіших учасників розвитку гобоя у XVIII ст. Будучи архітектором, він вивчив музичну теорію відбувся як церковний композитор і звернувши увагу на недоліки інструментів свого часу, вдосконалив флейту і гобой. Міланський гобоїст і композитор Дж. Саммартіні, (бл. 1693-бл. 1750), як зазначають дослідники, презентував нові якості звучання гобоя. Ф. Бейт, посилаючись на дослідження д-ра Берні, наводить інформацію, що «його виступ перевершував усе, що чули раніше в цій країні» [95, с. 162], відзначаючи вишуканість звуку, яка, була незвичною на той час. Дослідник вказує, що деякі сучасники Саммартіні вважали, що такий прекрасний ефект був зумовлений секретним методом маніпуляцій з тростиною перед тим, як вставити її в інструмент. Однак, що більш імовірно, він сам виробляв тростини високої якості, що й давало такий результат. В цей період відомою була італійська родина Безоцці. Вони були виконавцями на язичкових інструментах та флейті й працювали як у Італії (Турин, Парма), так й в Німеччині (Дрезден), Франції (Париж) протягом майже всього XVIII й до

кінця XIX ст. Перші два покоління родини були видатними виконавцями на двоклапанному гобої, причому їхні композиції та відгуки на виконання є задокументованими, з чого свідчить, що їхніми особливостями була блискуча технічність гри.

Неможливо не згадати й трьох братів Шедевілів (Нормандія), які були виконавцями на мюзетах і гобоях на французькій королівській службі в період з кінця XVII до середини XVIII ст., а також – Йоганна Йоахіма Кванца, який, хоч і обрав основним інструментом флейту, грав на гобої з 10 років та був гобоїстом в Королівській капелі у Варшаві в 1718 році.

Отже, ще раз підкреслимо думку, що важливим був сам постійний процес удосконалення інструменту майстрами французького двору й постійний розвиток виконавства. Тобто, поступово між 1640 і 1670 роками відбувся перехід від шалмея до гобоя, а бароковий гобой досяг свого остаточного вигляду наприкінці 1660-х років. Новий інструмент був розроблений спеціально для використання в балетних і оперних оркестрах Ж. Б. Люллі. В. Шевченко [85] зазначає, що саме у 1664 р. він створив марш для нового інструменту та увів його у придворний оркестр. Композитор встановив свій оркестр як стандарт, і він залишався популярним по всій Європі протягом першої половини XVIII століття. Цей ансамбль складався з п'ятиголосного струнного оркестру, з подвоєними духовими. До включення гобоя в оркестр Люллі на шалмеях і струнних раніше грали як на окремих сімействах інструментів у закритих так званих «консортах». Дійсно, деякий час гобої ще існували поряд з шалмеями (зокрема, у військовій музиці, народному музикуванні), але поступово гобої витіснили їх. За словами Стефані Генке, «тепер загально визнано, що важливим елементом у створенні “оркестру” було те, що дві групи, духові (шалмеї) та струнні, почали грати разом, а не окремими групами» [122, с. 7].

Описуючи другий субперіод (з середини XVII–XVIII ст.) важливо розуміти, що на початку XVIII століття центром музичного життя залишався двір Людовика XIV. Від середини XVII до кінця XVIII століть у

французькому дворі було тридцять п'ять посад для музичних інструментів на дерев'яних духових інструментах [цит. за 122, с. 11], що є суттєво більшою кількістю, ніж 4-5 гобоїстів при дворах інших країн того самого часу. Так, існують записи про 198 музикантів на дерев'яних духових інструментах, які працювали при французькому дворі між 1640-ми і 1760-ми роками.

В. Громченко слушно зауважує, що «в епоху Бароко духова музична творчість уперше в її історії утвердилась як окреслена у своїй специфіці, відносно самостійна галузь тогочасної музичної практики» [20, с.73], що вплинуло як на інструментарій, так й на розвиток концертного стилю гри.

Дійсно, XVIII століття можна назвати *першою «золотою порою» гобоя*. У першій половині століття гобой набув свого сучасного вигляду. Ф. Бейт [95] зазначає, що 1700 рік можна вважати початком другого етапу розвитку гобоя з декількох причин. Так, на цей момент завершився період експериментування й більш просунуті композитори вже прийшли до того, що визнали його єдиним можливим тростинним інструментом із можливістю охоплення сопрано-діапазона. За позначенням дослідника [95] (ми погоджуємось з ним), наступні 90 років тривала друга фаза розвитку гобоя, яку він називає періодом «двох і трьох клапанів». Дійсно, за весь цей час інструмент не зазнав радикальних змін, хоча вдосконалення вносилися досить постійно. Гобой у творах Баха, Генделя, по суті не відрізняється від гобою в партитурах Гайдна, Моцарта і навіть раннього Бетховена. Функційно в оркестрі XVIII ст. гобой спочатку використовувався дещо умовно, часто просто разом зі струнними, яким він надавав виразної гостроти. Майже так його спочатку залучав і Й.С. Бах, хоча й доручав йому соло. Добре збалансований оркестр того часу, згідно з Й. Кванцем, складався з 8 струнних, двох флейт, двох гобоїв, двох фаготів, разом із валторнами, якщо це було потрібно. До кінця XVIII ст. два гобої досягли статусу повністю незалежних голосів, здатних самостійно підтримувати гармонічне письмо. Хоча не варто забувати, що гобой в цей час все ще вільно міг грати лише в декількох тональностях, що спонукало подальші технічні пошуки, що

призвело до техніки аплікатури, яка ставала складнішою з кожним видаленням з природної тональності інструменту (практичні обмеження стосувались тональностей з трьома дієзами і трьома бемолями). Погодимось з думкою В. Громченка щодо того, що «вдосконалення духового інструментарію засвідчують наявність у той час проявів індивідуального виконавства на духових інструментах, адже музиканти-конструктори, безперечно, одноосібно репрезентували нові інструменти в мистецьких колах» [20, с.74].

Для осягнення процесу становлення концертного стилю гри на гобої в період XVII–XVIII ст. відмітимо й такі елементи виконання, як артикуляція штрихів (через широку будову тростини), додатково – питання звуку, динаміки, фразування, темпу, орнаментики, що виникають при інтерпретації сольних барочних творів для гобою, тембрального забарвлення (що зумовлене будовою самого інструменту). Бароковий гобой дуже лімітований у технічно-виконавчому плані, оскільки не має додаткових свердлінь та аплікатур.

У цей період було багато блискучих гобоїстів-виконавців, одним із яких є Фішер (1733-1800 рр.), автор десяти концертів для гобою. З другої половини XVII століття гобой починають широко застосовувати композитори різних країн Європи: Ж.Б. Люллі, який першим серед композиторів ввів гобой в оркестр у 1657 році в опері-балеті «Хворе кохання», перші сольні твори для гобою написали Франсуа Куперен («Королівські концерти»), Ж. Буамортъє (сюїти та «Сільські дивертисменти»), Жан-Марі Леклер (перший в історії концерт з оркестром, C-dur³. Г. Перселл, А. Вівальді, Г.Ф.Телеман, які вводили його до оперних та балетних партитур, використовували в ансамблевій музиці і навіть сольно. Серед найбільш відомих творів для гобою цього періоду – концерти для

³ Люлли первым среди композиторов ввел гобой в оркестр в 1657 году в опере-балете «Большая любовь», первые сольные сочинения для гобоя - «Королевские концерты» Франсуа Куперена, сюиты и «Сельские дивертисменты» Жозефа Буамортъе, наконец, первый в истории концерт для гобоя с оркестром (C-dur) Жана-Мари Леклера.

одного або двох гобоїв Т. Альбіноні, численні (близько 100) сонати та концерти А. Вівальді, твори Г. Ф. Генделя та Г. Ф. Телемана (сонати та концерти), великі сольні епізоди в операх, месгах, балетах, кантатах, ораторіях. У творах Й. С. Баха гобой також відіграє важливу роль («Бранденбурзькі концерти» № 1 і № 2, Концерт для скрипки та гобою з оркестром, концерт для гобою д'амур з оркестром та численні соло в аріях з кантат), хоча й вважається, що Й. С. Бах обмежував використання гобоя через гучність інструменту. Якість звучання гобоя розкривається в чотирьох партитурах, у яких Й. С. Бах прописав для трьох різновидів гобоя: гобой *in C*, *in B* та *in A*. П. Стефанс відмічає, що «гобой використовується у вступному хорі та дуєті сопрано-бас кантати № 80, з метою виокремлення хорової мелодії *obligato*. У кантаті № 110 гобой долучається до басової арії, щоб зміцнити струнну групу для підтримки труби *obligato*, а в кантаті № 147 гобой з'являється з тією ж метою лише в частинах, у яких нотується труба. Кантата № 95 — це єдиний випадок, коли Й. С. Бах замінив один гобой іншим у тій самій частині композиції» [155, с. 72]. Дослідження партій для гобоя, написаних Й. С. Бахом та Г. Ф. Генделем, показує, що гобой стикався з декількома механічними та фізичними обмеженнями, які враховували композитори того часу. Крім обмеженого діапазону гри з двох октав і двох цілих тонів (до «мі» третьої октави), гобой мав незручні аплікатури, що передбачають закриття пальцями отворів наполовину. Це, за визначенням П. Стефанса, «робило надто складним виконання швидких хроматичних пасажів; швидкими послідовними стрибками на широкі інтервали було важко керувати; ноту до-дієз іноді уникали через його нестійку інтонацію, а також «некомфортними» для виконання були високі ноти «ре», та особливо, «мі» третьої октави» [155, с. 73]. Гобой можна було ефективно виконувати як на тихому, так і на гучному динамічному нюансі, як показано зазначеними динамічними позначками самих композиторів. Як вказує П. Стефанс [155], Даубені пише, що розтруб гобоя був забитий ватою за часів Генделя, щоб приглушити різкий і шумний тон Найраннішим інструментальним твором

Генделя, який зберігся, є тріо для двох гобоїв та клавесина. Цей твір, за словами Хрісандра, «був написаний у 1696 році на одинадцятому році життя композитора» [цит. за 155, с. 74]. Гобой зазвичай використовувався в унісон зі струнними, хоча іноді його також вимагали для виконання з іншими комбінаціями інструментів і голосів. Він ефективно використовувався Й. С. Бахом та Г. Ф. Генделем як сольний інструмент. В. Громченко зазначає, що «в епоху Бароко значно рельєфніше, ніж у попередні періоди, виступила темброва виразність і специфічність духових інструментів, що було важливим з погляду історичної перспективи духового виконавства» [20, с. 75]. За визначенням П. Стефенс, семантичні амплуа гобоя в барокову добу були різноманітними: гобой залучався для вираження різних настроїв, таких як, радість, сміливість, смуток, страх, ненависть, лють, гнів та любов» [155, с. 99]. В. Громченко [20] виокремлює розвиток кантиленності в мистецтві гри на духових інструментах взагалі (на що впливало виконавство вокальне).

Виконання музики епохи бароко тісно пов'язане зі специфікою роботи основних компонентів виконавського апарату гобоїста. Особливо це стосується мистецтва орнаментування. Вперше надрукована таблиця орнаментів у збірці клавесинних п'єс Жан-Анрі д'Англебера (D'Anglebert, J.-H. *Pièces de Clavecin composées par J.-Henry d'Anglebert Ordinaire de la Musique de la Chambre du Roy... Paris*), після чого принципи орнаментики розповсюдились серед композиторів та виконавців.

Одним із найпоширеніших елементів орнаментики доби бароко є трель, яку більшість композиторів у цей час виписують трель як прикрасу, що складається з швидкого чергування основної та верхньої допоміжної нот, що віддаляються одна від одної або на тон, або на півтон.

Затримка на верхньому допоміжному звуку трелі стала дуже популярною у Франції і отримала назву *support*, а сама трель – *tremblement appuyé*. Іноді цю затримку в трелі в Британії називали підготовкою – *preparation*. Виконання трелів із опорою на верхньому допоміжному звуку стала однією з головних виконавсько-стилістичних особливостей доби

бароко. Починаючи з XVIII ст. трель починає втрачати цю особливість у зв'язку зі зміною музичної мови та стилю, а також появою нових музичних інструментів та вдосконалення технічної сторони вже існуючих.

Слід зазначити, що в процесі розвитку музичного мистецтва та зміною музичної мови відбувається принципова зміна способу виконання трелі. Якщо ж трель переважно виконувалася, з початком на основній ноті, то до другої половини XVII ст. Основним принципом виконання трелі стає інший – початок із верхнього допоміжного звуку.

Щодо форшлагу (передудар), що є прикрасою, що складається зазвичай з однієї, а часом – двох нот, що відносяться до ноти, що прикрашається, або основного тону. За своїм принципом форшлаг є окрасою, що перебуває перед нотою, однак, існує два способи виконання форшлагу – за рахунок часу попередньої ноти та за рахунок часу тієї ноти, до якої він безпосередньо відноситься. Важливо розрізнити, який спосіб характерний для музики епохи бароко. В оригіналах своїх нот композитори епохи бароко позначали форшлаг за допомогою різних знаків, таких як: маленькі одиночні або подвійні коми, маленькі рисочки, нахил яких позначав який форшлаг потрібно виконати верхній чи нижній.

Группетто – мелодійна прикраса, яка користувалася величезною популярністю в епоху бароко і являла собою почергове опівання ноти, що прикрашається, за допомогою верхнього і нижнього допоміжного звуку. Як і орнаментика, розглянута вище, групет могло виконуватися по-різному, залежно від індивідуальної композиторської школи.

Слід пам'ятати, що у музиці XVII–XVIII ст. більшість творів передбачають імпровізування прикрас, за рахунок чого кожне виконання ставало унікальним та неповторним. Підставою для використання орнаментики в епоху бароко була потреба прикраси мелодії, в той же час вважалося недоречним спотворення закладеного в мелодії інтонаційного та емоційного афекту.

Для досягнення параметрів концертного виконавства на етапі бароко (окрім тембрики, кантиленності) власне саме мистецтво імпровізації варто позначити як вкрай розвинуте. Так, В. Громченко зазначає, що воно було «характерною прикметою не лише духового виконавства, але й музичної практики загалом, її інструментальної та вокальної галузей» [20, с.67], причому це була тягла традиція ще з часів Відродження. Автор також відзначає, що саме «в мистецтві імпровізації кристалізувалися основи віртуозної виконавської техніки з урахуванням конкретної інструментальної специфіки, виявлялося збагачення й постійне оновлення художньо-виражальних можливостей духового інструментарію» [20, с.68]. Імпровізаційність вплинула на розвиток виконавської техніки, віддзеркалювала та сприяла розвитку комплексу засобів виразності, притаманний музикантам, які демонструвати власну майстерність. Автор слушно зауважує: «Такого роду виконавська активність не лише формувала відповідну інструментальну специфіку, певні фактурні, регістрові, тембральні особливості гри на інструментах, але й сприяла індивідуально-творчому ставленню до сольного виконавства в кожного музиканта. Соліст, уявляючи та безпосередньо створюючи нову музичну композицію безпосередньо у процесі гри на інструменті, наповнював музику особистою емоційністю, чуттєвістю» [там само].

Підсумовуючи значущість доби Бароко для сольного духового виконавства, В. Громченко зазначає: «доба Бароко в історії духового соло вирізняється насамперед тим, що вперше було створено відповідні самостійні композиції, зокрема позначені глибоким художньообразним і духовно-філософським змістом, в якому резонували властиві тому часу риси світовідчуття, було глибоко й різнобічно розкрито специфіку низки духових інструментів, їх виражальний потенціал» [20, с. 88]. Все вищесказане знаходить відображення у творах для гобою. Ба більше – аналіз доводить, що в певному сенсі кращі композитори на той час писали свої твори для майбутнього, більш досконалого інструмента.

2.1 Концерти для гобоя А. Марчелло, Г. Генделя, Й. Фаша: технологія та виконавська семантика

Наведемо приклади концертних творів для гобою доби Бароко як приклад становлення концертного стилю гри.

Концерт для гобою та струнних ре мінор -moll BWV 974 Алессандро Марчелло є типовим інструментальним концертом у венеціанському стилі, який складається з трьох частин з темповим контрастом Andante– Adagio– Presto. Гобой представлений доволі різноманітно. Зокрема, слід відмітити ліричність музичних висловлювань (як в соло з 1 ч.), додавання м'якої і



світлої тембрики: *Solo*, або «співучість» і навіть монологічність, притаманна тематизму II ч. та володіння синхронністю язика та пальців у жвавій III ч.:



З особливостей варто відмітити потенціал для концертного виконавця, який увиразнюється в багатій орнаментиці. Н. Харнонкурт [81] стверджував, що до 1800 нотний запис фіксував тільки музичну композицію, а виконавські прийоми виявлялися в межах свободи інтерпретатора, в чому виявлялась його майстерність. Тому текст був лише основою для застосування прийомів орнаментики, агогіки, динаміки та інших засобів музичної виразності. Звісно, що на сучасному гобої орнаментика зазвичай є більш розвиненою, хоча такий виконавець на бароковому інструменті, як М. Понсель / Marcel Ponseele виявляє велику гнучкість фразування. Варто вказати, що барочний лад “a”=415 Гц, тому концерт загалом звучить у нижчих тонах (на відміну від сучасного гобою). У чому можна вбачати стиль концертного виконання? Гадаємо, що нерівномірна температура давала більше виразних можливостей і фарб кожній окремій тональності й саме особливості температури створюють

враження плинності та гнучкості лише на рівні мелодії, фразування і навіть на рівні звучання одного звуку.

Одним з яскравих прикладів барокового стилю гри є *Концерт g-moll Г.Ф.Генделя*. Для розуміння його оркестрового стилю важливо пам'ятати, що в Гамбурзі, місті, де працював композитор, на рубежі XVIII ст. була єдина в Німеччині регулярна оперна трупа, в якій він почав працювати як другий скрипаль, а пізніше як клавесиніст і саме тут познайомився з французьким стилем. Хоча оркестровий колорит творів Г.Ф.Генделя пов'язують з німецькою моделлю. Жаклін Ховертон стверджує, що Г. Ф. Гендель «був першим незалежним, самостійним композитором і синтезував у своїх творах німецькі, французькі, італійські та англійські музичні стилі» [124, с. 4].

Концерт для гобоя соль мінор HWV 287 був написаний Г. Ф. Генделем на початку композиторської кар'єри та став стандартом у репертуарі для гобоя до початку двадцятого століття. Довгий час цей твір був відомий лише з видання, опублікованого в Лейпцигу в 1863 році, титульна сторінка якого проголошувала про створення цього Концерту у Гамбурзі в 1703 році. Оскільки оригінальний документ XVIII століття ще не знайдено, в дослідників досі залишаються сумніви щодо справжнього авторства даного твору. Але, як зазначає Ж. Овертон, «нещодавне відкриття рукописного джерела початку вісімнадцятого століття з північної Німеччини, де Гендель мав бути під час написання цього твору, зробило приписування цих тверджень більш правдоподібним» [124, с. 5]. Якщо Концерт для гобоя №3 соль мінор справді був написаний у 1703 році, це свідчить про новаторство твору для свого часу, оскільки найперші відомі барокові концерти для гобоя були написані значно пізніше 1710 року такими композиторами, як Марчелло, Альбіноні та Телеман. Відомо, що на створення Концерту для гобоя Г. Ф. Генделя значний вплив здійснили концерти А. Кореллі, з яких, на думку Жаклін Овертон [124], композитор перейняв деякі стилістичні риси у свій власний Концерт соль мінор. Інструментальні твори А. Кореллі, як і інших барокових композиторів того часу, містили багаточастинну структуру,

частини мали невеликий обсяг, утворюючи своєрідні «блоки», які ставали більшими структурними одиницями. Основна відмінність у побудованні концертів між іншими композиторами та А. Кореллі (і в даному випадку Г. Ф. Генделем) полягає в структурі з чотирьох частин замість традиційних трьох. Це сформувало щось на кшталт сонатної структури розподілу частин повільно-швидко-повільно-швидко, яку Г. Ф. Гендель використав у своєму Концерті для гобоя. Музичний матеріал Концерту №3 для гобоя втілює поєднання французького та італійського стилів, що було характерним для композиторів у Гамбурзі того часу. Перша частина, хоч і не є французькою увертюрою, починається з пунктирного ритму у французькому стилі, який утворює протиставлення струнній групі. Напрямки, надані в третій частині, також вказують на подвійний стилістичний вплив, оскільки вона має назву Сарабанда, повільна частина також має зв'язки з французьким стилем, тоді як темпове позначення вказує на італійське Ларго. Після перших двадцяти тактів Першої частини Allegro композитор відмовився від втілення контрапунктичної лінії в басовій партії та виклав акорди як супровід basso continuo. Приклад такого типу блокового підкреслення зустрічається в акомпанементі до Другої частини, починаючи приблизно з середини. Знаний соліст ХХ століття Леон Гуссенс зауважував, що в цьому концерті «Гендель не вказує ані динаміки, ні фразування. Виконавець просто мусить покладатися на перевірку умовностей» [119, с. 117]. Оскільки багато барокових творів було забуто з роками, головний фактор у визначенні нинішньої спадщини цього концерту стався в середині та наприкінці ХІХ століття. Видатний викладач гри на гобої в Паризької консерваторії Жорж Жилле зауважував, що досить часто виконував цей концерт протягом свого життя. Наприкінці творчої кар'єри Жилле, у 1899 році, як вказує Ж. Овертон, «Концерт Генделя соль мінор був включений до Societe des Concerts du Conservatoire» [124, с. 8]. Марсель Табуто, учень Жилле, мабуть, ніколи не мав нагоди почути, як його вчитель грає цей концерт, але він наслідував приклад свого вчителя і з часу свого першого сезону з Філадельфійським

оркестром Табуто «виконав концерт Генделя соль-мінор більше разів, ніж будь-який інший твір для гобоя соло» [124, с. 8]. Для студентів гобоїстів в 1930-х і 40-х роках сонати та концерти для гобоя Генделя були чи не єдиними п'єсами для гобоя в стилі бароко, які можна було знайти в друкованому вигляді, і їх можна було виконувати у супроводі фортепіано, оскільки клавесин був екзотичною рідкістю в ті роки.

Надамо стислий аналіз твору.

1 частина Grave (восьма дорівнює 69).

Інструментальний склад: гобой соло, перші та другі скрипки, альт, віолончель або бас, чембало 1, чембало 2.

Починається з вступу tutti 5 тактів, в такті 6 вступає гобой. Бас та чембало грають рівномірний ритм восьмими з паузами на кожну долю такту. У скрипок — пунктирний ритм та після нього стрибки на широкі інтервали, більше за октаву. Також мають місце заліговані ноти, третя та друга долі не виокремлюються, тож сприймається як синкопування (такти 4 та 5). Партія гобоя містить багато трелей, в кожному такті, перехоплює викладений раніше у скрипок пунктирний ритм. Секвенційні послідовності звучать в низхідному напрямку (такти 7, 8). В даній нотній редакції проставлені динамічні нюанси, отже гобой починає соло з *mf*, поступово набуває крещендо і в такті 13 вже звучить повноцінне *f*. Секція соло гобоя триває 7 тактів. Потім 2 такти tutti, і далі соло в такті 15. Спостерігається нетривале відхилення у тональність субдомінанти, до мінор (такти 15-18). Тематичний матеріал в партії гобоя змінюється, з'являються дрібні тріолі шістнадцятих та мелізми, секвенцій немає, але є заліговані ноти, в тому числі між тактами (17 та 18), і перша доля такту 18 не є активною. Друга половина такту 20 містить цікаву ритмічну організацію: гобой вступає на третю долю після восьмої паузи, в той час як у решти інструментів оркестру стоїть восьма пауза. Також в тактах 20-23 відбувається відхилення в ре мінор, домінантову тональність. Але з такту 24 музичний матеріал повертається до висхідної тональності соль мінор. Такти 23 та 24 містять перегукування ритмічного патерну в партії

гобоя та партії першої скрипки. В такті 26 партія гобоя завершується на тонічному звуці, якому передують орнаментация та трель. Останні три такти *tutti* завершують першу частину. Вся частина має обсяг 29 тактів. Діапазон гобоя в здебільшого в середньому регістрі, але використано майже весь діапазон інструмента: найвища нота — сі-бемоль другої октави, найнижча — ре першої октави.

Частина 2. Allegro (чверть дорівнює 96) Розмір 4/4.

З першого такту звучить тема у соло гобоя, у секвенційному побудуванні з однотокових мотивів та є активною артикуляцією на перших восьми кожного такту. Дана нотна редакція містить вказівку штриха твердої атаки — *martele*. Тема звучить 4 такти, а потім 4 такти *tutti*. При цьому новий матеріал (секвенційна послідовність з угруповань шістнадцятих) в *tutti* звучить в паралельному сі-бемоль мажорі. Гобой знову вступає на останню долю такту 8, такт 9 ще залишається в сі-бемоль мажорі, а в такті 10 повертається соль мінор. Динаміка розгортається від *mf* до *p*, а потім знову крещендо до *mf*. Після двотактового *tutti*, в такті 14 гобой вступає вже в новій тональності ре мінор. Такт 16 — повторювання двічі одного й того самого мотиву, за першим разом *f*, повтор — *p*. Таким чином, передбачається створення ефекту відлуння, як це притаманно музиці бароко. Якщо звернути увагу на технічну реалізацію даного прийому на гобої, Є. Носирев [55] рекомендує для просвітлення звука трохи послабити стиснення щелепів і одночасно стиснути губи в центральній їх частині. Затемнення звука досягається зворотною дією. Губи трохи розтягуються по горизонталі, невеликі зусилля зосереджуються в куточках рота .

З такту 18 в партії гобоя звучить тема, в ре мінорі. За цим слідує двотактове *tutti* знову в сі-бемоль мажорі. Такт 24 — в нотах позначка *ad libitum*, що вказує на типове для бароко залучення імпровізаційного принципу музикування. Тим більше, що в партії гобоя виконується висхідний пасаж з шістнадцятих та тридцять других тривалостей. Можливо припустити, що композитор мав на увазі виконання пасажу з *accelerando*, і темп

прискорення мав обирати власне виконавець. В такті 25 в нотах вже міститься відмітка *a tempo*. Тож *ad libitum* було позначено тільки такт з пасажем гобоя. Такти 30, 31, 32 – відхилення до фа мажору. Такти 33-35 – оркестрове tutti, проведення теми, у дещо зміненому вигляді, але у висхідній тональності соль мінор. Гобой знову вступає в такті 36 й виконує мелодію з патернів шістнадцятих в сі-бемоль мажорі. Соль мінор повертається тільки в такті 40, і в такті 42 завершується сольний сегмент, після чого соліст уступає місце tutti оркестру. За півтора такти до закінчення частини гобой проводить разом із скрипками останні два патерни угруповань восьмими. Закінчується частина 2 Allegro із типовим для бароко розв'язанням у тонічний звук після VII високої сходинок фа-дієз у соль мінорі.

Загальний обсяг 48 тактів. Діапазон – ре першої – до третьої октави.

Частина 3 Largo (чверть= 63) Розмір 3/4

Починається з соло гобоя в акордовому супроводі оркестру. Звучить паралельний сі-бемоль мажор. В оркестрі проводяться розмірені чверті, але трапляється пунктирний ритм як з великими, так і з більш дрібними тривалостями. Те саме відбувається і в партії гобоя. Такт 15 — відхилення у фа мажор. У тактах 17 та 18 невеличке стримання темпу, в нотах відмічено *poco rit.* Такт 18 — це кінець першого розділу (сегменту), і він завершується у фа мажорі. Тимчасово закріплюється тональність фа мажор. Також завершення першого розділу передбачає виконання гучного динамічного нюансу – форте. З такту 19 починається новий розділ, вже звучить висхідна тональність твору – соль мінор, темп також повертається до першопочаткового (мається на увазі, даної частини). На це вказує позначка *a tempo*. Такт 25 в партії гобоя після фа-дієзу гармонічного соль мінору слідує фа-бекар. Залучення хроматизму є досить нетиповим та новаторським прийомом для барокової музики. Завдяки цьому звуку фа-бекар миттєво відбувається перехід до паралельного сі-бемоль мажору.

Такт 27 – соль мінор, такт 29 – до мінор, 31, 32 – сі-бемоль мажор, 38 – залучена висока теситура, нота ре третьої октави. А в оркестрі наявність

звучу сі-беклар вказує на появу тональності до мінор. Мелодійна лінія партії гобоя з такту 31 й до останнього звуку частини насичена різноманітними прикрашеннями: форшлагами, мелізмами та трелями. Останні 2 такти – уповільнення темпу, *rit.* Загальний обсяг – 42 такти, діапазон трохи зміщено у реєстр другої октави. Він більш задіяний. Третя частина має структуру з двох розділів.

Частина 4 Allegro (чверть = 108), розмір $\frac{3}{4}$.

Вступ починає оркестрове *tutti*, яке триває 10 тактів до того як вступає гобой. Активний початок із октавного ходу в соль мінорі. Такт 4 та 5 — відхилення в сі-бемоль мажор. Наявність в основній темі трелей та пунктирного ритму свідчить про типове для бароко викладення матеріалу. Такти 32 — 38 демонструють відхилення до фа мажору, про що говорить поява мі-беклару в угрупованнях шістнадцятих в партії гобоя. Під час соло гобоя оркестр скромно виконує акомпанемент - акордові вертикалі на перші та треті долі кожного такту. Далі знову слідує оркестрове *tutti* у шеститактовому програші (такти 38-43). Такти чином саме в четвертій частині концерту композитор чітко розподіляє виконання соло та *tutti*, викладаючи їх у чергуванні, як це продиктовано стандартною концертною формою. Такт 47 партії гобоя містить надзвичайно високу для цього інструмента теситуру (особливо враховуючи гобої часів Генделя) – ноту мі-беклар третьої октави. Наявність звуку до-дієз вказує на появу домінантової тональності ре-мінор. В тактах 54-57 в партії гобоя проводиться чотирисегментова секвенція, після чого повертається тема в оркестрі. Секвенція представляє собою патерни шістнадцятих, у хвильоподібному поступовому русі вниз та вгору, із чергуванням штрихів стаккато та легато. Цілком ймовірно, що штрихи проставлені набагато пізніше в пропонованій до аналізу нотній редакції. Скоріше за все, композитор не надавав конкретних вказівок щодо виконання саме таких штрихів. Останні вісім тактів гобой проводить тему в унісон зі скрипками, мотив пунктирного ритму наприкінці теми звучить з уповільненням, логічно завершуючи весь концерт.

Отже, з точки зору *жанрових* рис Концерт №3 для гобоя Г. Генделя містить риси барокової сонати, знаходиться в проміжній стадії переходу від сонатної форми до концертної. Даний твір має 4 частини, замість традиційних для концерту трьох; така структура є більш типовою для сонати. В тональному плані, композитор використовує відхилення до тональностей першого ступеня спорідненості, часто відбуваються переходи до паралельного мажору. Проведення тем у домінантовій тональності виконується згідно правилам поліфонічного письма бароко.

З точки зору *концертного стилю гри* чергування оркестрового tutti та соло гобоя викладається лише в стані зародження. В четвертій частині протиставлення tutti-solo вже вибудовано чіткіше, ці сегменти є більш виокремленими та їх обсяг збільшується. Слід також зауважити трактування сольного інструмента композитором. На цьому етапі створення концерту гобой не виступає як надто віртуозний інструмент, хоча Г. Гендель використовує декілька гамоподібних пасажів, поступових звукорядів, стрибки на широкі інтервали, мелізми, прикрашення, орнаментацию, при цьому протягом цілого твору загалом переважають помірні темпи. На увагу заслуговує відношення композитора до діапазону інструмента: водночас із середнім, зручним для виконання регістром залучено також крайні звуки високого та низького регістрів.

Наведемо ще один цікавий приклад – Концерт №8 для гобоя з оркестром Й. Ф. Фаша. Взагалі німецьким композитором Йоганом Фрідріхом Фашем (1688-1758) зроблено величезний внесок в створення гобойного репертуару барокової доби, зокрема в жанрі концерту. Композитору належить 12 концертів для гобоя, а також в його доробку є концерти для дуету гобоїв та подвійні концерти для гобоя та скрипки, гобоя та флейти.

Йоганн Фрідріх Фаш був композитором з очевидною хорошою репутацією в цей особливий період переходу від бароко до класицизму. Його стилістична варіативність демонструвала вибірккові стандартні умовності

форми пізнього бароко, але застосовувала прогресивний підхід до мелодій і тем з елементами нового галантного стилю.

Чотири концерти Й. Фаша для гобоя були написані в тональності соль-мажор, три – ре-мінор, по два – соль-мінор і ля-мінор і один – до-мажор. Стосовно вибору тональності, як концерти, так і симфонії Й. Фаша демонструють перевагу до соль-мажору. Крім того, за висловом Брюса Гейнса, «існує безліч доказів того, що гобой у вісімнадцятому столітті вважався інструментом, основною тональністю якого був до-мажор або до-мінор, звідки випливає, що інструмент виконував зазвичай партії в тональностях, в яких є не більше ніж три бемолі або дієзи, з тенденцією до середньої кількості бемолей» [121, с. 356]. Це пояснює переваги ре мінору та соль мінору серед барокових концертів для гобоя. Обговорюючи концерти Й. Фаша, Кюнтцель пише в *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, що «всі вони належать до тричастинного типу, створеного Вівальді» [цит. за 130, с.11]. Однак Д. Маннінг зауважує, що «чотири концерти для гобоя (а також концерт для шалюмо) мають структуру з чотирьох частин, схожу на більш ранню сонату *da chiesa*. Концерт для шалюмо сі-бемоль мажор (К. 16) може відображати більш ранню структуру, але всі інші особливості цього твору узгоджуються з перехідним періодом, у який він був створений» [130, с. 11]. Те саме можна сказати про Концерт для гобоя соль мажор (К. 8). Два з інших концертів для гобоя з чотирьох частин (К.2, К. 3) не включають партії альтя, що відповідає структурі, подібної до барокової тріо-сонати. Д. Маннінг знаходить, що «ці два твори, як і тріо-сонати, не мають *ritornello*; пропуск партії альтя зменшує групу *ripieno*, яка б забезпечила регулярне виконання *ritornello*» [130, с. 12]. Концерт № 8 для гобоя Й. Фаша, за висловом Д. Маннінга [130], поєднує риси таких жанрів, як ансамблева соната, сольний концерт, *concerto grosso* та симфонія. Цікавим в концерті № 8 Й. Фаша, є те, що партія гобоя майже не містить пауз, як це зазвичай продиктовано структурою традиційного концерту під час чергування *solo-tutti*. У другій і четвертій частинах гобой нехарактерно виконує основну тему *ritornello*,

стираючи різницю між *solo* та *tutti*, очікуваною в типовому сольному концерті. Дослідник вказує, що Й. Фаш був найбільш значущим композитором у побудуванні мелодичної структури та обробці тем. Мелодії бароко підкреслювали один афект і керувалися наполегливим варіюванням одного основного мотиву. Мелодії класичного періоду, з іншого боку, були періодичними, тобто коротшими, більш сегментованими, часто з контрастними мотивами, як це продемонстровано на початку Частин 2 та 4 у Концерті № 8 для гобоя. Саме в цьому новому стилі трактування мелодій та тем відзначився Й. Фаш. Перший сегмент, від такту 1 до першого звуку такту 4, демонструє різні ритмічні патерни в партії соліста (пунктирні чверть з крапкою та восьма) та в партії басової лінії — чембало (рівномірні восьмі). Другий сегмент (такти 4-8) містить типову для бароко секвенцію в партії соліста у висхідному напрямку, в той час як струнні виконують повторюваний патерн восьмих у протилежному, низхідному напрямку. Восьма пауза в тактах 4 та 8 не є характерною для стилю зрілого бароко. Групування фраз і контрастних елементів у досить стислі сегменти було досягнуто композитором за допомогою повторюваних патернів та послідовностей. Подібний уривок має місце також в частині 4. В даному випадку перший сегмент звучить від початку до першого звуку такту 7, після чого слідує другий сегмент, від такту 7 до першого звуку такту 13.

Важливо також звернути увагу на дату створення концерту – приблизно 1722/23 роки.

Одним із перспективних елементів музики Й. Фаша є використання ним галантного стилю, який можна підкреслити за допомогою орнаменталізації. Галантний стиль являє собою відхід від суворої складної поліфонічної фактури бароко до елегантних, витончених мелодій, гармоній і каденцій, використовуваних композиторами нового покоління. Клод Паліска пише про «цей новий галантний стиль з його частими каденціями, трелями та тріолями» [139, с. 167]. Усі ці прикрашення можна знайти в Концерті №8 для

гобоя: часті трелі в останній частині, тріолі та апподжатури в першій частині, вишукана артикуляція та динаміка в частинах *Allegro*.

Під час аналізу Концерту для гобоя №8 Й. Фаша також важливо розуміння артикуляційної практики XVII століття, яка полягає в тому, що рішення щодо артикуляції часто залишалися за виконавцем, а не нотувалися. Індивідуальність, притаманна сольному виконанню, дозволяла втілювати різноманітні артикуляційні прийоми, включаючи комбінації невиокремлених та виокремлених нот. Друга частина Концерту №8 включає кілька фрагментів, у яких шістнадцяті тривалості згруповано в патерни по чотири та пропонують комбінації нот стаккато та легато.

Стосовно проблем динамічних показників Д. Маннінг вважає, що «неправомірно було б обмежувати барокову музику діапазоном, який називають “терасовою” динамікою: довгі відрізки гучного або тихого рівно витриманого звуку» [130, с. 24]. На думку автора, тонкі динамічні відтінки були значною мірою властивою бароковому виконанню, так само як і ефект відлуння та інші контрасти *f* та *p*. Рукописний нотний текст, на який посилається Д. Маннінг, дійсно містить динамічні позначки *f* та *p* в частинах *Allegro*. Також в цьому тексті можна знайти позначки *solo* та *tutti*, які допомагають виконавцям визначити відповідну гучність. Поступова динаміка, як пише Д. Маннінг, залишається на свідомий вибір виконавців [130]. Окрім цього, доцільно апелювати до методики флейтового виконавства Й. Кванца [142], який дає наступні вказівки: в парних угрупованнях перша нота мусить бути сильнішою за другу, а також дисонантні звуки мусять виконуватися трохи гучніше за консонантні.

За дослідженням Ф. Бейта [95], ще до кінця XVIII століття гобой отримав кілька додаткових клавіш у руках таких підприємливих німецьких майстрів, як Гренсер і Грундман, ставаючи повністю механізованим. У своїй основній аплікатурі простий гобой дотримувався системи, загальної для всіх європейських інструментів з боковими отворами з дуже ранніх часів. Не слід припускати, вказує дослідник, що всі ці аплікатури однаково добре

працювали з будь-яким інструментом, але кількість альтернатив, оскільки більшість із них мала власні відтінки інтонації, дає зрозуміти, що спритний гравець на двоклавішному гобої мав дуже значний контроль над флексією, справді, більший, ніж коли-небудь вимагається від пересічного сучасного гобоїста.

2.2. Твори для гобоя в системі концертних жанрів доби класицизму (на прикладі Концерту Л. Лебруна)

Класичний гобой (середина XVIII–початок XIX століття) мало відрізнявся від свого попередника. З технічного боку для спрощення аплікатури (наприклад, для виконання трелей) розширення діапазону (до середини третьої октави) було збільшено кількість клапанів, але в цілому форма інструменту не змінилася. Іноді додаткові клапани додавалися до гобою через досить тривалий час після виготовлення.

З функційного боку, як зазначає В. Ракочі, «інструментальне солювання зазнало істотних змін в другій половині XVIII століття: із рідкісного і майже випадкового, яким воно було протягом 150 років існування оркестру (не враховуючи практику партій *obbligato*), солювання одного з інструментів у складі оркестру стало його своєрідною ознакою, хоча й не набуло ще того значення, яке йому надали композитори-романтики» [65, с. 129]. За визначенням В. Громченка, «доленосне значення для всіх сфер музично-виконавської діяльності, зокрема духової сольної, ансамблевої та оркестрової творчості, мало утвердження гомофонно-гармонічного стилю, що прийшов на зміну поліфонічному багатоголосю. Формується новий тип музичного мислення, який, ґрунтуючись на взаємодії протилежних початків у межах мистецького цілого, відображаючи у кінцевому підсумку уявлення просвітителів про всемогутність логосу, знайшов концентроване вираження у сонатно-симфонічному циклі. Безумовно, зазначені обставини сприяли

розвитку жанру сольного інструментального концерту, в тому числі духового» [20, с.89]. Тобто, саме концертне виконавство стало маркером періодом класицизму, що дозволяє виокремити цей період у процесі становлення концертного стилю гри на гобої зокрема.

Щодо напрацювань концертності, то найвідоміші твори для гобоя цього періоду належать Вольфгангу Амадею Моцарту: концерт C-dur, написаний для італійського гобоїста Ферлендіса і квартет для гобоя зі струнним тріо F-dur, присвячений другу Моцарта, гобоїсту Раму⁴. Гобою також доручаються значні оркестрові епізоди в операх, симфоніях та духовних творах Моцарта. Два гобоя присутні в камерній музиці Моцарта для духових інструментів у жанрі *Harmoniemusik*: секстети для двох гобоїв, двох фаготів та двох валторн та серенади для двох гобоїв, двох кларнетів, двох фаготів та двох валторн.

Концерт для гобою C-dur (Hob VIIg: C1) наведено в каталозі творів Гайдна Хобокена в Додатку через сумніви в авторстві. Досі однозначної думки щодо цього немає, справжнього автора не встановлено, але виконується він сучасними музикантами як гайднівський й користується попитом у виконавців, хоча й є досить складним зразком. Оркестровий ансамбль через близькість тембрів його учасників відрізняється рівністю та злитістю звучання, але завдяки тембровому багатству кожного зі складових його інструментів, є різноманітним щодо темброво-виразних можливостей. Дійсно, Концерт – приклад найвищої віртуозної майстерності. Композитор демонструє чудове знання інструменту, його численних технічних можливостей та особливостей звучання, що проявляється у широкому образному діапазоні тем – від м'яких, задушевних до блискучих, призовних, героїчних і навіть драматичних. З справжньою майстерністю використано аплікатурну техніку. Широко та різноманітно трактовані звукові ефекти крайніх регістрів.

Для гобою в наш час перероблено гайднівські п'ять концертів для дуету лір (ліра з колесом, що обертається, струнами і маленьким органним

⁴ Був знайдений лише 1920 р. австрійським музикознавцем Баумгарденом.

пристроєм) з оркестром (Ноб VІІІ). Існують твори для гобою І. Мошелеса, Д. Чимарози (знаменитий Концерт с-moll, який є перекладенням кількох його клавесинних п'єс англійським композитором ХХ століття Бенджаміном), тріо гобоїста та композитора Я. Вого), Л. ван Бетховена (Варіації на тему «Là ci darem la mano» з опери Моцарта «Дон Жуан» та Тріо С-dur, ор.87) для двох гобоїв та англійського ріжка. У Третій та Шостій симфоніях Бетховена гобою доручено значне соло. Серед духових інструментів гобой, поряд із флейтою, займав провідне становище в оркестрово-виконавській практиці майже всього ХVІІІ століття й майже жодне звучання такого оркестру не обходилося без його тембру. Причини такого віношення пов'язують з його специфічним «носовим» гобойним звуком. І взагалі вважалось, що він якнайкраще відповідав художньо-естетичним тенденціям музичного мистецтва того часу, насамперед у галузі виразності, гнучкості звучання, вважалось, що він чи не найближче до людського голосу. Відтак він відповідав вокальності, яка була ознакою інструментальної музики того періоду. Тож композитори (і виконавці) виявляли притаманну йому мелодійність і співочість, заклавши основи його семантики, які виявились в подальшому вельми стійкими.

Наведемо приклад концерту класичного типу – Концерт для гобоя №1 d-moll Л. Лебрена.

Людвіг Август Лебрен (1752-1790), німецький гобоїст і композитор, відомий як видатний музикант Мангеймської школи. За своє життя він створив багато композицій для гобоя та камерної музики. В рамках даної дисертації слід, на наш погляд, сфокусувати дослідницьку увагу на Концерті для гобоя ре мінор, № 1. Як зазначається в багатьох джерелах, твір був написаний у середині 1770-х років, і Лебрен також виконував цей твір у своєму європейському концертному турі.

Концерт для гобоя ре мінор, № 1 містить три частини. Перша частина написана в сонатно-концертній формі, ІІ, лірична, має тричастинну форму, третя – форму жвавого характерного рондо. Передбачено наступний склад

оркестру: флейта, валторни in D, timpani, повна струнна група, 1 та 2 скрипки, альти, віолончелі та контрабаси.

1 частина Allegro (половинна дорівнює 63). Одразу звертає на себе увагу подвійний темп, різаний ключ *alla breve*. Тема починається із затактової восьмої (хореїчне викладення), що є типовим для концертів для дерев'яних духових інструментів класичного періоду (наприклад, концерти для кларнета А. Діммлера, Ф. Крамаржа, К. Стаміца та ін.). За структурою тема має типові риси класичного побудування фраз (*initio-motus-terminus*, трифазове мотивне розгортання). Початковий хід на кварту (i), далі слідує мотив хода на сексту (m), а потім логічне завершення – розв'язання в тоніку з другої сходинки (t). Концерт відкривається масштабним оркестровим вступом, що триває до цифри 50. За 2 такти до 50 вступає соло гобой, виконує основну тему. Такт 3 та 4 цифри 55 – великі регістрові стрибки, різкі регістрові зміни, сягає майже 2 октави (ре третьої октави – фа першої). Такти 95 та 96 – рух по тризвуках з оберненням паралельного до основної тональності фа мажору. Такти 100-104 – поступові звукоряди, що представляють секвенційне викладення звукоряду гама фа мажор, від різних звуків та від різних комбінаціях. Угрупування – по чотири шістнадцятих. В т.105 звучить ре мажор, сольна партія гобоя завершується треллю на цілий такт із розв'язанням на фа мажорній тоніці в такті 109, передаючи знову естафету оркестровому тутті. З цифри 110 по 120 в партії скрипок звучить синкопована мелодія із постійними переносами акцентів на слабкі долі тактів, створює зміщену ритмічну пульсацію. Оркестровий програш не такий довгий, як на початку твору, соло гобоя знову з'являється в цифрі 130, одразу із різкого переходу із нижнього регістру до верхнього. З'являються ходи за хроматизмом, але не більше чотирьох звуків поспіль. Цілі хроматичні звукоряди та гама – це вже у романтичну епоху, для класицизму це не типово. За 2 такти до 140 відбувається перехід у до мінор, а за 3 такти до 145 – фа мінор, на це вказує наявність мі-бекара та ля бемоля. В партії гобоя налічується багато викладень за тризвуком та обернення. Тема повертається за 2 такти до 160. Цифра 170 – чергування поступового

викладення та викладення за квартсекстакордом у мелодичному ре мінорі. 175 – відхилення до ля мажору. В тактах 195-200 в партії гобоя є довга секвенція, стрибок на дециму та поступовий низхідний рух різними гамами. Ритм переважно рівний, парний, тривалості – переважно шістнадцяті та восьмі (пунктирний ритм, на відміну від барокових творів, трапляється дуже рідко). Трелі рідко присутні у фразях чи мотивах тем, виконують функцію завершувального компоненту перед закінченням сольних блоків і партія уступає місце оркестровому блоку. Каденція, як і передбачено формою класичного концерту, поміщається наприкінці першої частини, після чого звучить короткий оркестровий програв та завершує частину.

Частина 2. *Grazioso*. Розмір 6/8, чверть з крапкою = 58. Повільна друга частина за розміром та ритмічними малюнками апелює до сициліани. Матеріал викладено відповідно до пасторального амплуа гобоя. Не типова друга частина, відрізняється від стандартних класичних других частин із дуже повільним темпом та чотиридольним розміром. Тривалості різноманітні – чверті з крапкою, восьмі, шістнадцяті (по 6 нот в патернах угруповань). Цифра 65 – високий діапазон, ре третьої октави. Перед цифрою 75 знову слідує каденція у соліста. Після каденції звучать завершальні 12 тактів.

Частина 3. *Allegro* (чверть=132), розмір 2/4. Форма – рондо, що є типовим для класичних концертів.

Одразу в партії соліста проводиться тема (8 т. із затактовою восьмою, як і в темі першої частини), після чого на паузі (23 т.) звучить оркестрове тутті. Гобой знову вступає за 2 такти до ц.35. Проводиться друга тема, основу якої також складають патерни, мотиви з повторенням на одній ноті восьмими. З т. 42 по т.56 гармонічний рух містить відхилення до ля мажору, домінантової тональності. Цікаво, що композитор обрав тональність третьої частини не паралельний, а одноіменний мажор. До такту 70 слідує блок соліста, а далі оркестрове тутті. В такті 95 – знову вступає гобой, партія якого містить гармонічні відхилення в соль мажор, тональність субдомінанати (тт. 115-130), класичний прийом із повторенням (три однакові ноти після іншої

першої ноти, тт. 140-155). Після т.155 – оркестровий програш. 170 із затактового звуку починається соло гобоя, перехід в одноіменний ре мінор. Звучить нова тема, з угрупованнями шістнадцятих «по чотири». Мінорний епізод триває до т. 205, після нього знов звучить тема-рефрен, повертається висхідна тональність третьої частини. Гобой проводить тему-рефрен, і уступає позицію оркестровому тутті. Далі у оркестра та соліста йдуть почергові репліки за принципом структури питання-відповідь. У гобоя репліки шістнадцятих по 3 з половиною такти, а флейти з валторнами відповідають висхідними патернами восьмих. Віртуозності в партії соліста мало, навіть коли виконуються шістнадцяті. Звучать або гамоподібні звукоряди, або за тризвуками тонічними чи іншими функціональними акордами, або за терціями. Хроматизми рідкісні. З виконавських труднощів можна вважати раптові регістрові зміни, ходи на інтервали майже двох октав. В такті 288 – знову проведення теми-рефрена у соліста. До цифри 300 – оркестрове тутті також з проведенням теми (скрипки). У т.310 з'являється короткотривалий новий мелодійний матеріал (короткі фрази в партії гобоя). Сольний блок триває до такту 327. Такти 318-327 насичені висхідними пасажами за поступовими звукорядами гам. Але в кожному пасажі змінюються штрихи: виконання легато чергується із легато по два звуки та інші комбінації штрихів. Потім програш оркестру, який завершує третю частину, а разом з нею й весь концерт.

Таким чином, концерт №1 ре мінор Л. Лебрена відповідає канону класичного формотворення:

Перша частина: такти 1-8 тема (гармонічна схема – Т-Т-Д6-Д6-Т6- П6-Д-Т);

Такти 9-12 – проведення мелодії зі скрипкою, у скрипки партія октавою нижче;

Такти 26-29 – викладення канону, починають перші скрипки патерни шістнадцятих, за 4 таких угруповання ці патерни переходять до партії других скрипок. Альти та басова лінія виконують остинатну пульсацію восьмими та

чвертями відповідно. Такі самі прийоми канону спостерігаються далі, такти 30-38. Такти 49-56 – проведення теми, але трохи змінюється гармонія — Т-Т - V65-V65 – Т6 - IV - V – Т (в оркестровій вертикалі, на кожний такт одна гармонічна функція).

2.3 Виконавство на гобої у першій половині ХІХ ст. в аспекті концепції концертного стилю гри (на прикладі Концерту В. Белліні)

Період ХІХ ст. ми пов'язуємо з наступним етапом розвитку концертного стилю гри на гобої. Він може бути розділений на два окремі *субперіоди* (до і після творчості А. Паскуллі).

Взагалі ХІХ ст. привнесло у творчість для гобоя декілька важливих моментів, пов'язаних з композиторською, виконавською творчістю (оркестровою, ансамблевою, сольною) та, що не менш важливо – напрацюванням нових методик навчання на інструменті. Так, у 1792 р. Дж. Регг опублікував школу гри на гобої *The Oboe Preceptor* у Лондоні, у Парижі також близько 1800 року вийшов навчальний посібник «*Méthode Raisonnée Pour le haut-bois*» Франсуа-Жозефа Гарньє. Це знаменує початок нового типу посібників з гри на гобої та започаткування нового педагогічного методу, що відобразило й нові аспекти виконання на гобої в цей період.

Ф. Бейт [95] позначає, що якщо попередні два століття побачили появу справжнього гобоя та його визнання як провідного язичкового інструменту раннього класичного оркестру, то ХІХ ст. знаменує період його ретельного вдосконалення, коли гобой став одним із «найтонших і найвиразніших голосів оркестру» [95, с. 52], що розкрила його потенціал як інструмента, принципово відмінного від сімейства шалмея. У ХІХ ст. основними були дві лінії розвитку, кожна з яких, за словами дослідника [95], досягла кульмінації у високоорганізованому інструменті зі своїми особливими перевагами. Завдячуючи експериментам К. А. Гренсера та Грундманна (Дрезден) гобой

поступово рухався до додавання клавіш-півтонів. Серед німецько-австрійських музикантів, які впливали на розуміння композиторів можливостей гобоя, слід назвати Фрідріха Ойгена Тернера (1785-1827), який був оркестрантом у Відні, де він справив велике враження на Бетховена. Неможливо не згадати ще декількох музикантів, відомих у період кінця XVIII–XIX ст. Представник німецького гобою Йоганн Фрідріх Браун (1759-1824), який у Дрездені навчався у Карло Безоцці, пішов далі свого вчителя у подоланні бравурності (яку вважав чуждою для справжньої природи гобоя) й напрацюванням спокійного та *пасторального стилю гри*. Цей звуковий образ успадкували його сини, які потім працювали у Копенгагені, Берліні та Стокгольмі. Над звуковими якостями інструменту працював Гарньє Жозеф Франсуа (1759-1825), який в опублікованому «Методі» встановив цікавий зв'язок між французькою та німецькою школами гри, причому (виходячи з тексту) ці два звукові ідеали (французький і німецький) в його уяві не були такими розбіжними, як це сталося пізніше. В Англії винятково значущим на початку XIX був Александр Грісбах, який працював першим гобоїстом в опері (до 1808 р.) та у Філармонічному товаристві (1813-1821). Ф. Бейт [95] вважає загальноприйним, що Грісбах був останнім видатним виконавцем у цій країні, який використовував старомодну широку тростину, що давало йому можливість відтворювати чіткий і потужний тон інструменту. Втілювали свої ідеї в удосконалення інструменту й виконавець Йозеф Зельнер (відомий як «тринадцятиклавішний гобой Зельнера») та австрійський майстер С. Кох. Й. Зельнера вважають «батьком сучасного німецького гобоя». Ф. Бейт [95] зазначає, що п'ятнадцять або щонайбільше шістнадцять нотних отворів, за дизайном Коха-Зельнера, та їхнє відносне розміщення вздовж труби залишаються практично незмінними на типових гобоях німецького та австрійського стилів. Дослідник вказує на популярність звучання інструменту типу Зельнера, який був ближчий за якістю до гобоя середини XVIII ст., й цінувався як учасник ансамблевих складів. Вдосконалення стосувались клапану (його збалансованості та міцності),

регулювання висоти тону (за допомогою настроювального ковзанка в конструкції Коха-Зельнера, гвинта – в конструкції Ульмана).

Час початку XIX ст. неможливо досягнути без новацій, привнесених Т. Бьомом. Як відомо, він винайшов нову клапанну систему для духових інструментів, яка була адаптована для гобою Гійомом Трібером, Шарлем-Луї та його братом Фредеріком. Звучання гобою через це значно змінилося – збільшився діапазон, покращився тембр та інтонування. Найбільш активно реконструкція гобою протікала у Франції та Німеччині, на чому варто зупинитись докладніше.

Так, німецький гобой, зберігаючи ширший канал класичного гобою і використовуючи широкі, трохи жорсткуваті тростини, мав багатий, щільний, темний тембр. На сьогодні, наприклад, у Відні залишається популярним гобой Цулегера, за стилем та конструкцією ближчий до класичного гобою.

Варто згадати й розробки Т. Бьома, який у 1832 р. здійснив революцію флейти. Переваги кільцевого механізму, започаткованому ним, застосовувались й на інших інструментах. Ф. Бейт [95] позначає, що сам Бьом або керував розробкою, або фактично створював такі ключові роботи як для гобою, так і для фагота. Дослідник доводить, що ідеї Бьома щодо створення вільного звуку вимагали отворів набагато більших, ніж зазвичай на той час, і це, разом із досить широким отвором, який він віддавав перевагу, призвело до нової якості тону (так званий «відкритий» тембр гобою Бьома), який відрізнявся від того, який зазвичай культивується у Франції.

Не дивлячись на очевидне превалювання австрійсько-німецької системи, саме у 1820-х рр. почалось удосконалення системи французької. Ще з кінця XVIII ст. французькі виробники Т. Лот, К. Делюсс культивували чутливий і вишуканий тон (на відміну від німецької міцності звуку). Поступово у французькому гобої верхній отвір почав ставати помітно вужчим. Дослідники пов'язують розвиток французької системи з відкриттям Паризької консерваторії (1793), яка з самого початку мала кафедру гри на гобої, в межах якої напрацьовувались нові підходи до звуку (хоча перші два

викладачі – Саллантін й Фогг – використовували старий двоклапанний інструмент). Але рух до додаткових клапанів був невинним, що позначилось на діяльності таких музикантів, як Анрі Брод (1799-1839), який зробив кілька помітних вдосконалень кількох членів родини гобоїв, використовуючи металеві кріплення на «стовпах» для всіх своїх клапанів, тим самим ще більше згладжуючи профіль інструменту, застосував неглибокі металеві чашки для клапанного механізму, вдосконалення, яке було не можна знайти на попередніх інструментах Трібера. Серед значних постатей означеного періоду – П'єр-Йоахім-Раймон (Педро) Солер, відомий в Парижі виконавець на гобої, був ентузіастом гобоя системи Бьома.

Французький гобой, з вужчими тростиною і каналом, мав більш блискуче і гостре звучання. Багато музикантів (зокрема, Р.Штраус) вважав кращими гобої французької системи та сприяв його утвердженню у більшості гобоїстів Німеччини та Центральної Європи. І зараз найбільш поширеним є французький гобой, переважно тієї ж системи, що була прийнята Паризькою консерваторією в 1881.

Методи гри на гобої в XIX столітті, як вказує Б. Хайнс, «набули більшого значення і були організовані в порядку прогресивної складності...і використовувалися для навчання професійних музикантів» [121, с.177]. Те, що педагогічні збірки XIX століття були призначені для гобоїстів, які шукали професійної музичної кар'єри, відображено в їх авторстві. Адже саме гобоїсти були основними розробниками методики гри на гобої XIX століття. Такі видання відображали ключові доповнення, які відбулися, коли гобой став механізованим. Самі методи XIX століття були призначені для досить широкої аудиторії гобоїстів, які займалися ретельним і систематичним вивченням свого інструмента під керівництвом викладачів. Багато навчальних збірок XVII та XVIII століть рекламували себе як «інструкції для вирішення базових труднощів» [121, с. 177]. Важливо відмітити, що автори методик XIX століття не соромилися згадувати про необхідність вчителя. Так, на початку свого «Методу», наприклад, Гарньє показав, що його

цільовою аудиторією є «серйозний» учень і вчитель: «Я сподіваюся, що мої зусилля, спрямовані на подолання труднощів опанування гобою для початківців, будуть такими ж корисними для виконавців, які мають просунутий рівень виконавської майстерності на гобої» [99, с. 34]. Брод стверджував у своєму методі, що «початківці повинні деякий час грати на тростинах своїх учителів, щоб дізнатися, що таке хороша тростина» [99, с. 34]. До кінця XIX століття педагогічні матеріали для гобоя включали методики та етюди без інструкцій чи технічних зауважень, лише ноти. Їх дидактична мета була очевидна з іншого матеріалу, включеного до вправ. Були зроблені вдосконалення, але загалом «не було жодних серйозних змін у французькому професійному гобої з 1875 року [99, с. 35]. Ці збірники етюдів дев'ятнадцятого століття в подальшому займуть центральне місце в педагогічних матеріалах для гобоя (у XX ст.). Ф. Бейт вказував, що «хоча власний гобой Баррета повністю вийшов з ужитку, його “Метод”, якому вже понад дев'яносто років, досі вважається одним із найкращих завдяки досконалості етюдів, які він написав для нього. Я вважаю, що цей твір досі є частиною обов'язкового матеріалу у провідних школах гри на гобої у Франції. Таким чином, ми можемо підбити підсумок, сказавши, що хоча і техніка, і фізичні можливості гобоя сьогодні є більш досконалими, ніж будь-коли раніше, вони все ще мають певні обмеження, факт, який деяким композиторам, здається, важче оцінити, ніж виконавцям визнати» [95, с. 67].

Щодо загальної концепції інструменталізму у XIX ст., то гобой входив до оркестрів і ансамблів. Як зазначає В. Ракочі, однією з особливостей еволюції оркестру XIX століття є «більш глибокі стилістичні відмінності в межах романтичної оркестрової концепції» [65, с. 141]. Дійсно в XIX столітті удосконалюються наявні інструменти, здійснюються докорінні зміни в групі мідних, сприяючи невинному зростанню технічної досконалості всіх оркестрових груп, розширенню загального діапазону звучання, збагаченню нестандартних виконавських прийомів, формуванню нових засад відповідно до нового співвідношення форма–колорит. Усе це в комплексі «сприяло

розквіту солістів в оркестрі, індивідуалізації оркестрування і руйнуванню гомогенної монохромної структури (XVII- XVIIIст.) на користь суспензійної поліхромної (XIX — XXI ст.)» [65, с. 67-68]. Як зазначає автор, «поліфункціональність будь-якого інструмента в оркестрі, можливість грати і мелодію, і акомпанемент, і соло, і в ансамблі — специфічна ознака романтичної оркестрової концепції» [65, с. 143]. Статусу нормативних (хоча й необов'язкових для кожного твору) набули видові інструменти родини дерев'яних духових інструментів: різновиди флейти, гобоя, кларнета і фагота» [65, с. 146]. Так, англійський ріжок набув поширення на початку XIX століття в Парижі. Тому французькі композитори постійно включали його до складу оркестру. Водночас, його тривалий час не сприймали в німецькомовних країнах, вважаючи його надто різким і грубим.

Щодо сольного виконавства, то все ж таки можна констатувати, що протягом майже всієї епохи романтизму виконавство на гобойі знаходилося на периферії композиторських інтересів. Загалом сольні концертні твори в XIX столітті створювалися переважно для струнних інструментів, із зменшенням кількості творів для всіх духових інструментів.

Особливо від цієї тенденції «постраждав» гобой, оскільки для нього було створено дуже мало камерних творів і практично не було сольних творів. У порівнянні з флейтою чи кларнетом, які були здатні відтворювати стиль довгого витривалого кантабіле, гобой був «гидким каченям із темпераментною натурою» [124, с. 23]. Із зменшенням популярності концерту для духових інструментів віртуозний гобоїст майже припинив своє існування. Пізніше відомий соліст XX століття Леон Гуссенс назвав відсутність романтичного сольного репертуару для гобоя «непробачним недоглядом... знаком історичної несправедливості, який мусять носити гобоїсти» [цит. за 124, с. 23].

Епоха романтизму, поставивши перед композиторами і виконавцями нові завдання, з одного боку, сприяла формуванню особливого типу — композитора-виконавця, з другого — вивела фігуру віртуоза нового рівня. І

поява цілої плеяди блискучих віртуозів – характерна риса цього періоду. В епоху романтизму виникають наступні твори, написані для гобоя: Концертино К. Вебера (спочатку призначене для гобоя і духового оркестру; Інтродукція і тема з варіаціями ор. 102 Гуммеля (1825); Концертна фантазія для двох гобоїв ор. 35, та низка творів для гобоя та гітари Н. Коста, присвячених композитором своєму другові Шарлю-Луї Тріберу, з яким автор часто їх і виконував, Концерт в. Белліні, Концерт для англійського ріжка Г. Доніцетті, Три романси для гобою та фортепіано Р.Шумана. Багато своєрідного вніс у трактування і розуміння якостей гобою такий майстер оркестру, як Г. Берліоз. Серед хрестоматійних прикладів – соло англійського рожка з III ч. «Фантастичної» симфонії Г. Барліоза, на початку II д. опери «Тристан та Ізольда» Р. Вагнера.

Романтична віртуозність перетворила основні жанри інструментальної музичної творчості – концерт, сонату, мініатюру та сприяла появі нових жанрових різновидів, у тому числі – інструментальної фантазії, яка стала одним із жанрів, що відповідав духу романтичного мистецтва.

З огляду на художні настанови епохи XIX ст. зупинимось коротко на явищі віртуозності, яке вплинуло на жанрово-стильову та виконавську системи Романтизму. О. Мурга, автор дисертації про принцип віртуозності [], визначає це поняття як вичерпання досконалістю. Автор також вказує на те, що «в атрибутивну формулу віртуозності входить дві феноменологічні точки опори, на яких засноване мистецтво: одна з них – це «властиве людині почуття краси», а інша – «вміння людини захоплюватися майстерністю» (Л.Клейн) [49, с. 2]. Реалізація віртуозності⁵ в музиці співвіднесена з виконавським мистецтвом. На думку автора, «віртуозно трактований музичний образ не може зазнати будь-якої внутрішньої музичної еволюції. Бо будь-яка якісна зміна поєднання, сполучення засобів виразності призведе

⁵ Проблема віртуозності перебуває в епіцентрі естетичної уваги, створюючи величезну кількість дискусійних думок, які зрештою призвели до розбіжностей про красу в мистецтві. Через «етичний максималізм» (Ю. Лотман), естетична тенденція в мистецтві провокувала у межах індивідуальних стилів хворобливу ситуацію вибору серед двох пріоритетів. Б. Асаф'єв окреслив її як ситуацію *боротьби естетичного з етичним*. Тому ставлення до віртуозності склалося як суперечливе.

до трансформації в інший образ і дасть новий художній прийом» [50, с. 39]. Тому, музичний образ, втілений через віртуозний принцип, може лише відтворюватися, копіюватися, дублюватися, тиражуватися з незначними варіаційними відхиленнями та інтонаційними змінами в межах невеликої амплітуди всередині фактури, динаміки, ритму тощо. Принцип віртуозності, на думку автора, виконує функцію, що генерує, в стилі і дозволяє позначити себе як конструкційну силу. Романтична віртуозність перетворила основні жанри інструментальної музичної творчості – концерт, сонату, мініатюру та сприяла появі нових жанрових різновидів, у тому числі – інструментальної фантазії, який у творчості романтиків (Ф.Шуберт, Р. Руман, Ф.Ліст, Ф. Мендельсон, Ш. Беріо та ін.) нерозривно пов'язаний з виконавською творчістю, оскільки має справити враження імпровізаційної безпосередності, спонтанного народження образів, рапсодійності.

Щодо власне концерту, то в період романтизму спостерігається відхід класичних співвідношень елементів у концерті. Перетворення торкнулися як формоутворення (поява одночастинного концерту малої форми – концертштюка, концертино, і великої форми – поемного тирю. У період романтизму інструментальний концерт взаємодіє з симфонією, симфонічною поемою, вокальними жанрами. Значний вплив на жанр концерту здійснила романтична інструментальна мініатюра, що стало рисою жанрової специфіки. Інша риса пов'язана з відкритістю жанру до впливів різних романтичних жанрів, спрямованість на експеримент, синтез, наскрізний розвиток. Відомий поділ концерту післябеовенського типу на віртуозний (у якому віртуозність, концертування складають основу музики, а на перший план виступає не розробка музичного матеріалу, а принцип контрасту кантилени і моторики, різних типів фактури, тембрів й таке інше) і симфонізований (розвиток заснований на симфонічній драматургії, принципах тематичної розробки, протиставленні тематизму). Для віртуозного концерту характерно верховенство соліста та підпорядкування йому оркестру, для симфонізованого – драматургічна активність оркестру,

рівноправність обох партій (соліста та оркестру). Такий важливий розділ концерту як каденція у віртуозному типі призначалася для показу технічної майстерності соліста, у симфонізованому вона включилася у загальний розвиток музики та стала органічною частиною форми твору.

Для демонстрації концертних засад творів для гобою початку XIX ст. надамо аналіз Концерту для гобою та струнного оркестру *Es-dur* В. Белліні.

До речі, серед трьох інструментальних концертів саме гобойний – єдиний, якій існує в повноцінній версії (всі інші – фрагментарно). Він був написаний у ранній період творчості і є достатньо відомим у концертному репертуарі для сольного гобоя XIX століття. Партитура написана для оркестру, який налічує 2 флейти, 2 гобої, 2 кларнети, 2 фаготи, 2 валторни і струнних.

Пропонований твір є прикладом одночасного концерту романтичного типу, в середині якого дослідники музичного мистецтва чи виконавці можуть відкрити для себе цікаві формотворчі рішення італійського композитора.

Вже після першого знайомства з цим інструментальним концертом ми впевнено констатуємо факт впливу оперної творчості композитора як і на архітектоніку твору, так і на характер мелодики (домінантність кантиленного викладу в партії соліста). Тобто, в цілому, як справедливо вказує D. Kimbell [126], концерт презентує тип «all'italiana» (трохи нагадує фантазію на теми опер), одночастинний з трьома окремими розділами (Вступ – повільний розділ або Кантабіле–швидкий розділ або Allegro).

Розглядаючи форму другого плану цього одночасного твору у кожного інтерпретатора може з'явитися деякий особистий дискурс в кількості частин – дво- або тричасність. Чому так? На нашу думку, цим суперечним моментом стає прочитання саме оркестрового урочистого вступу, яке складається з 8 тактів у tutti струнного оркестру (*Maestoso e deciso*). З одного боку, ми можемо говорити про вступ як першу частину, яка відокремлена такими музичними параметрами:

– використання композитором на початку двох італійських термінів (у перекладі українською – урочисто рішуче), які підсилюють (а не просто відтіняють) характер один одного при проведенні музичного матеріалу, а отже виокремлюють вступ від іншого музичного матеріалу Концерту;

– проведення оркестрового вступу не в основній тональності, а в тональності другого ступеня спорідненості G-dur, що на слух підкреслює знову ж таки відокремленість цієї музичної побудови;

– цікавим стає можливе сприйняття слухачем цієї восьмитактової побудови за функціональним наповненням. Ми маємо на увазі проведення паралелі з оперним жанром, а саме з оркестровою увертюрою (часто на закритій завісі). Такі асоціативні паралелі підкреслені також характером викладення музичного матеріалу на початку, в даному випадку другої, частини (оркестрова гамофоно-гармонічна фактура з послідуєчим накладанням кантиленного соло гобою) та підкресленням його контрастності до вступу.

Окремо зупинимось на значенні заключного кадансу вступу та на семантиці пауз. Саме характер їх трактування виконавцями (диригентом, оркестрантами, солістом, концертмейстером-піаністом), на нашу думку, може стати знаковим для відчуття слухачами три- чи двочастинності Концерту. А саме – підкреслення заключного досконалого кадансу як завершення окремої за значенням музичної побудови, чи його деяке завуалювання (виконання з збереженням основного темпу, без агогічних відступів та без збільшення пауз за часом). На користь двочасності вказує невеликий масштаб вступного розділу (періоду), про що ми вже згадували, на протиставлення іншим двом частинам (ліричній та танцювальній) Концерту.

Перша частина, «Risoluto Allegro», являє собою невеликий вступ (9 т.) у соль мажорі демонструє цікаву гармонічну послідовність завдяки використанню суміжних тональностей і пізніше завершенню в соль мажорі.

Побудові вступного розділу Концерту характерно:

– секвенційний розвиток музичного матеріалу;

- мотивний розвиток теми, закладеної в акордовій фактурі оркестрового вступу (розширення діапазону від прими до септими протягом всього вступу);
- використання принципу додавання (2 т. + 2 т. + 4 т.), що підкреслено використанням пауз як розділення та низхідного гамоподібного руху в басах як з'єднання музичного тематизму;
- протиставлення використання відхилень до тональностей першого ступеня спорідненості (притаманних для доромантичної музики) та до тональностей другого ступеня спорідненості.

Гобой відіграє найважливішу роль у другому розділі, «*Larghetto cantabile*», який починається мі-бемоль мажор, переходячи тут із великого терційного інтервалу попереднього розділу. В італійському та німецькому інструментальному репертуарі це не є незвичайним, проте в інших традиціях він менш поширений. У кантабіле гобою надається свобода повністю розкрити свою тему, тоді як вільні каденції, пасажі та фермати також чудово розкривають майстерність і здібності виконавця. Це тричастинна структура

Larghetto cantabile – тричастинна репризна побудова з оркестром, ліричного характеру в основній тональності Es-dur, якій притаманні майже відсутність вираженої віртуозності в партії соліста, і навпаки здебільшого використання широкого дихання, наспівного характеру тематизму (що заявлено композитором на початку розділу), чіткі, з використанням пунктирного ритму та паузи після, кадансами після кожного розділу. Оркестру в цьому розділі відведено роль суто фактурної, гармонічної підтримки, він супроводжує лінійну та ліричну мелодію соліста. Притаманного для жанру концерту змагання в цій частині немає (що було досить розповсюджено для II частин тричастинного циклу), що може говорити на користь тричастинності як форми другого плану всього Концерту теж. Але зустрічаються невеликі каденційні фрагменти при переходах з розділу на розділ, та невеликі діалоги солісту з оркестром.

Перший розділ (а) – розширений період за рахунок повернення в основну тональність після відхилення до тональності III ступені (g-moll) наприкінці побудови. Це проведення ліричної теми в партії соліста.

Другий розділ (в) – двочастина форма. Це приклад невеликого діалогу соліста та оркестру – використання контрапунктичної оркестрової функції в першій частині та почергове проведення мелодичної фігурації в двох партіях у другій частині розділу, з каденційним завершенням у соліста.

Третій розділ (а¹) – репризне розширене (за масштабом) проведення основної ліричної теми, з включенням проведення одного речення в оркестровому викладені та з модуляцією до тональності домінанти (В- dur).

Allegro polonese – це жанрова (в розмірі $\frac{3}{4}$), швидка окрема побудова, фінал Концерту, заснований на діалозі між гобоєм і оркестром (соло/тутті).

За масштабами ця частина співставляється всьому попередньому музичному матеріалу твору італійського митця. По формі, з одного боку, чітко простежується рондальність, з іншого – репризна тричастинна форма. Схематично це виглядає так:

A–B–A–C–A¹–B¹–Coda

I II III Coda

Рефрен цієї частини (А) є періодом з двох речень повторної побудови, де кожне складається з двох фраз, з розвитком затактового мотиву. Рефрен незмінно проводиться в партії солісту, і тільки за останнім третім проведенням ми зустрічаємо оркестрове проведення як підкреслення кульмінаційності та підведення до коди всього Концерту. Від полонезу, жанрова назва якого визначена у назві цього розділу, композитор використовує тридольність та підкреслює ритмічною зупинкою на першу долю (використання чверті з крапкою) як слухове відчуття танцювального елемента «пліє» (легкого присідання). Але досить швидкий темп, легкість в партії соліста і фактурна прозорість оркестрової партії, дають відчуття скерцозності.

Першому епізоду (В) притаманно співставлення кантиленності та віртуозності партії соліста. Остання стане характерною для коди всього твору.

Другий епізод (С) – це розвиваючий період. Композитор надає йому ліричного характеру за рахунок темпової зміни (*Poco più adagio*), кантиленного тематизму в партії соліста. Досить розповсюджена практика виконання цього епізоду в вільній манері (*ad libitum*).

Заклучна побудова Концерту (Coda) має віртуозний характер. Якщо до цього оркестрова партія здебільшого трактувалася як гармонічна та фактурна підтримка (що підсилювало жанрові ознаки того чи іншого тематизму Концерту), то саме в цьому заключному розділі оркестр за значенням не тільки стає на один рівень з партією соліста, а навіть стає домінантним. Зазначимо, що саме в рондальній частині оркестр дійсно в окремих епізодах використовується композитором для створення змагального характеру, який притаманний жанру концерту соло з оркестром.

Висновки до Розділу 2

Інтенсивний розвиток загальної інструментальної культури на рубежі XVII–XVIII століть зумовив швидке поширення гобою в західноєвропейських країнах та в країнах Східної Європи. Хоча проста дво-триклапанна конструкція гобою протягом майже всього XVIII століття залишалася в загальних рисах незмінною, за зовнішніми ознаками поділяють три основні типи інструменту: гобой епохи бароко, гобой «перехідного» типу, гобой «раннього класичного періоду» (за М. Давидовим). Однак темброво-звукові властивості гобою (виразність, гнучкість, здатність до тонких динамічних градацій) забезпечили йому величезну популярність і висунули його до провідних духових інструментів в оркестрі XVIII століття, коли пережило підйом не тільки оркестрове, а й сольне, і ансамблеве виконавство гобої, чому сприяла система навчання гри на духових інструментах у країнах Західної Європи.

Щодо формування основних тембрових ознак та рис концертності, то найбільшої виразності в період Бароко гобой досяг у творчості Й.С.Баха, Г.Ф.Генделя, А.Марчелло. Так, в концерті А. Марчелло дотримуються ключові аспекти жанру: у кожній частині спостерігається чітка взаємодія соліста із оркестром, присутні елементи змагання та ефектне розподілення ролей між ними. З точки зору виконавства цей концерт розкриває можливості те специфіку гобоя багатогранно, презентуючи як технічні, так й мелодичні якості. В Концерті А. Марчелло гобой став по-справжньому харизматичним та темброво-впізнаваним інструментом з власним голосом.

Концерт для гобоя соль мінор HWV 287 Г. Ф. Генделя в аспекті становлення концертного стилю гри цікавий декількома моментами:

- наявністю великої кількості трелей;
- гра з різноманітною динамікою;
- використання майже всього діапазону інструменту, подекуди – надзвичайно високої теситури (IV ч.);
- залучення принципу *ad libitum*, що провокувало імпровізаційність виконання.

12 концертів для гобоя, концерти для дуету гобоїв, подвійні концерти для гобоя та скрипки, гобоя та флейти Й.Фаша є суттєвим внеском в процес становлення концертного стилю. Його твори увиразнили перехід від барокової стилістики до класицистичної, що наявно у таких ознаках:

- наявність рис сонату *da chiesa*, тріо-сонати, *concerto grosso* та симфонія (Д. Маннінг);
- наявність артикуляційної практики XVII століття (велика залежність цього параметру від майстерності та розуміння виконавця);
- ускладнення партії гобою (наприклад, виконання майже без пауз в концерті № 8);
- наявність контрастності мотивів, тем та інтенсивність їхнього розвитку;
- вишукана орнаментация, притаманна галантному стилю;

- наявність композиторських динамічних позначок в рукописному тексті концерту (наприклад, *f* та *p* в частинах *Allegro*).

Творець багатьох композицій для гобоя та камерної музики, німецький гобоїст Л. А. Лебрен, на основі аналізу концертів якого досліджувався період доби Класицизму, суттєво розвинув виконавство на інструменті. В Концерті d-moll № 1 спостерігається вбудованість гобою у структуру концерту класицистичного типу. Крім того, композитор задіює різкі переходи із нижнього регістру до верхнього, раптові регістрові зміни, секвенції, стрибки на дециму, ходи на інтервали майже двох октав, поступові рухи різними гаммами, віртуозність каденції, акцентуються різні амплуа гобоя (зокрема пасторальне – у II ч.).

Щодо наступного етапу розвитку гобою, то він пов'язаний з першою половиною XIX ст. – часом органологічних новацій та рушійних змін інструменталізму (зокрема революція Т. Бьома). Історичний момент налічує два основних різновиди гобою (німецьку та французьку), кожний з яких удосконалювався й мав власних прихильників (інструменти Й. Зельнера, Т. Лот чи К. Делюсс). Хоча поступово почала переважати все ж таки система французька, в чому спостерігаються впливи Паризької консерваторії.

На становлення концертного стилю гри вплинула діяльність багатьох виконавців, таких, як О. Тернер, Й. Зельнер, А. Брод, П. Солер, Е. Марцо, А. Лавін та ін., хоча композиторська творчість цього періоду налічує не так багато яскравих прикладів концертного стилю. Аналізований Концерт В. Белліні (приклад вже одночастинного концерту романтичного типу) – віддзеркалює вплив оперної творчості композитора, що увиразнено зокрема в посиленні кантиленності партії соліста.

Вплив опери зазнав і митець наступного покоління – Антоніо Паскуллі, однак в історичній динаміці концертування як принципу виконання його творчість вже презентує нову якість гри на інструменті.

РОЗДІЛ 3

КОНЦЕРТНИЙ СТИЛЬ ГРИ НА ГОБОЇ

НАПРИКІНЦІ ХІХ–ПЕРШІЙ ТРЕТИНИ ХХ СТ.

У другій половині ХІХ ст. відбувся значний сплеск розвитку виконавства на духових інструментах, зокрема – на гобої. Багато дослідників пов'язують це з процесами, що відбувались зокрема в Паризькій консерваторії, яка стала центром навчання гобоїстів для всього світу. У світлі вивчення наступного важливого етапу становлення концертного стилю гри звернемось до творчості видатних представників цього навчального закладу.

Дійсно, з моменту свого заснування в 1793 році Паризька консерваторія була джерелом усталення французької системи гри на гобої. Її викладачами були, по черзі, видатні люди, чий вплив відчувався далеко за межами їхньої країни, і їхні імена не можна оминати в жодному коментарі до інструменту. Ф. Бейт [95] зазначає, що паризькі професори мали великий вплив на розвиток французького гобоя, як в плані конструкції, так і в плані манери гри. Один з інноваторів гобою вважався Ч. Тріберт. Перший з Паризьких професорів гобою, Антуан Саллантен, який навчався в Лондоні, використовував гобой з чотирма клапанами, хоча й був видатним виконавцем свого часу. Август-Гюстав Фогт, також прихильник чотириклапанного гобоя, – один з тих, хто ще в кінці ХVІІІ ст. отримав першу премію за гру на гобої (у Стасбурзі), плідно працював в імператорській капелі, приватному оркестрі, оркестрі Opera-Comique, Societe des Concert. Працювали у Паризькій консерваторії учні Фоггта Станіслав Верруст та Шарль-Луї Трібер. Останній був видатним віртуозом, як й Фелікс Шарль Бертелемі, артист Опери, Societe des Concerts, Чарльз Жозеф Кеклєн, хоча чи не найвідомішою особистістю, яка вплинула на подальший розвиток виконавства був Жорж Жилле. Будучи солістом Італійського театру, засновником концертів Colonne, де він залишався солістом-гобоїстом протягом чотирьох років, солістом Opera-Comique, Опери. За відгуками, що збереглись, відзначався дещо «флейтовий»

звук його інструменту, доволі делікатний та прозорий. Жилле багато грав симфонічного репертуару (зокрема «Прелюди» Ф. Ліста, «Тристан та Ізольда» Р. Вагнера), виступав з такими віртуозами, як П. Сарасате, виконував концертні твори Г.Ф. Генделя (g-moll), Марії Фелісії Клемансії де Рейсет та ін.

На початку ХХ ст. розвивається виконавство на гобої в окремих національних осередках. Так, відомим музикантом (не тільки виконавцем, але й композитором, теоретиком) є поляк Адольф Жепко. Один з учнів Ж. Жилле – Жорж Лонгі – був не тільки гобоїстом, але й диригентом та композитором, багато грав в Європі, вплинув на становлення американської школи гри (працював в оркестрі Л. Стоковського, Бостонський симфонічний оркестр, є одним з засновників Нью-Йоркської асоціації камерної музики, Бостонського оркестрового клубу, Товариством камерної музики для духових інструментів), багато замовляв творів у композиторів. До речі, це риса, притаманна періоду кінця ХІХ–початок ХХ ст. – час, коли спостерігалась плідна співпраця між виконавцями та композиторами. Зокрема, для відомого датського гобоїста Оліво Краузе К. Нільсен створив п'єси-фантазії для гобоя і фортепіано (1890), для британки Кристини Джойанс Боутон, яка вчилась у Лео Гусенса, Б. Бріттен створив «Шість метаморфоз після прочитання Овідія» для гобою соло.

І все ж жоден з виконавців, видатних педагогів, дослідників, не надав гобою такого статусу, як це зробив Антоніо Паскуллі.

3.1 Творчість Антоніо Паскуллі: нові сенси віртуозності

Творчість А. Паскуллі на сьогодні вивчається доволі плідно. Безпосередньо йому присвячено окремі невеликі розділи монографій про історію гобою (зокрема в книзі G. Burgess and H. Bruce [101]), стаття G. Burgess у New Grove Dictionary of Music and Musicians [102] містить короткий біографію, у виданні 2011 р. вона є більш докладною. Як вказує П. Родрігес (Rodríguez), автор статті у словнику Гроува 2011 р., «легендарні

здібності Паскуллі, можливо, найбільшого віртуозу гобою всіх часів, часто викликали порівняння з Паганіні» [145, с. 749] «Паганіні гобою» назвала його Л. Россе (Rosset, 1987) [146] і цей вислів став «знаком якості» музиканта. Його твори демонструють нові параметри (стандарт) віртуозності гри на духових інструментах, притаманні романтичному світосприйняттю та творчому дару митця. Окремої уваги заслуговує діяльність О. Зоболі/O. Zoboli (2010) [168], який, виходячи із спілкування з дочками А. Паскуллі, написав його біографію, відтворив інструмент гобоїста та композитора, грає його композиції та з 1980-х років відкриває його ім'я світові у дослідженнях (багато з них опубліковані на сайті), здійснює записи. Зокрема, авторка великої біографічної статті А. Тедеско (Tedesco, 2014) вважає, що саме О. Зоболі «зробив палермського музиканта одним із найбільших гобоїстів усіх часів» [162]. Дослідники висловили гіпотезу, що А. Паскуллі володів системою перманентного дихання, хоча не виключали, що «його надзвичайній віртуозності сприяла механіка інструментів, що були в його розпорядженні, легших, ніж нинішні. Приблизно в 1855 Паскуллі купив гобой (модель *Systeme 2*) і англійський ріжок у французької компанії *Triébert*, які зараз належать гобоїсту Зоболі», – вказує А. Тедеско [162].

Вкажемо й на статтю О. Адріянової (2017) [1], присвячену синтезу композиторської та виконавської творчості А. Паскуллі, анотацію авторства К. Ендерсон (Anderson, 2008) до диску з фантазіями [91], яка у загальних рисах аналізує фантазії композитора на оперні теми та публікації автора цієї дисертації (Тао Jin, 2021, 2022) [159; 77], присвячені творам для гобою А. Паскуллі в ракурсі становлення концертного стилю гри на межі XIX–XX ст. Додатково інформація про творчість А. Паскуллі міститься у публікаціях Ф. Бейта (Vate, 1975) [95]. Але повноцінного дослідження творчості А. Паскуллі з урахуванням становлення концертного стилю гри у позначену епоху межі XIX–XX сторіч немає.

Антоніо Паскуллі (1842-1924) – італійський гобоїст та композитор, відомий як «Паганіні гобоя». О.Зоболі, пропагандист його творчості, називає

його «можливо, найбільшим віртуозом гобоя» [168]. Особливо відомий його характерний етюд для гобою та фортепіано (Etude Caractéristique for oboe and piano «Le Ari», 1874). Як виконавець він з 14 років багато подорожував Італією, Німеччиною та Австрією, даючи концерти на гобої. Його талант і вроджене почуття віртуозності вважалося легендарним, а слава прирівнювалася до слави М. Паганіні. Він також керував популярними на той час симфонічними концертами та концертами духових оркестрів. А. Паскуллі був прихильником французького гобою (в 11 клапанами). О. Зоболі, який відновив інструмент А. Паскуллі, вважає, що йому вдавалося на ньому грати з «легкістю, досі неймовірною» [168]. У 1860 р. він став професором класу гобою в Королівській консерваторії Палермо, в якій викладав до 1913 року, хоча з 1884 року вже не виступав на публіці (через погіршення зору). Все музичне життя Палермо того часу пов'язане з діяльністю А. Паскуллі. Він керував оркестром (Municipal Music Corps in Palermo), на його прохання, всі музиканти так званого Pipe Band освоїли принаймні один струнний інструмент. Оркестр під керівництвом А. Паскуллі вперше виконував твори Вагнера, Грига, Сібеліуса, Дебюссі, але також – Гайдна, симфонії Бетховена, його власні твори, написані для цього оркестру. Його творчим кредо була віртуозність як основна якість виконання. Деякі твори А. Паскуллі і зараз вважаються недосяжними вершинами, а труднощі – неможливими. Багато виконавців вважають, що віртуозність у його творах переважає та перекриває емоційне наповнення. І в цих словах є частка правди. Сам А. Паскуллі вважав, що найбільше задоволення аудиторії може принести *блиск виконання*.

Виявляючи риси виконавського стилю А. Паскуллі, перш за все слід враховувати оновлене звучання його інструменту. На це вказує О. Зоболі, вважаючи, що звучання інструменту стало відмінністю Паскуллі-виконавця. Цим пояснюється наявність численних розділів співучої кантилени у його творах. Загалом звучання гобою відрізнялося легкістю, витонченістю, елегантністю та феєричним блиском. Для техніки А. Паскуллі були

характерні унікальна швидкість, стрімка, дуже рівномірна срібляста трель, блискуча штрихова майстерність, особливо легке стакато. Один із секретів чарівності гри А. Паскуллі полягає в його чудовій майстерності фразування, тонко розвиненому почутті стилю. У його гри вражали і велика динаміка виконання, і яскраві контрасти. Йому були властиві велика пластичність та співучість, краса та різноманітність тембрового звучання гобою. Виконання набувало особливої жвавості завдяки «tempo rubato» – незначним відхиленням від основного темпу, майже невловимому ритмічному диханню. Виконавець вправно володів технікою перманентного дихання, мав до цього особливий талант⁶.

Так само, як і Н. Паганіні, не знайшовши композицій, які могли б задовольнити його як виконавця і повною мірою продемонструвати його творчий дар, А. Паскуллі звернувся до композиції, написавши фантазії на теми опер свого часу – таких як «Сицилійська вечірня», «Риголетто», «Бал-маскарад» Дж. Верді, «Любовний напій», «Пірат», «Полієвкта», «Фаворитка» Г. Доніцетті⁷. Його композиторському стилю властивий принцип транскрипції як основний спосіб творчості. Так, ним написано фантазії для гобою (англійського ріжка) та фортепіано (арфи) на теми опер Белліні. До творів А. Паскуллі також відносяться: Блискуче скерцо *Ricordo di napoli* (scherzo brillante, for oboe and piano), три характерні п'єси з супроводом фортепіано, одна з яких *Le Api; Gran Sestetto concertante* (after Rossini's *Guillaume Tell*) для гобою та струнних та тріо-концерт для гобою, скрипки та фортепіано на теми опери «Вільгельм Тель», транскрипція для гобою «Каприса» для скрипки Роде, серія технічних етюдів (є педагогічним репертуаром), кілька симфоній, *Libera* для 4 голосів та оркестру, симфонічну поему «Наяди і Сільфіди», Елегія на згадку про свого сина «*Di qui non si*

⁶ Ф. Бейт [95] вказував, що деякі гобоїсти використовували техніку перманентного дихання для створення цілком феноменального утримування звуку під час втілення музичних фрагментів великого обсягу без пауз для звичайного вдиху. Так, автор наводить приклад шанованого гобоїста Ч. Рейнольдса, про якого ходили легенди. Так, постійно згадувався випадок, коли він виконав знамените соло англійського ріжка у третій дії «Тристана та Ізольди» Р.Вагнера без видимої паузи для подиху. Таким же вправним володарем перманентного дихання був і А. Паскуллі.

⁷ О. Зоболі також вказує на те, що А. Паскуллі писав фантазії на теми опери «Сомнамбула» та «Пірат».

passa», фантазія для оркестру «Fantasia 8 Settembre ad Altavilla» та деякі інші . Слід зазначити переважання творів для солюючого гобоя.

Розглянемо жанрову систему творчості для гобоя. Як видно з викладеного вище, вона є взаємодією трьох жанрів: концерту, фантазії та віртуозної п'єси.

3.1.1 Фантазії на теми опер: жанрово-стильовий та виконавський аналіз

В дослідженні тематики жанру фантазії ми спиралися на дослідження В. Боттічера (Voetticher, 1989) [98], Р. Тарускіна (Taruskin, 2008) [161], які розмірковуює над загальною історією жанру; О.Щьоголевої (Щьоголева, 2011) [88], що звернулася до романтичного варіанту жанру; М. Однолькіної (Однолькіна, 2020) [59], яка пропонує жанрово-стильову типологію скрипкових фантазій ХІХ ст., С. Шипа (Шип, 1998) [86], який вирізняє цей жанр, акцентуючи імпровізаційність, пошуковість, несподіваність тощо. Сенси віртуозності в творчості ХІХ ст. визначено О. Мургою (Мурга, 2003) [49].

Тип концертної фантазії в епоху романтизму створювався на основі варіацій на оперні теми та став жанром, в якому яскраво виявляються віртуозно-романтичні риси: великий розмах, драматична імпровізаційна мова, речитативні епізоди, віртуозні каденції. Оперна арія з характерними для неї драматичними речитативними, декламаційними інтонаціями відповідала романтичним ідеалам композиторів-інструменталістів і давала простір їхньої творчої фантазії. Фантазії на оперні теми писали багато композиторів, у тому числі – Ф. Ліст (що створив окремий жанр ремінісценцій), скрипалі П. Сарасате, Г. Венявський, К. Липинський, Е. В'єтан. Багато хто з них писали фантазії для свого виконання, не знайшовши собі гідного віртуозного репертуару.

Фантазії А. Паскуллі – яскравий приклад віртуозно-романтичного стилю композитора. Це основний жанр, який вплинув в тому числі й на жанр

концерту. Риси *віртуозності* виявляються через численні пасажі, стрибки, подвійні ноти, різноманітні штрихи, трелі з форшлагами та мелізмами тощо. Серед особливостей композиції відзначимо таке: композитор відбирає кілька яскравих, контрастних характером тем (ліричні теми широкого дихання, танцювальні) та зіставляє їх в процесі розвитку. Розглянемо деякі зразки фантазій.

Фантазія на теми з опери Дж.Мейєрбера «Гугеноти» для гобоя та фортепіано

Фантазія побудована на темах хора «*Choeur des baigneuses, Jeunes beautés*» з II акту та контрастної арії Рауля *Le danger presse*. Твір починається з фортепіанного вступу на матеріалі драматичної увертюри до опери.

Орнаментальна *Каденція* соліста, що заснована на трелях й пасажах, стає в деяких розділах фоном для інтонацій майбутньої теми (розділ *Allegretto*, 6/8, G-dur, 12 т.).

Тема хору *Des baigneuses, Jeunes beautés* (C-dur, т. 39) викладена легко й галантно, відчувається безтурботність та спокій:

А. Паскуллі наводить лише побудування у вигляді періоду й одразу починає розвивати тематичний матеріал.

Після невеликої вільної каденції (т. 61):

слідують варіація (до т. 83):

Після оркестрової інтерлюдії, що повертає основний вид теми, але розвиває з допомогою появи драматичних тремоло і фігурацій у басу (т.86-103) починається наступний розділ, побудований на матеріалі арії Рауля. Розділ Adagio (B-dur, 12/8) – лірична пісня, в якій гобой виявляє свої найкращі кантиленні якості:



В партії супроводу виникають підголоски, «дуетність» інструмента, що солює та фортепіано.

Центром цього розділу фантазії стає каденція соліста – віртуозна (містить безліч технічних складностей) і протяжна (композитор позначає всю каденцію як такт 126, але звучить вона майже хвилину в швидкому темпі):



Після фортепіанної інтерлюдії (тт. 127-134) звучить новий розділ (Andante, g-moll) – другий розділ арії Рауля, що є за структурою темою з варіаціями (тт. 152-165 і 166-185). Характерно, що у другій варіації (тт. 166-185) відбувається зміна тональності (знову G-dur) і з'являється тріольний ритм у фігураціях.



Розділ Allegro con fuoco (G-dur) – варіація в партії гобою на тему хору (початковий розділ фантазії), причому оркестр веде тему в основному вигляді:

Allegro con fuoco

The image shows a musical score for a section titled "Allegro con fuoco". It consists of two staves. The top staff is for the piano, starting with the tempo marking "prestissimo" and showing a series of sixteenth-note passages. The bottom staff is for the violin, starting with the tempo marking "con sva" (likely a typo for "con sordina" or "con sordina") and showing a melodic line with some rests. The score is in G major and 2/4 time.

За функцією цей розділ уявляє собі фінал, і з позначення Presto – феєричну коду. Характерно, що А. Паскуллі зовсім уникає драматичного матеріалу опери, пов'язаного з лінією трагедії гугенотів, особистої драми Рауля-Маргарити. Задля справедливості слід зазначити, що подібне ставлення до матеріалу опери було властиво багатьом композиторам (виняток – драматичні фантазії Ф. Ліста, Г. Венявського на теми «Фауста» Ш. Гуно). Отже, за будовою фантазія на теми опери Дж. Мейєрбера «Гугеноти» є контрастно-складовою формою зі схемою:

Вступ (оркестр) – Каденція (G) – *A* (Allegretto, G) – Каденція – *A1* – *B* (Adagio, B-dur) – Каденція – *C* (Andante, g-moll) – *C1-C2* (G) – *A2* (Allegro con fuoco, G) – Coda (Presto).

Можна виявити співіснування принципів:

- варіаційності (розосереджені варіації теми *A*, варіації теми *C*, загалом можна уявити форму як варіації ці дві теми);
- концентричності (значення центральної каденції між темами і *C*);
- обрамлення (повернення варійованої теми *A* у розділі фіналу та Коди);
- концертності (постійне включення каденцій соліста у розвиток тематичного матеріалу).

З точки зору драматургії варто відзначити наявність двох основних контрастних тем, що розвиваються композитором по черзі). Зазначимо і три етапний принцип, який А. Паскуллі застосовує у своїх фантазіях: оркестрова Інтродукція – Каденція соліста (в оркестрі виникають інтонації майбутньої теми) – Фантазія на теми.

«Посвята Белліні» для англійського ріжка та арфи

Виявимо особливості Фантазії А. Паскуллі «Посвята Белліні», зосередивши увагу на тому, що всі елементи виконавської техніки (подача звуку, динаміка, реєстрування, артикуляція, інтервальні взаємини), взаємодіючи з процесом формоутворення у Фантазії, створюють загальну інтенсивність. За жанровим різновидом вона також є «фантазією на тему», що передбачає вільні дії композитора з текстом обраного твору, що відбивається на особливостях форми – контрастно-складової. Фантазія сповнена контрастів (тематичних, тональних, контрастів рухів) і виконавець повинен мати властивості швидкого «перемикання» з гостро динамічного, артикулованого до ліричного епізоду. Фантазія складна саме цими зіставленнями і різкими перемиканнями між епізодами, і вмінням побудувати велику форму. Композиційну схему Фантазії розглянуто нижче. Відкриває твір розділ *Moderato*, *f-moll*. Початкова тема у фортепіано (арфи) є гармонійною послідовністю. Суворість фактурного (хорального) викладу з 4 такту контрастує з тематизмом імпровізаційного типу (*celerissime*). Цей контраст посилюється при вступі партії гобоя (з т. 5): імпровізаційність у інструменти, що солує, і строгість фактури у супроводжуючого. Протягом перших тактів відбувається перехід з *f-moll* в *c-moll* (4 такт). З 14 т починається лірична тема. «Оперність», «аріозність» підкреслена досить гармонійним супроводом (гармонійна фігурація), і безліччю найрізноманітніших прикрас, групетто, трелів (відповідно до стилю бельканто). У процесі розвитку ускладнюються пасажі у партії супроводу та фіоритури у соліста. У гармонії спостерігається постійне мерехтіння мінорної та мажорної субдомінанти (*f-moll* – *F-dur*) з поступовим домінуванням *F-dur*. Так композитор готує тональність другого великого розділу фантазії. Розділ *Allegro brillante*, *C-dur* починається з віртуозної теми у фортепіано (арфи). При вступі гобою темп трохи сповільнюється, з'являється навіть *Adagio* (12/8, *G-dur*). Повільний темп дозволяє ускладнити

фактуру соліруючої партії поліфонією. Протягом усього повільного пасажу фортепіано.

Наступний розділ – Allegretto, C, G-dur-C-dur представляє танцювальну тему. Партія соліста сповнена форшлагами, прийомами stacc., реєстрових стрибків. Віртуозність посилюється в заключному розділі – Mosso (функція Коди) – в якому соліст потребує володіння «довгим», безперервним диханням. З погляду виконання Фантазія багата використанням всього діапазону гобою (переважно – верхнього реєстру), різної артикуляції, широкого динамічного діапазону, змін темпу, ритмічним розмаїттям. Завершуючи, зазначимо, що Фантазія «Посвята Белліні» А. Паскуллі – це не лише у край технічно складний твір. Фантазія демонструє різноплановість лірики, особистісний характер висловлювань, фантазійну гнучкість, мінливість настроїв. Той факт, що композитор у Фантазії зберігає зв'язок із романтичними традиціями проявляється у використанні тематизму опер Белліні, що визначило експресивність художніх образів та загальний романтичний устрій.

«Спогади про «Ріголетто»» для гобою та фортепіано (оркестру)

Композитор позначив на партитурі жанрову назву – ремінісценції, проте, по суті, твір є фантазією на теми. Формоутворення Rimembranze del Rigoletto визначається своєрідністю концепції спогаду-фантазії. Метод спогадів пробуджує фантазію і на основі спогадів композитор будує форму твору. Драматургія «Спогадів» А. Паскуллі будується на поєднанні двох образних сфер – Джильди та Герцога – та їх двох основних тематичних характеристиках в опері: колоратурної Арії Джильди «Серце радості повно» з II акту та Аріозо Герцога «О, красуня молода» з III акту. Джильда і Герцог – два основних образи опери, учасники її основного драматичного змісту, але для А. Паскуллі важлива насамперед їхня любовна лінія, тому у «Спогадах» практично немає драматичних розділів. Початок твору – оркестрове вступ на

мотиви Інтродукції опери «Ріголетто» (мотив балу). Після каденції соліста (в оркестрі – попередження арії Джильди), побудованої на ліричних інтонаціях:



починається розділ *Larghetto* (F-dur, т. 13) на матеріалі арії Джильди, що є темою з варіацією. Гобой, ведучи цю тему, звучить світло, лірично, елегантно орнаментуючи звуки мелодії:



З т. 42 починається перша варіація на тему арії:



з т. 50 – друга:

Розділ фантазії, побудований на варіаціях теми Арії Джильди, завершується каденцією гобою – розгорнутою та віртуозною. Після неї звучить ще одна (жанрова) варіація в оркестрі, в якій чути ритм маршу (з т. 64 – на синкопах вступають акорди у мідних духових інструментів, що надає звучання гри духового оркестру) та ще три варіації (з т.72, т. 85, т. 93) - у гобою (див. приклади другої та третьої варіацій):



Друга та третя варіації завершуються невеликими каденціями (т. 84, т. 92), а після третьої знову звучить маршоподібний варіант арії Джильди в оркестрі (тт. 97-106). Таким чином, у рамках загальної структури «Спогадів» розділ, побудований на темі арії Джильди, вирізняється своєю внутрішньою структурованістю та драматургією, пов'язаною з варіаційністю у сольній партії та зміною жанрового способу в оркестрових інтерлюдіях. Другий важливий драматургічний розділ форми побудований на темі аріозо Герцога

«О, красуня молода» (в опері тема цього аріозо починає знаменитий квартет). Розділ *Largo*, у якому з'являються інтонації цієї теми, звучить приховано і насторожено:



Розділ *Andante* (C-dur, з т. 113) презентує тему в такому вигляді, в якому вона звучить в опері – проста, невігядлива мелодія грає простим, не вібруючим звуком, що потім долається в іскрометній варіації (з другої речення, т. 129):



А. Паскуллі виключає подальший складний і поліфонічний зміст квартету в опері (підключення партії Мадалени, Джильди, Ріголетто), а веде розвиток фантазії в область блискучого вальсу (розділ *Allegro con fuoco*, F-dur, з т. 140), що завершує фантазію.

У плані структури відзначимо явну двочастинність твору, риси контрастно-составної форми (наявність кількох контрастуючих розділів) і головний принцип варіаційності (варіації дано і тему Арії Джильди, і тему Аріозо Герцога). Можливо, ті особливості, про які було сказано вище, викликані самим жанром спогадів, їх вибіркості та непередбачуваності. Спільність тем фантазії надає образ балу, вальсу (оркестрова інтродукція та фінальний розділ), звідси, можливо, і вибір основного тематичного матеріалу, відзначеного простим пісенно-танцювальним характером в обох випадках. Крім розглянутих фантазій на оперні теми, А. Паскуллі написав також й інші твори цього жанру, у тому числі – розгорну Фантазію на теми опери Г. Доницетті «Полієвкту», в якій використовував тему хору священників (початок II акту, сцена допиту Каллістена та Північно), а також арію Полієкти *D'un'alma troppo fervida* з I акта (підготовка до хрещення). Як видно,

і в цьому випадку композитор обирає теми, не основні в драматургії опери, що ще раз наголошує на його принципах: теми не такі важливі, як віртуозна їх обробка в партії гобою. Після оркестрового вступу на матеріалі хору автор не дає каденцію солюючого інструменту, гобою одразу виконує ліричну арію Полієвкти. Особливості гобійної версії цієї арії – у довгому диханні та орнаментальному, колоратурному, варіаційному розвитку, якого немає в опері. У цілому фантазія сповнена контрастних розділів (аріозних, танцювальних). Серед особливостей цієї фантазії відзначимо роль партії супроводу – у ній відбувається досить активний тематичний розвиток.

3.1.2. Концерти для гобоя з оркестром

Перу А. Паскуллі належать кілька концертів – *Gran Sestetto concertante* (after Rossini's *Guillaume Tell*) для гобою та струнних, тріо-концерт для гобою, скрипки та фортепіано на теми опери «Вільгельм Тель», *Gran Concerto* на теми опери » та концерт на теми опери Доніцетті «Фаворитка». Розглянемо окремі зразки жанру.

Gran Concerto написаний на теми опери Дж. Верді «Сицилійська вечірня». З усього багатого змісту опери А. Паскуллі вибирає кілька тем – Баркаролу *Del piacer s'avanza l'ora* (масова сцена французів, кінець II акту) зі сцени балу губернатора і арію *Arrigo Un sol tuo sguardo* з останнього акту. Концерт одночастинний і побудований за принципом контрастно-складової форми, що характеризує форму фантазії. Вступ (*Allegretto*, C-dur) у партії оркестру (фортепіано) відтворює типову вердіївську фактуру – унісони на стакато, форшлаги перед акордами, театральну різку зміну динаміки. У ц. А вступає соло гобою. Це розгорнута віртуозна пасажна каденція. Інструмент ніби поступово охоплює діапазон, прямуючи у верхні регістри. Каденція дуже розгорнута і має виконуватися вільно, із зупинками на верхніх звуках (композитор не виставив такти, тому сольна каденція контрастує з тактовою музикою оркестрових відіграшів). Віртуозність каденції плавно перетворюється на зовсім інше якість – співучість (4 т. до розділу *Adagio*).

Перехід до наступного розділу (зі зміною темпу та метра – 3/4) відбувається майже непомітно. Розділ *Adagio* (a-moll) є дуєтом солюючого інструменту та партії супроводу. Мелодія баркароли розвивається завдяки орнаментиці в партії гобою (2 т. до цифри С), переінтонування на мажор (D-dur).

З розділу *Piu mosso* починається тривалий розділ, що розвивається, заснований на майже безупинному русі тридцятьдругими в партії гобою. Після розділу F (A-dur) – варійованої мелодії баркароли – композитор знову вводить каденцію соліста ще віртуознішу, ніж перша (включені широкі стрибки в швидкому темпі). Після оркестрового програшу (по суті – завершення розділу A-dur, відокремленого композитором знаком фермати), відбувається зміна руху та тональної сфери (з дієзної до бемельної). Розділ *Allegretto*, B-dur, розпочинається невеликим оркестровим вступом на матеріалі вступу до всього Концерту. Композитор застосовує тут оркестрові переклички, розробність мотивів (за функцією можна умовно визначити цей розділ як розробний). Зі вступом гобою (цифра G) починається розділ, побудований на темі бала. Вальсовість і легкість до звучання цієї теми надають характерні форшлагі сольної партії, ритмічний акомпанемент. Цифра H – варіація на попередню тему – мелодія у верхньому голосі партії гобою супроводжується орнаментикою у середньому голосі. це приклад прихованої поліфонії – досить складний прийом у творах гобоя. У середньому розділі "варіацій" знову звучить каденція соліста, побудована на трелях.

Реприза варіацій (Темпо I) змінюється оркестровим розділом. І знову функція цього епізоду подвійна. З одного боку, відбувається тематичний розвиток (перші такти оркестрової інтерлюдії), драматизація (тремоло в т. 5 до цифри J), з другого – вона завершує цю варіацію теми бала. У наступній варіації – цифра J – суттєвим є перекидання мелодії у різні регістри (наприклад, перші два такти цифри), стрибки, що вимагають відточеної техніки дихання (див. 12 тактів до розділу *Adagio*).

Розділ Adagio характеризується зміною темпу та тональності (C-dur). Гобой тут представлений лірично, вокально (розробляється тема арії Арріго «Мріяв я щастям», перейнята стриманою смутком і шляхетністю). На тлі плавного руху мелодії у партії сольного інструменту, у партії оркестру спостерігається фактурне ущільнення, що призводить до руху до кульмінації (див. розділ Piu mosso).

Розділ Allegro (C-dur) є, з одного боку, варіацією на тему Арії, а з іншого – виконує функцію фіналу всього Концерту – у розділі R віртуозно орнаментується тема балу. Концерт завершується блискучою Кодою, яка не порушує відчуття вальсової фіналу. Структура концерту є контрастно-складовою формою з багаторазовими темповими перемиканнями:

Вступ (C) – Каденція – Adagio (a)-Piu mosso (на темі баркароли)-Каденція (A) – Allegretto (B)-каденція-Allegretto (на темі балу) – Adagio (C, арія Арріго)-Allegro (C) – на темі арії Арріго та темі балу. Засобами поєднання такого різнохарактерного матеріалу стає тональна логіка (тональність крайніх розділів – C-dur), повернення теми балу у фіналі, верховенство принципу варіаційності, що дозволяє деяким видавцям та виконавцям називати цей Концерт *Варіаціями*.

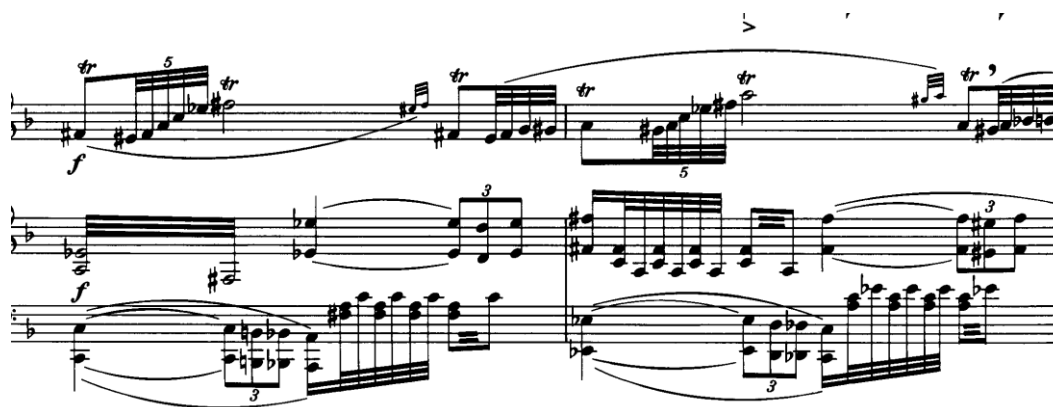
Ще однією структурною особливістю Концерту є включення до структури розділів каденцій соліста (їхня велика довжина дозволяє вважати їх окремими підрозділами). Характерно, що А. Паскуллі для цього твору обирає ліричні теми опери та віртуозно їх розвиває.

Концерт на теми опери Г.Доніцетті «Фаворитка» – один із найвідоміших концертів композитора. Починається концерт із музики 1 акту – сцени з Інес та її *Dolce zeffiro il secondo*. Серед інших тем, включених у концерт – арія Фернандо *Spirto gentil* із 4 актів. Розглянемо структуру та інтонаційну драматургію цього концерту.

Після невеликої (11 тактів) оркестрової інтродукції вступає гобой із вільною імпровізаційним складом темою. Каденція соліста захоплює ноти середнього регістру, будується на секстолях та «оперних» фіоритурах:



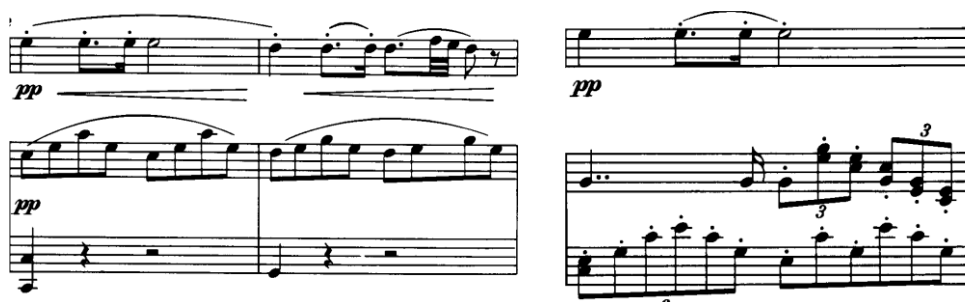
Наступний розділ – Allegro (F-dur) – природно продовжує розділ каденції: в оркестрі звучать інтонації теми арії Інес на тлі трелей та імпровізаційних фраз у гобоя. У розділі Largo molto – входить лірична тема у гобоя. Після місцевої кульмінації (виникає невелика драматизація в оркестрі):



починається розгорнутий розділ Adagio (C-dur) – на нову тему (арія Фернандо). Характер арії дуже ліричний і Паскуллі активно використовує орнаментику окремих звуків (трелі, форшлаги, співи, заповнення дрібними тривалостями):



Характерно, що композитор зберігає цілісність структури арії (тричастинність) – у репризі варіюється супровід:



Завершує розділ віртуозна каденція.

Наступний розділ – Allegretto 2/4, F-dur – привносить жанровий та темповий контраст. Він побудований на темі Арії Інес із 1 акту. Після оркестрового вступу звучить тема танцювального характеру у гобоя:



У викладі теми композитор знову дотримується її початкової тричастинної структури.

Подальший розвиток представляє собою три орнаментальні варіації:



Варіації перемежуються оркестровими програшами та завершуються оркестровим розділом Allegro mosso (F-dur). Бурхливий розвиток не віщує досить різкої зміни характеру музики у розділі molto largo (f-moll):



Розвиток наводить у партії солюючого інструменту призводить до розгорнутої, віртуозної Каденції – окремого структурного розділу концерту, після якого наступний розділ (*Allegro, F-dur, 2/4*) виконує функцію фіналу і характеризується швидким темпом та його ще більшим прискоренням у коді (розділ *ritu mosso*), побудованої на темі арії Інес. Таким чином, другий із розглянутих концертів дозволяє сформулювати принципи А. Паскуллі щодо цього жанру (які повторюються і в *Gran Sestetto concertante* і в тріо-концерті за мотивами опери «Вільгельм Тель»).

1. А. Паскуллі обирає модель віртуозного концерту і трактує його як фантазію на теми, зближуючи обидва жанри. Особливо це чути трактування партії оркестру (у більшості основних моментів це функція супроводу, хоча зрідка оркестру доручається функція тематичного розвитку). Фантазійність позначається трактуванні формоутворення: чергування розділів строгих і вільних (каденції).

2. Каденційність – одна з ознак концертного жанру – трактований А. Паскуллі широко – каденції є окремими розділами форми, ними завершується розвиток тематичних блоків концерту. Самі каденції у рамках традиції виписані надзвичайно віртуозно.

3. Форма обох випадках – контрастно-составна, що з кількох різнохарактерних розділів. Цілісність форми досягається повторенням однієї з тем у розділі Коди. Цікавим спостереженням стало і те, що при викладі основних тем А. Паскуллі зберігає їхню початкову структуру (3-х зокрема, як в опері). Важливим принципом розвитку тематизму стає варіаційність.

3.1.3. Віртуозні концертні п'єси (на прикладі *Le Api* і *Ricardo di Napoli*)

В межах дослідження розглянемо дві віртуозні п'єси – характерний етюд *Le Api* та скерцо *Ricardo di Napoli*. В обох творах демонструється широке коло технічних можливостей гобою, що, власне, характерно і природно для «блискучих концертних п'єс»: різноманітна пасажна техніка,

змішані штрихи, стрибки, прихована поліфонічність фактури, нестримний рух.

Ricardo di Napoli («Спогади про Неаполь»)

Цей твір є змішанням кількох жанрів: за визначенням самого композитора це блискуче скерцо, а за жанровим ім'ям, закладеним у назві – «спогад» (ремінісценції). Крім того, у зв'язку з використанням А.Паскуллі неаполітанських тем, твір є традиційним для цього композитором жанром *фантазії та теми*.

В епоху романтизму скерцо стало самостійною музичною п'єсою, близькою до каприччіо. У такій якості воно зустрічається у творчості Ф.Шуберта, Ф.Шопена, Р.Шумана, Й.Брамса, М.Балакірева, П.Чайковського (для фортепіано), Ф. Мельденсона-Бартольдї, П. Дюка, М. Мусоргського, К. Лядова (у вигляді самостійної оркестрової п'єси).

Скерцо – це концертно-інструментальний моторний жанр, комплекс засобів виразності, який пов'язаний з ігровою логікою як основним жанротворчим принципом. Ім'я жанру – «скерцо» – служить відправною точкою сприйняття слухачів, відсилаючи до семантичної стороні жанру – типу пріоритетної образності. У цьому випадку – це модус жарту.

Найважливіший чинник ігрової логіки – принцип несподіванки. Найбільш типовими засобами музичної виразності жанру скерцо та скерцозності є: стрімкий темп, вихровий рух, несподівані модуляції, синкопи, загострені штрихи, стакато, акценти, динамічні контрасти, регістрові, темброві переклички, фактурні усунення, різкі зміни метроритму.

Широкого поширення набули міксти романтичного скерцо з різними жанрами – вальсом, маршем, етюдом, баладою, поемою. Саме так – у синтезі жанрів – мислиться і скерцо А. Паскуллі. Ricardo di Napoli починається розгорнутою оркестровою інтродукцією (*Allegro Prestissimo*). Основна тема в партії фортепіано має скерцозний характер:



Розділ Largo (т. 71, G-dur) побудований на розробці першої з неаполітанських пісень – кантиленної, співучої, ліричної:



У процесі розвитку проявляється

так властива творам А. Паскуллі

орнаментальність:

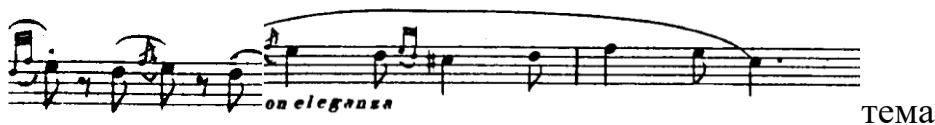


та варіаційність (варіація починається з т. 87).

Розділ, побудований на першій темі, є варіаційною формою, завершується яка розвиненою Каденцією соліста і характеризується надзвичайною різноманітністю прийомів:



Після каденції вводиться тема другої неаполітанської пісні (розділ Allegretto, G-dur, т. 105), яка, як і перша, варіаційно розвивається (з т. 129):



Після невеликої каденції (т.151) повертається вступ (з т. 152) і перша тема, всіляко змінюючись.



У заключному розділі (Scherzando, т. 242) тема знаходить своє істинно скерцозне звучання (з'являються перекидання, стакато, стрімкий темп, вихровий рух, загострені штрихи, акценти, регістрові контрасти):



Le Api – характерний етюд – був написаний А. Паскуллі раніше знаменитого «Польоту джмеля» М. Римського-Корсакова. Проте виявляються риси подібності обох творів. Подібність чути вже на самому початку:



Вже від початку етюд гобой поданий вкрай віртуозно: буквально з т. 11 інструмент грає майже безупинно дрібними тривалостями протягом 4 хвилин:



Спочатку задіяний середній регістр інструменту, потім гобой поступово проникає у вищий регістр, з'являються рух звуками акордів, арпеджіо:



Тема постійно проводиться в партії фортепіано (твір написаний у складній тричастинній формі), а гобою рухається без зупинки. У зв'язку з цим, О. Зоболі, який підготував до видання цей етюд, рекомендує використовувати в довгих фразах і швидких розділах принцип перманентного дихання. Ідея А. Паскуллі в цьому творі полягала в тому, щоб продемонструвати дихальну витривалість соліста. Важливо вибрати правильну швидкість руху, розслабити тіло і тільки тоді може вийти виконати цей віртуозний твір.

Завершуючи розділ, присвячений творчості А. Паскуллі, ще раз наголосимо на видатних досягненнях італійського музиканта та тому переавантажених щодо віртуозності та гобойної виразності, яку він здійснив. Без сумніву, після творчості А. Паскуллі концертний стиль гри заблищав новими фарбами, які розхвилювались та розвинулись у подальшому.

3.2 Новий етап становлення концертного стилю гри в творчості композиторів та виконавців Великої Британії

На початку ХХ століття репертуар для сольного гобоя отримав новий поштовх з оновленою моделлю гобоя, яка забезпечила більший, стабільніший діапазон, більш зручну аплікатуру трелей, завдяки якій стало можливим їх більш легке та плавне виконання, а також експериментальні техніки, що увійшли до повсякденної практики нового покоління виконавців на гобої. Окрасою мистецтва гри на гобої в цей період є співіснування різних інструментів, зокрема, гобой *d'amore* (наприклад в *Sinfonia domestica* Р. Штрауса, «Болеро» М. Равеля). Як зазначає Д. Коллінз/ Dana Collins [108], Густав Малер написав партію гобоя в одній зі своїх «Рюкертських пісень» (*Rückertlieder Um Mitternacht*), застосовуючи ефект глісандо, при цьому даний засіб не може бути в певній мірі реалізований на гобої *d'amore*.

З точки зору інструментарію, Ф. Бейт [95] вказує, що як французькі, так й німецькі інструменти на початку ХХ ст. користувались чи не однаковим

попитом, хоча обидва інструменти все ще вдосконалювали механіку. Але щодо можливостей виразності, то французький гобой став розвивався у напрямку більш потужного звуку (що було притаманно німецькій системі). Щодо німецького гобою, то приблизно після 1904 р. відбулася помітна зміна передньої частини. Ф. Бейт пов'язує цей факт з опублікуванням Р. Штраусом розширеної версії «Трактату з оркестровки» Г. Берліоза із порівнянням сучасних французького та німецького стилів гри, причому німецький стиль був охарактеризований як «густий і трубний», непохитний в ансамблі. Відтоді виробники німецьких гобоїв стали залучати розробки французів й такий виробник, як Геккель розробив кілька різних гобоїв, які різною мірою поєднували французькі та німецькі особливості (перед Другою світовою війною каталог Геккеля містив близько 11 типів інструментів).

Окрім французької та німецької національних шкіл особливо впливовою стала британська.

Варто нагадати, що в Британії ще в середині XIX ст. популярними були інструменти з 8-9 клавішами, але поступово посилюється вплив викладачів Паризької консерваторії і багато британських виконавців обирали саме французькі інструменти. Власне виробництво гобоїв в Британії більш орієнтувалось на німецьку систему, хоча у другій половині XIX ст. більш доцільними ставав саме синтез обох практик. З відомих й дотепер виробників інструментів слід назвати імена А. Мортонна (Лондон) та Джона Шарпа (Йоркшир), які стали провідними виробниками інструментів свого часу. В цілому у Лондоні на початку 1900-х років було повністю виготовлено відносно небагато гобоїв, більшість імпортувалася з бельгійської фірми Mahillon або з Франції. Ф. Бейт [95] вказує на період між двома світовими війнами, коли в Лондоні відбулося відродження, яке поставило британські гобої в один ряд із будь-якими найкращими у світі (компанія Louis Musical Instrument Company під орудою кларнетиста Чарльза Дрейпера, що дотримувалась моделі Loree).

Навчання у Франції деяких британських музикантів вплинуло й на розвиток виконавства в цій країні. Зокрема, у другій половині XIX–на початку XX ст. відомими були такі гобоїсти, як А.Ж. Лавін та Дезір Альфред Лаланд. Антуан Жозеф Лавін був популярним виконавцем протягом 45 років своєї кар'єри, виступав як соліст й оркестрант, цікавився експериментами з кільцевими клапанами Л. О. Бюффе та був прихильником саме його інструменту, хоча весь час намагався його удосконалити. Відомо, що А. Лавіну часто дорікали за занадто гучний та непохитний звук гобою, хоча він був ознакою його стилю, як й техніка перманентного дихання, якою він володів. Навчався у Ж. Жилле Дезір Альфред Лаланд, який в кінці XIX ст. мав глибокий вплив на музичні процеси у Великій Британії. Зокрема, саме він доводив перевагу французької школі гри на гобої. До того ж, за висловами критиків тривалий час саме Д. Лаланд вважався найкращим гобоїстом Сполученого Королівства. Взагалі критики, слухачі і самі виконавці почали ретельно відноситись до звучання гобоя. Наприклад, такий музикант, як Анрі де Бюшер (працював у Лондоні на початку 1900-х років), не дивлячись на свою впливовість, зазнавав критичних зауважень за свій вкрай насичений, із низькими частотами звук, що, як вказує Ф. Бейт [95], «для деяких слухачів було незвично та заважало сприймати його гру як взірець бездоганного стилю та музичності» [95, с.?].

На процес становлення концертного стилю гри на гобої вплинуло (окрім існуючої з 1822 р. Королівської музичної академії), ще й заснування Трініті (1872) Королівського (1882) коледжів та музичної школи Guildhall (1880), Королівського Манчестерського коледжу музики (1893). Дослідники підкреслюють значення гобоя в професійних колах, що зробило інструмент основним предметом у навчальних програмах усіх вказаних закладів. З викладачів цих установ варто вказати на Дж. Гордона, який учителював в Академії (1880), Королівському коледжі (з 1883), хоча не всім подобався різкий звук його інструменту і й недостатня вишуканість виконання; В. Мальша, який був технічно й художньо обдарованим музикантом й став

прекрасним педагогом. Ф. Бейт вказує, що його вважали виконавцем «великої витривалості» й чи не найкращим лондонським виконавцем на гобої свого часу (до речі, грав він на гобої французької системи). Протягом сімнадцяти років він по суті керував навчанням гри на гобої одночасно в усіх чотирьох провідних академіях Лондона, а також брав участь у найважливіших концертах. У результаті – започаткував кар’єру великої кількості учнів, багато з яких досягли видатних успіхів у подальшій творчості. Чарльз Рейнольдс, професор Королівського музичного коледжу Манчестера, був відомим гобоїстом, грав в оркестрі, співпрацював з О. Лавіном. Едвард Баттар, який часто чув його гру на початку 1900-х років, стверджував, що Рейнольдс тоді мав дуже великий і широкий тембр (що, звичайно, було б необхідно, щоб балансувати з Лавіном), а також досить чудові технічні здібності. Професорство Рейнольдса в Манчестері почалося з 1898 року, і під час його роботи він навчав значну кількість молодих гравців, які згодом стали важливими, серед них – Леон Жан Гуссенс, творчість якого складає окрему й важливу сторінку становлення концертного стилю гри на початку ХХ ст.

Л. Гуссенс вважається засновником саме самостійної «школи». У 1924–1939 рр. він був викладачем у Королівській академії та Королівському коледжі (серед учнів – Е. Барбіролі, Джой Боутон, П. Грем), в цей час вважався одним з найвпливовіших гобоїстів в світі. Окрім викладання також працював в оркестрах, багато виступав сольо та у складі камерних ансамблів. Його слава як виконавця перш за все пов’язується зі звучанням інструмента, як пишуть різні джерела. Йому вдалось поєднати елегантність французької школи, її вишуканість тону, та німецької, з її повнотою звучання, майже без вібрато. Л. Гуссенс відомий своєю співпрацею з І. Менухіним та іншими видатними музикантами різних спеціалізацій, що суттєво вплинуло на об’ємність звучання його інструменту та розвиток виконавського мислення. Окрям переліченого важливим напрямком його

діяльності стало замовлення для гобоя низки творів у таких композиторів, як Е. Елгар, Ральф Вон Вільямс, Р. Боутон.

Переходячи до власне до аналітичних підрозділів, зазначимо що творчість для гобою кінця XIX–початку XX ст. активно вивчається. Так, D. Paoli (1977) належить бібліографія видать про інструмент, що було видано на той час. Доволі багато досліджень присвячено Концерту Р. Штрауса – одному з найпопулярніших в репертуарі XX ст. (хоча він знаходиться за межами пропонованого дослідження). Зокрема, M. P. Lopez-Pelaez-Casellas, & C. Garcia-Herrera (2019) спроектували методологію A/R/Tography на 1 частину твору Штрауса, що дозволяє водночас його досліджувати, виконувати та викладати (більшою частиною звертається увага на дихання), J. Delmar (1984), додатково досліджуючи видання та інші джерела стосовно Концерту Р. Штрауса, зробив висновки, що стосуються безпосередньо нових принципів, гри на гобої, започаткованих композитором.

Але підкреслимо, що стосовно деяких творів для гобою, написаних на початку XX ст. (зокрема, Ю. Гуссенса) досліджень зовсім не багато, що актуалізує вивчення процесу розквіту сучасного стилю концертування на гобої та концертного стилю гри.

3.2.1 Виконавська специфіка Концерту для гобою з оркестром Юджина Гуссенса

На початку XX ст. виконавство на гобої стрімко розвивалося, що дозволило композиторам створювати нові твори концертного типу. До таких відноситься Концерт для гобою з оркестром провідного англійського композитора і диригента сера Юджина Гуссенса (1893-1962). Відомий насамперед як диригент, Ю. Гуссенс працював із оркестрами різних куточків світу: Рочестерський симфонічний оркестр, симфонічний оркестр Цинциннаті, Сіднейський симфонічний оркестр. Він також проявив себе як плідний композитор, написав майже 70 творів, включаючи камерні та

оркестрові, а також дві повнометражні опери. Концерт для гобоя з оркестром Юджина Гуссенса був написаний у 1929 р. для його брата Леона Гуссенса — гобоїста, що був значною особистістю в сфері гобойного виконавства Британії.

Аналізуючи Концерт для гобоя в одній частині Ю. Гуссенса, Грейс Вудворт (Woodworth, 2016) [167] називає декілька причин, чому саме даний твір Ю. Гуссенса є цікавим, як в плані виконавської, так і в плані композиторської творчості. Насамперед, концерт для гобоя з оркестром Ю. Гуссенса – це одночастинний твір, що не вкладається в традиційну структуру класичного концерту. Адже, більшість творів концертного жанру починаючи з епохи бароко й по теперешній час мають зазвичай тричастинну структуру. Також в даному творі немає типового для концертної форми творів темпового протиставлення «швидко-повільно-швидко». Перші дві третини твору передбачають один темп виконання (*moderato*, чверть із крапкою дорівнює 88), в останній третині Концерту для гобоя відбувається невелике уповільнення темпу. Незважаючи на те, що твір завершується в жвавому темпі, це перше та єдине відхилення від помірною темпу, в якому викладено основний матеріал. Наступний компонент, який відрізняє Концерт для гобоя Ю. Гуссенса від типової концертної форми – це тісний взаємозв'язок між солістом та оркестром. В той час, як зазвичай концерти представляють собою діалог соліста та оркестру, що проявляється в черговому викладенні сольної партії та оркестровому програванні. Замість типових концертних структур, коли в масштабних проведеннях домінує одна з фігур (чергування соліст – оркестр) в даному творі партія оркестру та соліста переплітаються в єдиний орнамент. Композитор нівелював розподіл ролей, оркестр в даному творі виконує не лише функцію акомпанементу, а набуває самостійних рис. Також в одночастинному Концерті для гобоя Ю. Гуссенса немає єдиного тонального центру, що є властивою рисою композиторського письма ХХ століття.

Виходячи з викладеного завданням даного підрозділу є дослідження є виявлення типових жанрово-стилістичних ознак та виконавських особливостей Концерту для гобою Ю. Гуссенса в аспекті становлення концертного стиля.

Композиційно-драматургічний аналіз концерту. Стосовно побудови Концерту для гобоя слід зауважити, що хоча даний твір не підпадає чітко під жодну з традиційних форм, Г. Вудворт визначає його форму як вільне рондо: АВАСА. Але на відміну від класичних концертів, твір Ю. Гуссенса не передбачає канонів традиційного рондо. Як відмічає Г. Вудворт, розділи твору не є збалансованими за довжиною, вони мають різну кількість тактів. Наприклад, фрагмент літери А (до першої каденції) триває 12 тактів, літера В – 16, літера С – 15, тоді як в класичному рондо кожен фрагмент має збалансоване фразування, коли кожен рефрен має квадратну структуру, рівну кількість тактів. Незважаючи на це, є очевидним факт, що композитор намагався представити Концерт для гобоя в класичних канонах. Наразі із цим, в творі відбувається переосмислення класичної ідіоми з позицій композиторського мислення ХХ століття. Найбільш значна відміна рондо Ю. Гуссенса від традиційного відбувається на функціональному рівні: це пов'язано із відсутністю тональності. Окрім цього, в творі відсутні каденції в традиційному сенсі, які завжди були невід'ємною складовою класичного концерту та мали важливе семантичне навантаження – демонстрацію віртуозно-технічних можливостей виконавця-соліста. В зв'язку із відсутністю в творі автентичних каденцій чи очевидного руху від домінанти до тоніки Концерт для гобоя Е. Гуссенса не може бути визначений формою сонатного рондо. Тим не менш, композитор ідентифікує каденції за допомогою інших маркерів. Каденції в Концерті для гобоя відмічено втратою, чи, навпаки, збільшенням енергії. Це можна помітити як в плані динамічного нюансу, так і в плані фактури. В більшості каденцій спостерігається зниження рівня динаміки, особливо це помітно в останніх фігураціях. Але є випадки, коли динамічний рівень в каденції зростає та набуває максимальних показників, як

наприклад, в основній каденції (літера W), що є кульмінацією всього твору як в плані динамічних показників, так і в плані загального обсягу та технічних можливостей інструмента. Слід зауважити окремо вихід із каденції, що ставить виконавцеві складне технічне завдання — використання звуку “соль” третьої октави, який виходить далеко за межі робочого діапазону гобоя! Каденції з традиційним викладенням гармонії V-I сходинок трапляються рідко, більшість представляє собою музичний матеріал, в якому відсутня конкретна гармонічна структура, завдяки чому ускладнюється визначення точки їх появи. Окрім цього, цікавим фактом є те, що в каденціях (в тому числі і головна каденція в літері W) соліст не залишається зовсім без оркестрового супроводу. В головній каденції соло гобоя виконується на тлі витриманого звуку (педалі) струнної групи оркестру та фаготів (в клавирі цей елемент представлений в якості тремоло в лівій руці фортепіано). В результаті музичний матеріал Концерту для гобоя сприймається текучою, континуальною формою, що звучить вільно та постійно змінюється, в кожному момент набуває оновлень. За визначенням Г. Вудворт, незважаючи на відмінності Концерту для гобоя від традиційного рондо, в ньому все ж присутні аспекти, в яких проявляються традиційні характеристики. По-перше, кожен рефрен теми (такти 11-20, 23-35, 91-99, 159-169) викладено в тональній області першого проведення. За виключенням останнього рефрену, який звучить квінтою вище експозиційного, кожен раз тема повертається до певної тональної області. Хоча в творі не продемонстровано тональних зв'язків в традиційному сенсі, даний показник дає підставу вважати Концерт для гобоя Ю. Гуссенса формою рондо. До цього ж, в матеріалі, що викладений між рефренами має місце сильний тематичний зв'язок. Мотив, який відкриває Концерт для гобоя є основним «звуковим символом твору». Він не лише стає основою головної теми, але й проникає в матеріал інших розділів, його можна спостерігати в партіях різних інструментів оркестру. Тема не лише виконує роль рефрену, вона також з'являється в модифікованому вигляді в інших секціях, що контрастують. Наприклад, в

матеріалі букви L (розділ B), тема використовується із метою надати більшого розвитку мелодії. Даний ефект підсилює ще й зміна розміру (безпосередньо літера L), де тема із рівної метрики 6/8 тепер “вкладається” в 7/8. Композитор використовує чисельні засоби виразності для досягнення високого кульмінаційного результату (ефекту): асиметричний розмір, висхідну хроматичну лінію пасажів, збільшення динамічного нюансу та зміну темпу на *stringendo*. Кульмінація веде до нового розділу, яка з одного боку містить контрастний матеріал, з іншого — завдяки використанню мотиву теми-рефрена - втілює певний зв’язок твору в цілому. Мотив – «звукосимвол» проростає й в іншому розділі C (початок розділу C – літера P) (такт 227, за шість тактів до літери V). В даному фрагменті мотив має вигляд ритмічного патерну, що проводиться в «збільшенні», викладений чвертними тривалостями замість восьмих, після чого повертається матеріал розділу C (тема 3). Розділ B закінчується дімінуендо, його тема (тема 2) поступово згасає, після чого її змінює тема-рефрен (тема 1). Зв’язок між розділами A та B характеризується розрідженою фактурою. Композитор в цьому фрагменті залишає тільки соло гобоя (друга міні-каденція, з такти до літери H). Але особливо яскраво мотив проступає в розділі C при переході до каденції (7 тактів до літери V). Форма твору має розпливчасті обрії, є «текучою». Це відбувається завдяки плавним переходам між розділами твору, які композитор поєднує за допомогою мотивів рефрену.

В концерті головною темою є протиставлення ліричного пасторального настрою із технічною віртуозністю. Відкриває концерт короткий оркестровий вступ (10 тактів) – мотив із чотирьох нот: фа-до-сі-бемоль-мі-бемоль (чиста кварта вниз, мала септима вгору та чиста кварта вгору). Перші три звуки поєднані тріольним ритмом, виконуються штрихом стаккато. Але різні виконавці в своїх інтерпретаціях виконують цей мотив із різною гостротою звуковидобування. Останній звук мі-бемоль довгий. Тема гобоя (початок — буква A чи такт 11) представляє подальший розвиток головного мотиву (мотиву вступу), тріольний ритм залишається основним компонентом. Тема-

рефрен (головна тема) в подальшому пронизує всі шари партитури Концерту, постійно буде супроводжувати слухача в різних модифікаціях та від різних звуків. Наприклад, в літері L, коли кардинально змінюється характер, розмір змінюється на $7/8$, тема-рефрен подається в зміненому вигляді. Це досягається не лише за рахунок зміненого метру та іншого розподілу тривалостей (замість тріолей – дуолі), але й за рахунок штриху стаккато, які в даному фрагменті мають виконуватися чіткою твердою артикуляцією. Розподіл тривалостей та штрихи мають також суттєвий вплив на фразування: якщо в першому розділі твору домінував штрих легато, який об'єднував довгі широкі фрази за обсягом до чотирьох тактів, то в даному розділі на перший план виходить «ударність», скерцозність. Композитор надає слухачеві унікальної можливості відчутти всі відтінки контрасту, використовуючи при цьому один й той самий інтонаційний патерн. Тобто, один й той самий матеріал можна втілити в контрасті, користуючись різними засобами виразності.

Важливе місце в Концерті для гобоя Ю. Гуссенса має розробка мотивів. Більшість мотивів композитор створює із комбінацій експозиційного мотиву з чотирьох звуків (на початку твору це перкусія та високі дерев'яні духові) Коли в фрагменті (літера D) тема повертається, вона подається в модифікованому вигляді відповідно зі змінами, які відбуваються в акомпанементі. Основний мотив залишається, але він звучить на пів-тону вище (такти 56-58). Цікаво, що із кожним новим проведенням звуковисотність мотиву змінюється, як продемонстровано в (такти 64-67 та 74-76). Взагалі в Концерті для гобоя Е. Гуссенса присутні три теми: Тема 1 (рефрен) – три такти літери A; Тема 2 (розділ B) — такти 6, 7, 8, 9 літери H; Тема 3 (розділ C) – три такти літери P.

Слід окремо виділити ще один важливий виразний композиторський засіб Концерта для гобоя Ю. Гуссенса – використання цілотнового звукоряду. Гра рівних інтервалів не є типовою для гобоїстів, тому потребує від виконавця певної майстерності. Такий звукоряд проводиться в двох

«різновидах» – від звуку «до» (C, D, E, F#, G#, A#) та від звуку «до-дієз» (C#, D#, F, G, A, B). Цілотонові послідовності можна спостерігати, наприклад, в фрагменті: літера J (такти 115-118). Оскільки дані звукоряди слідують одразу один за одним, створюється ефект модуляції, зміни тонального центру (такти 33-34).

Ритмічна складова Концерту для гобоя Ю. Гуссенса також є цікавою та заслуговує на окрему увагу. Композитор часто застосовує в творі поліритмічні прийоми. Це можна вважати важливою рисою композиторського письма Е. Гуссенса, найбільш розповсюдженим прийомом є зіставлення простого та складного метрів (наприклад, такти 106, 110-114, 118 та 195-197). В тактах 111-112 соло гобоя викладено в розмірі 6/8 в той час, як оркестровий акомпанемент подано в розмірі 2/4, тим самим створюється поєднання тріольного та дуольного ритмів в одночасному звучанні. Подібне співставлення трапляється також в літері С, коли одночасне проведення в різних групах оркестру патернів у розмірах 6/8 та 3/4 створюють геміолу (такти 39-41). Поліритмічний ефект з'являється також в тактах 195-199, де в партії гобоя звучить тріольний ритм, в той час як в партії віолончелей проводиться синкопований дуольний ритм, спочатку угрупованням восьмих, а потім чвертних тривалостей. Поліритмія використовується в усіх розділах твору, при цьому такі моменти є досить швидкоплинними. Майже весь розділ В містить метричні розбіжності між солістом та оркестровим супроводом, постійно переміщуючись між складним і простим метром. Матеріал розділу А (рефрен) викладено в розмірі 6/8, кожного разу, коли він повертається, за винятком випадків, коли він повертається після каденції. В таких фрагментах з'являється розмір 4/4 і виконує функцію коди, забезпечуючи логіку завершення твору. Розділ В також характеризується зіставленням дуольного та тріольного ритмів — адже соло гобоя звучить в розмірі 6/8, а оркестр – 2/4. Завдяки цьому створюється ритмічна нестійкість. Розділ С значно контрастує з будь-яким попереднім матеріалом, оскільки він написаний у 3/4 із дуже чітким та

простим метром. Таким чином, можна припустити, що Ю. Гуссенс використовує метр з метою виокремлення різних розділів твору, що також допомагає надати формі твору більш чітких обріїв.

Перейдемо до аналізу *виконавської специфіки*. Слід зазначити, що композитор передбачив певну складність при виконанні таких метро-ритмічних “зсувів”, тому для полегшення рахування та ритмічного мислення виконавців він проставив в нотному тексті позначки: чверть із крапкою мислити як чверть (літера G), чверть мислити як чверть із крапкою (літера J).

Не менш складним для виконання на гобої є матеріал, що триває від літери D до E (такти 54–70). Даний фрагмент передбачає також технічно складні звукові переходи, для цього потрібна гнучкість та витривалість амбушюру, оскільки соліст має грати багато нот високого регістру при слабкій динаміці (в нюансі *p*), чого дуже складно досягти на гобої, особливо, зберегти керування над якістю інтонування. Високі ноти складно виконувати на гобої не лише через навантаження на губний апарат, але ще й через складні комбінації аплікатури пальців. Віртуозні пасажі, якими насичений твір, як в основному матеріалі, так і в каденціях, також мають бути відпрацьованими до стану цілісності фразування та філігранності. Чисельна кількість дієзних нот також ускладнює вимоги пальцевої техніки виконавця (як це відбувається, наприклад, в тактах 59–61).

Гра різних модифікацій цілотнового звукоряду представляють певні складності для гобоїста, оскільки традиційний репертуар для гобоя побудовано на мажорних та мінорних гамах, акордах та обігруваннях цих акордів.

Наступною складною технічною вимогою для виконавця Концерту для гобоя є використання звуків, що знаходяться в крайніх регістрових межах. В творі присутні як звуки найвищого регістру, так і надзвичайно низькі (сі-бемоль малої октави). Звук фа третьої октави є досить високим для діапазону гобоя. В творі видобуття цієї ноти відбувається на ранньому етапі звучання, тому представляє певні труднощі для виконавця на гобої, пов’язані із

складним навантаженням на губний апарат. Присутність чисельної кількості високих нот і розширеного діапазону в цьому концерті також ускладнюють технічні виконавські завдання. Використання в творі розширеного діапазону вимагає від виконавця зіграти найнижчу ноту гобоя сі-бемоль малої октави, а також високу ноту соль третьої октави. Хоча це й не найвищий звук, який гобой може фізично видобути, видобуття ноти “соль” третьої октави потребує високої майстерності координування м’язів губного апарату. Існує невелика кількість оркестрових творів, що вимагають певного діапазону, з них переважно – це твори французьких композиторів. Деякі сольні твори для гобоя також включають цей високий регістр, але їх кількість обмежена. Подібний розширений діапазон вимагає специфічної якості очерету, з якого виготовляються тростини для гобоя, завдяки чому створюється гнучкість при звуковидобуванні на інструменті та надає можливості якісно представляти як низький, так і високий регістри.

В Концерті для гобоя Ю. Гуссенса задіяно широкий спектр артикуляційних можливостей інструмента, що також ставить перед виконавцем складне завдання під час вибору тростини для виконання даного твору. Для того, щоб досягти цього, гобоїст повинен використовувати широкий спектр артикуляцій для успішної реалізації художніх задумів твору. Ці артикуляції включають різноманітні акценти акценти, легкі стакато, тенуто, маркато і навіть акценти при легато. Ритмічне остінато в розділі В потребує яскраво виражених акцентів як у сольній партії гобоя, так і в супроводжуючій партії струнних (такти 103-107). Виконавець має враховувати цей акцент, оскільки він демонструє “вагу” ноти, а не лише загострений початок звуку. Для цього соліст має використовувати більше повітряного струму, грамотно розраховуючи силу дихання та в меншому ступені використовувати акцентування за допомогою язика. Таким чином можна досягти ефекту саме «важкого» акценту, який є помітним протягом всіх стадій звукоутворення (початок, стаціонарна частина та згасання). Ця акцентована «важкість» надає музичному матеріалу інтенсивності та

цілеспрямованості, контрастує із початковою пасторальною темою. Хоча більша частина концерту представляє собою ліричну сферу, композитор звертається також до таких виразних засобів, як легкі стаккато із твердою атакою й чіткою артикуляцією, що створює скерцозний грайливий характер в деяких епізодах. Наприклад, такі штрихи можна спостерігати в літері L і до літери M (такти 143-150). Соліст має виконувати ці звуки із чіткою артикуляцією, дистанція між звуками має бути дещо більшою. Деякі солісти використовують при виконанні даних фрагментів вузьке швидкочастотне вібрато, що сприяє легкості та гнучкості звучання. Із обережністю Е. Гуссенс використовує штрих tenuto, що передбачає навпаки, дуже м'яку артикуляцію. Можна припустити, що композитор саме в даному конкретному випадку намагається створити особливий специфічний ефект, адже таке звучання жодного разу більше не трапляється в музичному матеріалі твору. Єдина позначка tenuto зустрічається в тактах 212-216, чотири такти перед літерою U. В тактах 212-215 така артикуляція передбачає вагу та тривалість нот у повному звучанні, але все ще із певним розділенням. На короткий час атака втрачає чіткість звукових контурів. Тема тут така ж сама, як в партії скрипок у попередньому розділі; однак там, де раніше це було нечітко, він тепер пише ті самі примітки окремо з маркування tenuto.

Однією з важливих характерних рис Концерту для гобоя Ю. Гуссенса є довгі, ліричні фрази і спокійні пасторальні мелодії. За словами Дж. Хоупс/Jeffrey Hoopes, звуковий образ пасторалі увиразнює середу, «в якій оригінальний пасторальний голос втілено як вираз самого себе» [123]. Ці фрагменти не вимагають акцентів та яскравої чіткої артикуляції, композитор ставить за мету досягнення ефекту безперервної просторової лінії. Такі фрази зазвичай мають обсяг 3-4 такти та виконуються штрихом legato (наприклад, такти 59-61).

Так само, як і при використанні різноманітних артикуляцій, вібрато також має надзвичайно важливе значення в успішному виконанні цього концерту. Можливо, вібрато впливає на тембр та зміни характеру на гобої

більше, ніж будь-яка інша техніка, адже цей виразний засіб “діє” на інтонаційному рівні. Через обмеженість динамічного діапазону інструменту, виконавцю необхідно володіти великою кількістю різноманітних артикуляцій, а також опанувати багатьма різновидами вібрато, як швидкочастотним, так і вібрато із більшою амплітудою коливання. В дослідженні Грейс Вудворт/Woodworth наводить вислів самого Леона Гуссенса, який вважає, що вібрато на духовому інструменті – найприродніша якість звуку, і загальновідома аналогія виконавської майстерності на духових інструментах зі співом — це найкращий приклад для наслідування. Він описує чотири швидкості вібрато: «повільну, середню, швидку та комбінацію повільної та швидкої, при якій швидкість вібрато змінюється при переходах від одного звуку до іншого» [167, с. 51]. Усі чотири з цих різновидів вібрато необхідні для успішного виконання Концерту для гобоя Ю. Гуссенса. Музичний матеріал від Р до V написаний в ліричному, теплому характері та із різними нюансовими показниками. Тому соліст-гобоїст має змінити тип вібрато під час виконання даного фрагменту, щоб воно було більш широким, з більшою амплітудою коливання та і більш гнучким, ніж при виконанні попереднього матеріалу. Цього можна досягти шляхом створення більш повільного вібрато. Середня частина вимагає застосування іншого типу вібрато для підвищення інтенсивності, якої потребує подальший розвиток музичного матеріалу. В даному випадку, навпаки, вібрато має бути швидким і широким. Це надає тембру інтенсивності, яка необхідна для успішної контрастності викладення. Для досягнення ефекту “м’якого стаккато” в літері L, вібрато має бути дуже швидким і вузьким. Це дає артикуляції легкість, але без надзвичайної інтенсивності, яким є, наприклад, вібрато в розділі B. Нарешті, проведення Теми 3 передбачає комбінований тип вібрато: поєднання повільного та швидкого.

Оскільки композитор створює в Концерті для гобоя такі художні образи, як, наприклад, картини ландшафту, вібрато виконавець також має обирати із різними характеристиками. В даному творі підхід до вібрато більше

продиктований орієнтуванням на напрямок руху мелодичної лінії та фразуванням, ніж на інтенсивність та тембр.

При аналізі Концерту для гобоя Ю. Гуссенса необхідно також звернути увагу на інтерпретаційний аспект. Багато солістів під час виконання твору вносять свої зміни до нотного тексту, часто грають нерівномірно угруповання кuartолей, тріолі також можуть виконувати не рівно, а більш загострено, ніби ритм восьма-восьма з крапкою-шістнадцята. Серед солістів зустрічаються прибічники швидкого та віртуозного виконання пасажів, особливо каденційних; інші, навпаки, грають пасажі максимально широко та повільно, надаючи змогу кожному звуку відлунати в повній мірі. Відрізняються також підходи до застосування вібрато. Деякі солісти використовують всі чотири зазначені вище види вібрато, при цьому деякі застосовують вібрато лише в нижньому регістрі на довгих звуках. Таким чином, Концерт для гобоя Ю. Гуссенса містить значний потенціал для подальших *виконавських* інтерпретацій.

Проаналізуємо декілька з них.

Перша з них – А. Маккензі/McKenzie Allen (2011 рік)⁸.

Аллен Маккензі є представником американської школи виконавства на гобої. Звук його гобоя насичений широким спектром обертонів, вібрато використовується у великій кількості. При цьому звучанню інструмента соліста властиві яскравість, легкість та світле тембральне забарвлення. Одразу звертають на себе увагу особливості фразування виконавця. Тему А. Маккензі грає із підкресленням кожної тріолі, роблячи невеликі акценти. Заліговані звуки тривають трохи довше, зовсім на незначний час, після чого наступні ритмічні фігурації набирають більшого темпу. Все це свідчить про вагомий відсоток вільного виконання. Перший каденційний фрагмент (три такти до літери *B*) А. Маккензі виконує в дуже швидкому темпі, без «розгойдування», тобто темп має однаковий показник протягом всього пасажу. Ще одна важлива відмінна риса виконавця — використання

⁸ За посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=rvUMqrwnIK4>.

перманентного дихання протягом довгих фраз, великий за обсягом музичний матеріал А. Маккензі грає без змін дихання, безперервно. Фрагмент триває 10 тактів (літера В), до літери С. Довгі звуки наприкінці фраз виконавець часто подає із акцентом, спирається на ці довгі звуки. Окрім цього, всі фрази в літері С, що закінчуються залігованими звуками, А. Маккензі відокремлює зміною дихання. Виконавець підкреслює, що саме в цих випадках фрази мають бути короткими (подрібнення на мотиви). Високі за регістром ноти «мі» та «фа» третьої октави звучать у виконання А. Маккензі вільно, не затиснено, із невеликим вібрато та багатим спектром частот. В п'ятому такті літери Е тріольні ноти, які в нотному тексті позначено штрихом *marcato*, А. Маккензі виконує артикуляцією, що більш тяжіє до *staccato*: чітко, сухо та гостро, але без акцентів.

Літера F в концерті для гобоя Ю. Гуссенса передбачає зміну характеру викладення музичного матеріалу та є «буферною зоною» між попереднім матеріалом та розділом *tranquillo*, що слідує в літері G. За чотири такти до неї містяться позначка *rubato* та цезури між мотивами фрази. Різні виконавці індивідуально трактують цей епізод. Зокрема, А. Маккензі «приготовляє» зміну характеру музики шляхом уповільнення темпу та відокремлення мотивів із зміною дихання. Взагалі, використання певних технік дихання є важливим стилістичним засобом А. Маккензі. Змінне чи перманентне дихання виконавець застосовує задля розподілу фраз, демонстрація довгої нерозривної фрази, чи, навпаки, скорочених мотивів. Слід зазначити, що володіння технікою перманентного дихання набагато збільшує арсенал стилістичного інструментарію виконавця, знімає обмеження стосовно обсягу музичних фраз та розширює інтерпретаторський потенціал, робить можливим відтворити концепцію цілісності твору взагалі, що є досить актуальним у виконавському мистецтві на духових інструментах наприкінці ХХ–початку ХХІ століття.

Перед літерою G звуки «мі» та «ре» першої октави А. Маккензі грає із використанням швидкочастотного вібрато, без глибоких амплітуд коливання.

Уповільнення темпу робить незначним. Далі пасаж перед літерою Н виконує стрімко, виконавцю не притаманна широта виконання дрібних тривалостей, він починає пасаж одразу швидко, всі тривалості звучать віртуозно та філігранно.

Варто зауважити окремо про інтерпретацію А. Маккензі музичного матеріалу в каденціях. Він відходить від традиційного виконання каденцій, що передбачають повільний початок пасажів, поступове пришвидшення темпу та знову уповільнення. Замість цього виконавець робить акцент на віртуозності та стрімкому виходу з каденції. Всі каденційні пасажі виконуються в одному темпі. В літері Н пасторальний характер змінюється на маршевий (в партії ударних інструментів чітко прослідковується рівномірна пульсація восьми тривалостей із паузами), виконавець обирає досить швидкий темп — приблизно 80 ударів (при чверті, що дорівнює чверті з крапкою при зміні розміру з 2/4 на 6/8). В літері L, яка передбачає прискорення темпу та більшу стрімкість виконання, А. Маккензі замість штриха *marcato* використовує *staccato*, тобто початок головного мотиву та подальші ходи хроматичними квінтами соліст виконує однаковим штрихом, з однаковою артикуляцією.

Загальна тривалість концерту для гобоя в даному випадку – 10 хвилин, 54 секунди – це є показником досить швидких темпів під час виконання твору.

В літері R перші долі тактів (заліговані звуки) виконуються А. Маккензі із повним, насиченим вібрато. Разом із цим виконавець робить невеликі фермати на цих звуках. Таким чином соліст вирішує певне творче завдання, надане композитором: в авторському тексті такі смислові зупинки передбачено цезурами. Літеру T А. Маккензі грає майже цілком за допомогою перманентного дихання. В даному фрагменті цікавим є трактування штрихів. Виконавець всі чвертні тривалості грає штрихом *marcato* (який в інших випадках до цього замінювався на *staccato*),

незважаючи на те, що в нотному тексті ці ноти мають позначку штриха *portamento* та передбачають більш м'яке виконання.

Каденція (літера W) виконавець робить помітні зупинки між фразами, на нижніх звуках застосовує глибоке вібрато, із широкою частотною амплітудою. Висхідні пасажі А. Маккензі виконує стрімко та завжди різко припиняє звучання, кінцівки таких пасажів звучать дуже коротко, немов «обриваються». Навпаки, при виконанні низхідних пасажів соліст подовжує звуки, якими закінчуються пасажі. З одного боку, такий напрямок музичної думки потенційно закладено автором, з іншого – саме виконавець обирає, чи підкреслити таку рису, чи сумлінно, із обережністю відтворити нотний текст за композитором. Це також є важливою складовою стилістичного інструментарія виконавця. Вихід з каденції на складній технічно ноті «соль» третьої октави А. Маккензі також, відповідно до своєї манери виконання, робить коротким, тобто не витримує необхідну тривалість звуку. На наш погляд, це пов'язано із загальною виконавською концепцією, а не є браком певної технічної підготовки соліста.

Літера X набуває урочистого характеру. А. Маккензі відтворює це дотримуючись вказівок в нотному тексті. В темі даного фрагменту соліст демонструє яскраву «колекцію» штрихів: *marcato*, *staccato*, *legato* та *marcato* під лігою. Всі штрихи виконуються із майстерною артикуляцією та чітко відрізняються при слуховому сприйнятті. Репліку, що міститься за три такти до літери Y А. Маккензі виконує із певним ступенем свободи, але згідно своєю манери виконання, репліка звучить компактно, швидко, без «розтягнутих» нот та темпових змін, незважаючи на позначку *rallentando* в нотному тексті. Кода у виконанні А. Маккензі звучить також стрімко, в темпі, що перевищує нотні вказівки (*vivo*, чверть дорівнює 132). В даному музичному контексті виконавець на перший план виводить віртуозність. Слід зазначити стосовно динамічних відтінків. А. Маккензі робить незначні динамічні градації. Але це не слід розглядати як недолік виконавця, адже таким чином він уникає розповсюджені проблеми, що спіткає багатьох

гобоїстів під час гри гучних динамічних нюансів – «роздування» звуку, що спотворює інтонацію, занижуючи її.

Сам А. Маккензі розповідав про свій процес роботи над концертом наступне: «Зазвичай я розігруваюся на гамі ре мажор в повільному темпі. Звертаю увагу на інтонацію кожного звуку та слідкую за тим, щоб між звуками були м'які переходи, щоб звуки плавно поєднувалися між собою без якихось проміжків та неточностей. Це здається дуже простим завданням, але насправді це досить складно зробити так як треба!» [133]. Коментатори цієї версії підкреслюють виразність, гнучкість виконання та дотримання європейського стилю гри (який контрастує, наприклад, з американським.

Наступна виконавська версія – Альбрехта Майєра (2019) з Bamberger Symphoniker, диригентом Якубом Хруші/Jakub Hrusa⁹.

Альбрехт Майєр – представник німецької гобойної школи. З його офіційної біографії на сайті DeutscheGrammophon [Mayer] можна дізнатись, що першим музичним його досвідом був спів в соборному хорі, що, впевнені, вплинула на музичне мислення Майєра як виконавця-гобоїста. Виконавському стилю А. Майєра притаманна якісна гра на інструменті, особливе, «тепле», звучання та «вокалізація». Він є першим гобоїстом Бамбергського, Берлінського симфонічних оркестрів, багато виступає соло й у камерних складах. Зокрема, у списку диригентів, з якими працював соліст – К. Аббадо, С. Рагтл, Н. Харнонкур, серед партнерів по камерному виконанню – Елен Грімо (Hélène Grimaud), Лейф Ове Андсенс (Leif Ove Andsnes) та Ларс Фогт (Lars Vogt).

Запис, обраний для аналізу належить до альбому А. Майєра «Longing for Paradise», де, окрім концерту Ю. Гуссенса, звучать твори для гобоя з оркестром Е. Елгара, Р. Штрауса, М. Равеля. Всі обрані виконавцем твори пов'язані втратами, війнами та катастрофами, що їх пережили композитори, й є, як зазначено у буклеті до альбому, «потягом до краси перед обличчям

⁹ За посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=GuzNKN19FnQ>.

трагедії»: «Уявіть, якщо б Стравінський написав концерт для гобоя, додав би до нього трохи британського гумору та доповнив би деякими регіональними інгредієнтами» (буклет, автор Крістоф Вратц). Ця стилістична суміш в подальшому стає відображенням віддаленої туги, як додає А. Майєр: «Ми зустрічаємо композиторів, які намагалися уявити собі більш красивий світ. Вони мріяли про Рай».

Соліст володіє ніжним звуком гобоя, не зловживає вібрато, використовує його лише в найдинамічніших випадках, зокрема, на звуках крайніх регістрів. А. Майєр допускає багато вільностей при виконанні. При цьому, як це притаманно німецькій виконавській школі, демонструє тонкий стилістичний смак: адже такі незначні відхилення від авторського тексту не руйнують загальні стильові межі та загальний «каркас» твору (темп, ритм, структура, штрихи, інтонація тощо). В темі кожну тріоль А. Майєр грає не рівно, із невеликими відтяжками. Загальний темп спокійний, помірний, на відміну від попереднього виконавця. Пасажі грає дуже широко, «промовляючи» та приділяючи увагу кожній ноті. Звертає на себе увагу дуже чітке виконання пасажів. Секстолі соліст грає нерівномірно, затримуючись на перших нотах угруповань. Виконання А. Майєра значно відрізняється від виконання А. Маккензі. А. Майєр більше розкриває пасторальний характер твору, він користується виразною агогікою та динамікою. При цьому темпові прискорення та уповільнення не характерні для виконання А. Майєра. Відчувається німецька школа майстерності на духових інструментах. В каденціях пасажі соліст грає широко, повільно, підкреслює перші ноти угруповань дрібних тривалостей. Але темп при цьому не змінюється. Витримані низькі звуки виконавець грає із ледве помітним вібрато, майже чистим звуком. А. Майєр сумлінно відтворює штрихи, але не спотворює стиль, загальну концепцію твору. Штрих *marcato* виконує акуратно, з утриманням рівної інтонації, а штрих *staccato* не грає занадто коротким.

Маршевий епізод (літера Н) – майстерно та зі смаком відтворює характер музичного матеріалу, закладений композитором. В даному випадку соліст, навпаки, всі дрібні тривалості грає швидко та віртуозно. Створюється враження, що соліст мислить всі такі фігурації як мелізми, як довгі форшлаги та групетто до основних, залігованих звуків у фразах. В інтерпретації А. Майера Концерту Ю.Гуссенса для гобоя спостерігається закономірність, протилежна стилістичній виконавській манері А. Маккензі. Виконання А. Майера відрізняється тенденцією до уповільнення темпу у висхідних пасажах, а під час виконання низхідних пасажів темп дещо прискорюється. Звичайно, темпові показники змінюються в незначному ступені, що є помітним лише для уважних професійних слухачів. Епізод 7/8 А. Майер грає дуже стримано, із чіткими штрихами, в дусі барочного виконання фуг. Але штрих *marcato* також відсутній, як і у виконанні попереднього соліста.

Тема у виконанні А. Майера звучить рельєфно, виразно, з невеликими акцентами на кожній з тріолей. Таким чином можна зробити висновок, що виконавець під час виконання довгих фраз мислить мотивами. Він демонструє цілісне довге фразування, але нагадує слухачеві про мотивний склад в середині фраз.

Важливою відмінністю інтерпретації А. Майера є виконання фрагменту, що міститься в літері R. На довгих звуках застосовується вібрато, але не швидкочастотне й не з широкою амплітудою коливань. Тобто, соліст обрав середній варіант. Верхні звуки інтервалів виконавець робить із невеликими ферматами, навіть в угрупованнях 16-х, що відтворює паралель із майстерністю вокалістів, специфіка якої заохочує використання такого прийому під час виконання сольних арій (особливо в операх веризму). Взагалі для інтерпретаторської думки А. Майера характерно трактування тембру та прийомів гри на гобої як продовження голосу людини, із речитацією, музичним нарративом та динамікою. Кожен музичний інтервал майстерно відкалібровано за інтонацією. Якщо порівнювати стилістичну манеру виконання А. Маккензі та А. Майера, то можна спостерігати наступні

тенденції: перший виконавець тяжіє до віртуозності та блискучої гри, другий – до виразної вокалізації інструменту та духовної концентрації.

Фрагмент до літери U А. Майєр виконує дуже м'яко, дотримується нотних вказівок, сумлінно відтворює штрих *portamento* на чвертних тривалостях. Навіть звуки, що позначено грати *marcato*, соліст відтворює із м'якими акцентами, лише трохи «натискаючи» шляхом опори виконавського дихання.

Верхній регістр гобоя у А. Майєра звучить із красивим тембровим забарвленням. Також виконавець застосовує комбінований тип вібрато, що додає легкості звукам високого регістру. Під час прослуховування створюється враження, що всі звуки діапазону інструмента соліст видобуває із однаковою легкістю, все вирівнено за інтонацією та динамікою. У фрагменті, який звучить перед каденцією виконавець демонструє сильний динамічний виплиск на *ff*, що складно зробити на гобої без інтонаційних вад. В каденції всі дрібні тривалості трактуються як прикрашення до основних звуків, що знову відсилає до традицій барокового музикування. Висхідні пасажі виконуються із уповільненням наприкінці. Сексти восьмими тривалостями у висхідному напрямку перед витриманим звуком «соль» А. Майєр виконує вільно, відповідним штрихом *staccato*. Фермату на ноті «соль» виконавець робить надзвичайно довгою, він виконує цей звук із комбінованим, гортанно-губним вібрато, у світлому тембрі. Штрихи *marcato* та *staccato* виконуються чітко, пасажі звучать віртуозно, філігранно, якісно. Прослуховується кожна нота в пасажі. В каденції міститься багато темпових відхилень. Темп прискорюється чи уповільнюється різко, без приготувань, не поступово, як це зазвичай роблять багато виконавців. Пасажі, що тривають наприкінці каденції є складними для виконання в плані рівномірного динамічного та інтонаційного розподілу звукового взаємовідношення, особливо в третій октаві. Тим не менш, А. Майєр блискуче вирішує це технічно-творче завдання, пом'якшуючи звучання верхнього звуку «ре» й таким чином робить його рівним за звучанням разом із іншими нотами.

Звертає на себе увагу також техніка пальців, аплікатурна філігранність, плавне поєднання звуків незалежно від темпу виконання. Це знову апелює до німецької школи виконавства на духових інструментах.

При виході з каденції А. Майєр виконує ферматні звуки верхнього регістру «ре-дієз», «мі», «фа-дієз» третьої октави не так, як вказано в нотах (тобто, лише власно ноти), а із октавними форшлагами. Виключенням не є й останній звук «соль» третьої октави, який соліст виконує рівно та впевнено, із витриманням належної тривалості звуку.

В коді в літері *У* соліст А. Майєр дотримується темпової вказівки в нотах, грає в характері скерцо, жваво, але водночас із цим, матеріал звучить стримано. Акценти на нотах в першому такті літери *У* виконуються із легким натисканням, початок звуку є активним, але динаміка наприкінці звуків не змінюється. Далі темп набирає обертів, й соліст завершує виконання Концерту для гобоя з оркестром стрімко та віртуозно. Це єдиний випадок протягом всього твору, коли виконавець прискорює темп поступово. Разом із цим, А. Майєр відходить від вільного виконання, дотримується чіткого ритму та сухого штриху *staccato*.

Загальна тривалість твору у виконанні А. Майєра становить 12 хвилин, 19 секунд, що на півтори хвилини довше за виконання А. Маккензі, та є наслідком більш стриманих темпів.

Ще одна інтерпретація Концерту Ю. Гуссенса належить Олівії Гернс/Olivia Gerns¹⁰.

Для даної солістки є характерним активний початок теми в рухливому темпі, але в третьому такті літери *А* виконавиця робить легке *ritenuto*. Перший каденційний пасаж О. Гернс виконує із поступовим прискоренням темпу, завершуючи дуже швидко та віртуозно. Зазначимо, що це є найбільш типовим виконанням каденцій. Фразування дуже м'яке, так само, як і

¹⁰ За посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=SrBbVmk0iMc>). Диригент –David Scott, Chapman Orchestra.

звуковедення. Дуже виразне виконання в плані динаміки, завдяки чому створюється рельєф. Ефект рельєфу досягається шляхом агогіки й динаміки, не акцентами на звуках. Вібрато солістка використовує мало, навіть на низьких витриманих звуках, де зазвичай виконавці демонструють насичене вібрато. Перед літерою Н солістка значно знижує темп, рух мелодії майже припиняється. В літері Н змінює ритмічний малюнок — замість двох восьмих окремо солістка заліговує дві восьмі, як це відбувається із наступними чотирма восьмими тривалостями. Таким чином звучать рівномірні три синкопи, а далі форшлаг та низхідна секстоль. Епізод 7/8 виконує в помірному темпі, штрихове різноманіття не відчувається. В літері R О. Гернс використовує вібрато на витриманих звуках. Угрупування шістнадцятих солістка грає не в рівному ритмі, а із затримкою на верхніх звуках, причому кожна фігурація подається однаково. Тобто, стабільно звучить пунктирний ритм (шістнадцята з крапкою та тридцять друга). Темп дуже повільний, матеріал більш різко контрастує із попереднім. В інших виконавців такого значного контрасту не спостерігається.

На наш погляд, при виконанні даного музичного епізоду солістці бракує інтенсивності, надзвичайно часті фермати на витриманих звуках сприяють затримці розвитку мелодії. Важливою стилістичною рисою солістки є те, що дрібні тривалості вона грає широко, не мислить їх як мелізм-доповнення до витриманих опорних звуків, на відміну від виконання А. Майєра. О. Гернс представляє дрібні ноти як самостійний компонент цілісного музичного матеріалу твору. В каденції робить великі цезури між фразами. Перманентне дихання не застосовує, це стосується твору взагалі. Ферматами не зловживає, використовує їх помірно, зупинки на витриманих звуках не є довгими. Це також один з компонентів стилістичного інструментарію виконавиці. Віртуозні пасажі О. Гернс грає надзвичайно швидко, іноді навіть виникає

ефект «злиття звуків», коли на слух ноти сприймаються неразбірливо, немов глісандо.

Загальний обсяг виконання – 11 хвилин, 50 секунд – середній темповий показник.

Кода виконується в прискореному темпі, який солістка задає одразу, без поступового «розгойдування». Ще одна стилістична риса виконавиці — відношення до штрихів. Солістка більше звертає увагу на фразування, що має великий обсяг та виконується на *legato*. Такі штрихи, як *marcato*, *staccato*, *portamento* та *detache* О. Гернс виконує із зовсім незначною артикуляційною відмінністю, завдяки чому твір в її виконанні набуває м'якого, згладженого характеру. Ефект контрасту О. Гернс досягає шляхом зміни темпів, динаміки, але не артикуляційними засобами. Підсумовуючи, можна позначити такі відмінності виконавських стратегій. Інтерпретація А. Маккензі найбільш «агресивна», домінує віртуозність, мислення надзвичайно довгими фразами як одне ціле. Досягає при застосуванні перманентного дихання. У А. Майер все звучить стримано, відповідно німецькій школі, зі смаком. Соліст застосовує вокалізаційний підхід до музикування. Стосовно фразування спостерігається принцип мислення більш дрібними компонентами – мотивами, що складають масштабні фрази. Артикуляція більш тяжіє до м'якої, часто реалізується за допомогою дихання на опорі. Значні показники динамічної градації. Дрібні тривалості в певних фрагментах твору сприймає як мелізми, проте завжди виконує їх широко. Загальна тенденція до помірному темпу. О. Гернс на перший план виводить агогіку та фразування, яке вона, як і А. Маккензі, мислить цілісним та масштабним. Проте, виконавиця не застосовує перманентне дихання, а фразування будує із використанням смислових акцентів. Найбільш м'яке виконання завдяки відсутності твердої атаки звуків. Вібрато солістка використовує досить

скромно, каденційний матеріал інтерпретує згідно традиційної позиції віртуозності.

3.2.2 Риси концертності у *Phantasy Quartet (Con Oboe)* Б.Бріттена

Б. Бріттен є видатним представником британської композиторської школи ХХ ст. Цікаво, що він присвятив гобою декілька творів, які є визначними й такими, що презентують специфіку інструменту. Так, вже знадувались «Шість метаморфоз після прочитання Овідія» для гобоя соло – твір, що окреслив нове ставлення до гобоя як інтелектуального інструменту. Також достатньо відомими є *Temporal Variations* й *Two Insect Pieces* для гобоя і фортепіано, кожна з яких, хоча й не презентує яскравих концертних ознак, однак є важливою в контексті цілісного процесу створення гобойного репертуару та віддзеркалює риси композиторського стилю Б. Бріттена.

Композиторська творчість Б. Бріттена доволі докладно вивчена. Вкажемо на дослідження П. Рупрехта/ P. Rupprecht [], стислий опис Фантазії-квартету для гобоя і струнних є у фундаментальній біографії композитора, написаний Х. Карпентером/Carpenter (1993) [], невеликий огляд запропоновано К. Шуслер-Бах (Schüssler-Bach, 2023) [].

Так, П. Рупрехт [148] позначає, що музична мова Б. Бріттена зазвичай породжує тематичний ланцюжок, що об'єднуються в цілісній картині твору, додаючи виразної глибини в стратегічних кульмінаційних фрагментах. Подібним чином лейтмотиви, які пронизують твори, артикуюють музичний дискурс, який автор вважає ознакою творчості композитора. Наприклад, те, як виникає дискурс під час розгортання музичного висловлювання, є головною темою «Lachrymae: роздуми про пісню Доуленда», для альту та фортепіано/Lachrymae: reflections on a song of Dowland, for viola and piano (1950). Дослідник пише: «”Дискурс” тут означає форму, в якій оповідання артикулюється, а не його основну суть (яку часто називають “історією”). У музичному сенсі дискурс виникає, коли певне висловлювання (скажімо, тема) відокремлюється від навколишніх висловлювань помітними артикуляціями

чи змінами (наприклад, у настрої, темі чи стилістичному реєстрі). Дискурс встановлює зв'язок між даною подією та обставинами її виголошення» [148, с. 15]. У *Lachrymae*, як вже впливає з назви Б. Бріттена, найбільш яскравим на слух є зміна цитати, поява мовного висловлювання – Джона Доуланда – чужого безпосередньому контексту. Крім того, перехід до прямого цитування стилістично можна почути як подолання історичної дистанції: «музичне мовлення рухається від ідіом Бріттена середини двадцятого сторіччя “тут і зараз” до відносно архаїчної сфери пізнього елизаветинського звукового світу Доуланда. Цитати в *Lachrymae* є дискурсивними зрушеннями в іншому, більш проблематичному сенсі: усі вони є фрагментами пісні, їхні рівні, плавні мелодії є стилістичним маркером вокального висловлювання, що виділяється з більш самоочевидних інструментальних текстур» [148, с. 15]. Цей суто інструментальний вокалізм – у діалозі альт-фортепіано не може бути справжнього співочого голосу – становить центральну експресивну загадку твору. Прагнення до голосу як найсправжнішого фізичного прояву присутності людини переслідує *Lachrymae*. Однак дискурс цитування в *Lachrymae* далеко не є простою бінарною опозицією прямої та непрямої мови. Робота в цілому передбачає послідовність рухів уздовж континууму між безпосереднім голосом Доуланда, прямо цитованим лише в один момент, і десятима варіаціями або – залишаючись незвичайною назвою Бріттена – “Віддзеркаленнями”, які утворюють основну частину твору. Виникає ускладнення, оскільки в той час як основна послідовність варіацій спрямована на завершальне розкриття її джерела, пісні Доуланда “If my complaints”, *Reflection 6* таємничим і поетичним чином перериває схему своїм фрагментарним цитуванням другої пісні, відомої *Lachrymae* з назви. Задуманий візуально, аргумент *Lachrymae* зміщується між прямою цитатою, в якій голос Доуланда стверджує автономію від свого контексту, та непрямим дискурсом, у якому він різною мірою асимілюється з “рефлексіями” Бріттена. «Відсутність в інструментальній музиці літературних ознак непрямого дискурсу – змін часу та настрою, дейктичних

займенників, сповіщувальних дієслів – розміщує будь-яке порівняння “цитатних” дискурсів між різними медіа на рівні аналогії» [148, с. 16]. Тим не менш, більш уважне вивчення дискурсивних зрушень показує, наскільки далеко можна просунути аналогію. За словами автора, це розкриє риторику цитування в музиці Бріттена з її власними високорозвиненими гармонічними, текстурними та мотиваційними формами. У цьому остаточному відновленні вихідної пісні твору після стількох косих «рефлексій» напружені мотиви поступаються місцем широким мелодичним висловлюванням. Сила голосу розблокована. Альт і фортепіано, як я стверджував, у своєму русі між непрямим відображенням і прямим цитуванням говорять про дискурс. Цей дискурс, однак, позбавлений важливої лінгвістичної можливості самопозначення – інструменти не можуть назвати «я» чи «ми» – і все ж, зрештою, слухачі змушені прийняти альт як квазі-вокальну присутність. «Для більшої частини процесу рефлексії, як я припустив, – пише П. Рупрехт, – *Lachrymae* Бріттена зміщує мовленнєві присутності в сценарії з конотаціями закритого або стриманого висловлювання, якщо не прямої боротьби між мовцями. (У суто інструментальному плані твір проілюструє ті тривожні конвергенції вокального та інструментального висловлювання, настільки важливі для взаємодії людської та нумінозної присутності в інсценованих творах Бріттена початку 1950-х років). Артикулюючи суто інструментальну претензію на голос, *Lachrymae* повертається до обговорення висловлювання в музиці Бріттена до яacobсонівської концепції контакту як каналу, через який протікає комунікація. Зустріч у кожному виконанні відбувається з інструментальним дискурсом, таємничим чином стурбованим безперервною медитацією про силу пісні, реалізованою у прагненні до вокального вираження, оспівування «пісенності» як властивості» [148, с.21]. Ця кореляція є досить показовою та доречною, оскільки виконавська практика Леона Гуссенса передбачає саме вокальний підхід до гри на духовому інструменті. Взагалі слід відмітити, що така риса властива всім випускникам Паризької консерваторії, це загальний підхід французької

виконавської школи на духових інструментах, що сформувався наприкінці XIX–початку XX століття.

На наш погляд, вказані особливості композиторського мислення Б. Бріттена є доволі показовими й для творів із залученням інших інструментів, зокрема – гобоя.

Нижче представимо аналіз обраного нами твору¹¹ – Фантазії для гобоя, скрипки, альту та віолончелі Б. Бріттена.

Основою розвитку твору виступають темброві, метро-ритмічні та фактурні зміни.

Andante alla marcia. Твір починається із маршевої Теми вступу. Спочатку цей характер навіть підкреслено дрібними паузами та короткою 16-ю нотою, яка звучить перед чвертями майже як форшлаг. Вступає басова лінія (віолончель). В такті 9 додається альт, в партії альту та віолончелі звучать різні ритмічні угруповання: у віолончелі наявний тріольний ритм, в альту – дуольний. При цьому, альт виконує остинатну фігурацію. Мелодія проростає з інтонаційного зерна терції «фа-дієз – ля». Спочатку по одній долі в такті, а далі мотив набуває розвитку, тривалості стають дрібнішими. В цифрі 1 вступає скрипка, і разом з альтом вони виконують ритмічний малюнок (тему вступу). В той час, як альт переходить на секундову інтонацію чвертних, скрипка грає низхідну терцію «ре- сі». Далі протягом всієї першої цифри струнні виконують тему вступу. В тактах із чвертними тривалостями мелодія рухається за різними напрямками в партіях альту та віолончелі — альт — вниз, віолончель - вгору. Цей фрагмент із початку до цифри 2 струнна група грає із сурдинами та штрихом піцкато. Гобой соло вступає в цифрі 2 й проводить тему (1), яка триває до цифри 3 (17 тактів). Тема кантиленного характеру, всі фрази виконуються із застосуванням штриха *legato*. Альт грає остинатну пульсацію восьмими, а віолончель продовжує виконувати тему вступу. Такт 11 цифри 3 характеризується появою зустрічних знаків альтерації, які свідчать про відхилення до мі мажору. Протягом всього

¹¹ Автор дослідження неодноразово виконував цей твір під час навчання у Відні.

розвитку тематизму поступово зростає також і динамічний нюанс. Якщо твір починався з нюансу *ppp*, то в цифрі 4 вже звучить *ff*. Окрім цього в цифрі 4 спостерігається ущільнення фактури, що втілено за допомогою чотиризвучних акордів в партії кожного інструмента струнної групи. Гобой грає соло: основну тему, але в іншому характері. Замість штриха *legato* звучить *marcato*, із підкресленим акцентуванням кожної ноти. Такий самий штрих присутній і в партіях струнних інструментів. Наразі із цим, тріольні угруповання теми вступу також набувають певних змін: діапазон між цими трьома звуками в партії скрипки та віолончелі сягає майже 2 октави. В цифрі 5 гобой грає віртуозний висхідний пасаж із прискоренням та подрібненням тривалостей, в той час, як струнна група виконує довгу витриману трель протягом трьох тактів. Таким чином, тема 1 внаслідок розвитку досягла кульмінаційного пункту. Після такту 4 цифри 5 слідує загальна фермата — логічне завершення 1 розділу.

Новий розділ *Allegro giusto* – такт 5 цифри 5. Відбувається зміна темпу та зміна загальної тональності на чистий ключ. Звучить Тема 2, створена на основі першої теми (тема 1), в партіях струнних інструментів звучать комбінації патернів теми 1. В деяких фрагментах такі патерни утворюють канон (згідно першопочатковій характеристиці жанру фантазії, що передбачає імітацію та фугальність). Це такти 1 та 2 цифри 6, такти 3-8 цифри 8. Незважаючи на “чистий” тональний ключ, у струнних часто зустрічаються бемолі, відхилення в тональності мі-бемоль мажор та ля-бемоль мажор. Різкість та скерцозність музичному матеріалу додають штрихи *marcato*, *staccato* та *martele*. На досить невеликій ділянці партитури можна помітити таке штрихове різноманіття на користь короткої, твердої атаки звуку. Цифра 8 - в партії гобоя звучить дорійський звукоряд до мажору. Взагалі тональний центр в даному фрагменті не прослідковується, тим більше, що далі (такти 3-8 цифри 8) звучать пентатонічні звукоряди восьмими тривалостями, що канонам виконуються по черзі у всіх учасників ансамблю. Цифра 9 в партії гобоя також насичена пентатонічними

звукорядами, із напрямком руху вгору та вниз, що створює хвильоподібний ефект мелодії. Гобой в даному випадку виконує функцію акомпанементу, водночас із цим віолончель грає соло: короткий мотив трелі половинної ноти із коротким розв'язанням, мотив повторюється від різних звуків. В цифрі 10 угруповання нот в партії гобоя із квартолі змінюється на секстоль, тоді як в партіях струнних звучать квартолі. Секстоли гобоя відтворюють ре-мажорний та ля-мажорний звукоряд, а струнні залишаються із пентатонічними патернами. Зокрема, в партії скрипки повторюються ті самі патерни, що звучали у гобоя раніше в цифрі 8. В цифрі 11 набуває розвитку тема, започаткована в соло віолончелі. Мелодія в партії гобоя побудована на чергування руху вгору та вниз, містить непарні угруповання тривалостей — квінтолі та тріолі. При цьому рух вгору швидкий та блискучий, який забезпечують квінтольні пасажі, а рух вниз є поступовим, із тріольною звуковою організацією чвертними тривалостями. В партіях струнних мелодія має такий самий напрямок, як у гобоя, окрім віолончелі, мелодія якої виконується в протилежному напрямку. Остинатна пульсація в партії альтя триває, його партія виконана в обмеженому діапазоні, ходів на широкі інтервали майже не зустрічаються, домінують секунди та терції. Підвищення регістру, зростання динамічного нюансу та ущільнення фактури вказують на наближення кульмінаційного епізоду, який відбувається в цифрі 12. Триває 12-ти тактовий “оркестровий” проґраш, струнні інструменти виконують роль оркестру. Відбувається обмін репліками у скрипки та альтя, низхідний звукоряд, який перед 13 цифрою залишається у альтя соло. Повертається маршева тема у віолончелі, в той час як скрипка виконує витриману “педаль” подвійним звуком в октаву. Цифра 15 містить довгий звук сі першої октави, який триває 10 тактів без перерви для дихання. Тому виконавцеві доцільно використовувати в цьому випадку техніку перманентного дихання. Окрім цього, композитором позначено не використовувати вібрато, саме рівного звучання вимагає авторський задум. На це також важливо звернути увагу виконавцям, оскільки гра витриманих звуків на гобої часто передбачає

використання вібрато, особливо в кантиленних фрагментах. Акомпанементи чвертних піцикато спочатку проводиться у віолончелі, потім у альта, а скрипка в цифрі 15 грає Тему 2. В інтонаційному плані це схема: секунда — терція, секунда — кварта, секунда — квінта. Своєрідний секвенційний розвиток теми, мелодії. Варто зазначити стосовно ансамблевого балансу: гобой грає в нюансі *pp*, що є досить складно для акустичної природи інструмента. Тому виконавці на струнних інструментах мають слідкувати також за гучністю звучання, не перевищувати динамічний нюанс, щоб не заглушити гобой. В цифрі 17 така сама, розглянута раніше секвенція переходить із партії скрипки до партії гобоя. За три такти до цифри 18 у гобоя звучить патерн - квартоль восьмих, що повторюється, тож в даному випадку може йти мова про репетитивну техніку композитора. Слід зазначити, що в партіях струнних ущільнено фактуру, в них з'являються акорди (скрипка) та інтервали з чотирьох звуків за квінтами (альт) та прості квінти (віолончель). Часте застосування квінт та пентатоніки — важлива стилістична риса Б. Бріттена не лише в даному творі, але й в багатьох інших. Це зумовлено композиторською інтенцією дистанціюватися не лише від конкретних тональних центрів, але й взагалі від мажорно-мінорної системи.

Наступний розділ - цифра 18, п'ятий такт. Змінюється розмір з 4/4 на 3/4 та темп – *Andante*. Змінюється також характер викладення музичного матеріалу – в нотах є позначка *cantabile*. Струнна група проводить Тему 1 широко, наспівно, в той самий час гобой виконує секвенційний патерн, але вже в зменшенні – більш дрібному угрупованні восьма та дві шістнадцяті. Зустрічається також звукоряд натурального сі мінору (4 такти до цифри 19). В даному розділі помітно відчувається мінорний нахил. З цифри 20 по 27 в партії гобоя паузи, звучить тривалий програш струнної групи. Музичний матеріал є різноманітним: в ньому присутній рельєф, плавні ходи на широкі інтервали в партії альта, багато також сольних фрагментів у цього інструмента. Віолончель грає акомпанемент піцикато зі стрибками в октаву та більше. Скрипка проводить кантиленну мелодію соло, яка вся пронизана

синкопами, залігованими нотами через такт, зміщеннями акцентів на слабкі долі тактів, та тріольними угрупованнями восьмих. Тобто, ускладнюється структура Теми 1. Темп поступово прискорюється, композитором майстерно відтворено розвиток музичного матеріалу: мелодія переходить до соло віолончелі, а потім до партії альта. В цей час скрипка веде контрапунктичну лінію, а у віолончелі знову з'являються подвійні та потрійні ноти. Таке нагнітання призводить до нового розділу в цифрі 25, *Con fuoco*. В партіях альта та віолончелі звучать угруповання квартолей шістнадцятих, побудованих за секундами та терціями, що створює ефект монотонності та напруги. Такт 4 цифри 25 – тема, яка проводиться каноном: починається у альта, її тривалість 3 такти, а далі переходить до партії скрипки. Далі квартольні шістнадцяті в акомпанементі змінюються на тріолі восьмих. Цифра 27 – новий розділ. Темп стає різко уповільненим (чверть= 58-63), *molto piu lento*. Після пауз звучить довга фраза у гобоя каденційного типу (про це свідчить композиторська позначка *ad libitum*, хоча гобой не залишається один, струнна група продовжує звучання), із вибагливими ритмічними малюнками та орнаментикою. Фраза звучить у низхідному напрямку, *dolce* та *legato* обсягом п'яти тактів. Далі звучить схожа фраза, але в протилежному, висхідному напрямку, так само, із цікавими угрупованнями тривалостей та у вільному виконанні. Незважаючи на дрібні тривалості 16-х, що викладено квінтольними та септольними угрупованнями, цей матеріал виконується широко, без поспіху, згідно «вокальній» манері гри на духових інструментах, коли кожна ноту виконавець намагається «проспівати».

В цифрі 28 гобой продовжує виконувати сольні фрази, наразі із цим в партії віолончелі звучить тріольний патерн з інтонаціями секунд та терцій, що повторюється. Фрази гобоя починаються із зміщенням, на слабкі долі тактів. Перша нота фрази залігована з подальшим квінтольним угрупованням шістнадцятих, які подаються штрихом *staccato*. Сама квінтоль представляє собою розкладений арпеджований другий септакорд (II7) спочатку в сі-бемоль мажорі, потім в ля-бемоль мажорі. Скрипка та альт по черзі

виконують витримані подвійні звуки — квінти. Слід також звернути увагу на фразобудування в партії гобоя саме в цифрах 28 та 29 — є паралель із концертом Ю. Гуссенса. Оскільки дана фантазія є твором-посвятою Ю. Гуссенсу, Б. Бріттен, ймовірно, вирішує «вплести» в музичний матеріал елементи гуссенівського стилістичного письма (мається на увазі схильність до використання ритмічних малюнків з непарними угрупованнями, певні комбінації широких та дрібних тривалостей, пасторальний характер викладення, невизначеність тонального центру тощо).

В цифрі 30 повертається розмір 4/4, у фразуванні гобоя ще більше стає підкреслюватись вступ на слабку долю такту завдяки шістнадцятій паузі на другій долі. В партії альту повертається монотонний патерн із четвірок шістнадцятих, який надає характеру музики певної статичності. В партії скрипки повертається Тема 2, на цей раз вона зосереджена на звуці до-дієз першої октави, він є опорним, а біля нього створюється своєрідний орнамент із двох шістнадцятих (цифра 30, такти 1-4). Темп також прискорюється. В партіях всіх чотирьох учасників ансамблю спостерігаються різні ритми, на кожній долі тактів кожен інструмент має індивідуальну ритмічну організацію. Такти 7–12 цифри 30 демонструють довгу секвенцію, насичену квінтольними угрупованнями в партії гобоя. При цьому ці угруповання мають різний напрямок, спочатку на терцію вгору, а потім на терцію вниз. Можна припустити, що квінтолі є характерною стилістичною рисою композитора, значущим компонентом стилістики даного твору.

Цифра 31 позначена різкою зміною темпу, *Molto più presto* (чверть = 132-144). В партії альту звучать остинатні квінтольні угруповання шістнадцятих, на одному звуці “до” першої октави, при чому кожний перший звук всіх чотирьох долей має виконуватися із акцентом. Гобой вступає різко (субіто форте), впевнено, його фраза містить акценти, підкреслену атаку. Два такти триває підйом мелодії вгору, кульмінація відбувається на ноті “ре” третьої октави, яка спочатку звучить на форте, а в наступному такті виконавцеві необхідно зменшити динамічний нюанс до мінімального. Гобойна фраза

містить тріольні та квартольні ритмічні малюнки, у співставленні з квінтольним остинатним акомпанементом альту та рівними восьмими в партії віолончелі, у сумісному звучанні створюється складна поліритмічна картина. Адже ми маємо справу із трьома різними ритмічними лініями, що проводяться паралельно, одночасно. Це є неабияким творчим завданням для виконавців під час опанування твору: кожен з учасників ансамблю має тримати в голові всі ритми в партіях інших інструментів та знати, як саме його партія вписується в загальний контекст.

За чотири такти до цифри 32 настає *Molto allargando*, композитор готує до повернення настрою першопочаткового матеріалу (цифра 32), в характері маршу та стриманому темпі (*Andante alla marcia*). Але це не є точною репрізою твору. Фактура є насиченою: всі струнні інструменти виконують акорди по три та чотири звуки, окрім цього в їх партіях з'являється ритм, який вже був раніше в першому розділі. Але самі звуки подані у зміненому вигляді: звуковисотний діапазон у тріольних патернах скрипки та віолончелі дуже широкий – майже дві октави (2 такти до цифри 32). Також в цифрі 32 повертається Тема 1. Поступово фактура стає менш щільною, динамічний нюанс зменшується. Гобой протягом цифри 33 грає свої кантиленні фрази із підкресленими інтонаціями кварта та квінти. Цифра 34 – у гобоя паузи, а в цифрі 35 гобой грає свою останню репліку, яка завершується на ноті «ре» другої октави.

Закінчується твір у дзеркальному вигляді у порівнянні із початком.

Висновки до Розділу 3

Етап становлення концертного стилю гри, описаний в межах розділу, пов'язується з періодом межі XIX–XX ст. та іменами А. Паскуллі, Юджина та Леона Гуссенсів, Б. Бріттена.

Романтичне мистецтво в своїй основі сприяло періоду розквіту інструментального виконавства. Романтичні принципи передбачали: індивідуальність вислову, відкритість до змін, нескінченність фантазії та

творчої уяви. Подібний погляд на мистецтво зумовив появу диференціації композитора та виконавця, а також появи нового типу виконавця-композитора-віртуоза. У творчості таких музикантів яскраво демонструвалися нові прийоми гри на інструменті й закріплювалось його нове розуміння. Принцип віртуозності як «вичерпність досконалістю» (О. Мурга) фундує діяльність виконавців означеного періоду. Можна також говорити про «код віртуозності», принцип віртуозності, «віртуозний пік» (за О. Мургою), який є маркером творчості як виконавців, так й композиторів і педагогів.

Протягом всього ХІХ ст. на гобойне виконавство впливала діяльність викладачів Паризької консерваторії, серед яких найвидатнішими є А. Саллантен, П. Делькамбр, Швайцхоффер, А. Г. Фогт, С. Верруст, Ш.Л.Трібер, Ф.Ш. Бертелемі, Ч. Ж. Кеклн, Ж. Жилле. Всі вони були яскравими й неординарними концертантами. Важливою також є тяглість та безперервність традицій виконавства, що зумовила такий феєричний сплеск на початку ХХ ст.

Одним із завдань розділу дослідження став аналіз творчості для гобою італійця та викладача Паризької консерваторії А.Паскуллі, «Паганіні гобоя», «найбільшого віртуоза гобоя» (О. Зоболі) з погляду на домінантність стильових, жанрових основ творів та зв'язку з виконавською творчістю.

Були розглянуті наступні жанри творчості для гобою А. Паскуллі: «Полієвкта» Г. Доніцетті, «Гугеноти» Дж. Мейєрбера, концерти на теми «Фаворитка» Г. Доніцетті, «Сицилійська вечірня» Дж. Верді; характерний етюд *Le Ari* і скерцо «Спогади про Неаполь». Проаналізовані твори віддзеркалюють композиційні принципи віртуозних жанрів в епоху романтизму. Так, в процесі аналізу виявлено, що переважна більшість творів А. Паскуллі (навіть концерти) мають жанрові риси фантазії. В епоху Романтизму фантазійність як принцип і спосіб реалізації творчої уяви проникає в різні жанри. Визначальними рисами фантазії різних історичних етапах було відхилення від існуючих норм, свобода викладу музичного

матеріалу, непередбачуваність розвитку, широкий діапазон варіативності. До типологічних рис жанру відносяться імпровізаційність; зв'язок із виконавством; варіативний метод розвитку тематичного матеріалу; жанровий синтез, двоїстість жанрового визначення. Проте, завжди зберігався певний поєднувальний чинник, внутрішня підпорядкованість творів даного жанру певним правилам і композиційним принципам, що формувалися у процесі історичного поступу. У цьому полягає діалектична єдність свободи та обумовленості, яка представляє сутність фантазії як музичного жанру та як риси людського мислення.

Для А. Паскуллі як виконавця була притаманна й імпровізаційність, й фантазійність, увиразнена в живому процесі сценічного втілення, й, без сумніву, в пріоритеті – блискуча демонстрація можливостей інструменту, легкість і витонченість, унікальна швидкість, блискуча штрихова майстерність і майстерність фразування, яскраві контрасти, пластичність і співучість мелодичної лінії, краса і різноманітність тембрового звучання. Тому саме *виконавський стиль зумовив риси композиторського стилю й вибудував виконавсько-композиторські стратегії його творчості.*

Зазначимо основну особливість: в оперних *фантазіях* А. Паскуллі тематичний матеріал має менше значення, ніж феноменальні технічні вимоги до їх виконавця. Музичні алюзії на теми опер можуть не впізнаватись, але блиск виконавця, що здійснюється в блискучій орнаментиці, каденціях та інших елементах віртуозності повинен залишатися найвищим.

Своєрідність композиторської інтерпретації оперного першоджерела можна сформулювати наступним чином.

1. Вибір контрастних тем, але з основних в оперній драматургії тієї чи іншої твори (теми балів, хорів).

2. Специфіка прочитання оперного прообразу полягає у загальній ліризації твору, уникненні драматичних сюжетних моментів і – як наслідок – драматичних уривків оперної партитури як матеріалу для фантазії.

3. А. Паскуллі часто обирає два основні образи (жіночий і чоловічий), але не завжди це головні герої, і композитор повністю залишає осторонь трагізм любовної ситуації. Окремим завданням було проаналізувати комплекс засобів музичної виразності. А. Паскуллі вважав, що тема з опери має менше значення, ніж демонстрація блискучих технічних можливостей виконавця. Тому всі його твори дуже віртуозні, вимагають блиску, феноменальних віртуозних якостей, в них постійно використовуються арпеджіо, практика перманентного (кругового) дихання, технічно дуже складні пасажи, стрибки, прихована поліфонія, різноманітні штрихи, трелі з форшлагами та форшлагами регістрів.

З погляду формоутворення фантазії та *концерти* А. Паскуллі орієнтовані на контрастно-складені форми, хоча скрізь знаходимо ознаки варіаційності та риси варіаційної форми, у драматургічнішому складному Концерті на теми опери Дж.Верді «Сицилійська вечірня» – риси 3 циклу. Наявність Каденцій вказують на наявність жанрових рис концерту, які дуже багато всередині окремого твору (каденції завершують розділи, поділяють їх, завжди відокремлюють інтродукцію від основного розділу фантазій). Усі приклади фантазій та концертів А.Паскуллі слід вважати прикладами жанру концертної фантазії (у деяких випадках подібність із концертом підтверджується присутністю оркестру як другого учасника дійства). Зазначимо також синтез жанрів ремінісценції (на теми опери Дж.Верді «Ріголетто», на теми неаполітанських пісень – у «Спогаді про Неаполь»), транскрипції (у концерті на теми опери Г.Доніцети «Фаворитка», скерцо-каприччіо («Воспоминання Неаполі»), варіацій (Gran Concerto на теми опери Дж. Верді «Сицилійська вечірня», Ремінісценції на теми опери Дж. Верді «Ріголетто»); концерту Gran Concerto на теми опери Дж. Верді «Сицилійська вечірня»); концертного дуету («Посвята Белліні» для гобою та арфи). Все це дозволило А. Паскуллі створити у своїх творах вільні, поемні композиції, які відрізняються імпровізаційністю, відхиленням від існуючих норм формоутворення (контрастно-составна форма), свободою викладу музичного матеріалу,

непередбачуваністю розвитку, широтою діапазону тематичної варіативності тощо, а також демонструє стійкий зв'язок з рисами виконавського стилю А. Паскуллі. В цілому проаналізовані твори А. Паскуллі – й на сьогодні надзвичайно віртуозні, вимагають блиску, практично феноменальних віртуозних якостей, у яких постійно використовуються арпеджіо, трелі, практика перманентного дихання, що дозволяє нам виокремити його особистість як виконавця-композитора-новатора в процесі становлення концертного стилю гри на гобой.

Окрема історія в означеному процесі (на початку ХХ ст.) – мистецтво музикантів Великої Британії.

Серед специфічних рис Концерту для гобою Ю.Гуссенса позначимо наступні.

1. З точки зору типових жанрово-стилістичних ознак важливим видається одночастинність (традиція романтичного концерту), але без темпового протиставлення “швидко-повільно-швидко”; наявність симфонізованої моделі жанру (з'єднаність звучання соліста та оркестру, постійна розробка мотивів); використання початкової інтонації як основного «звукового символу твору»; відсутність єдиного тонального центру; рефлексійність (Л.Шаповалова) висловлення композитора, що виявляється завдяки поступовому уповільненню темпу протягом твору; наявність усталених амплуа інструменту (однією з найсуттєвіших є пасторальність).

2. З точки зору виконавської поетики важливо відмітити таке. Рондальність форми (з обов'язковим повторенням рефрену) долається континуальністю виконавського формотворення; гра рівними інтервалами (цілотонність), наявність високих нот та крайніх звуків регістрів, вміле застосування поліритмічних структур, насиченість твору віртуозними пасажами, наявність різноманітних артикуляційних прийомів, швидкочастотного вібрато (або чотирьох видів вібрато, за висловом Л.Гуссенса) – все перелічене є ознакою майстерності виконавця, яка є

надважливою в процесі становлення концертного стилю виконання на гобої на початку ХХ ст.

3. Виконавський аналіз в межах розділу є важливою складовою усвідомлення процесу становлення концертного стилю гри. Зокрема щодо Концерту Ю. Гуссенса порівняно три версії – А. Маккензі, А. Майєра та О. Гернс. Результати аналізу у виразненні у Таблиці:

Концерт для гобоя з оркестром Ю. Гуссенса (порівняльна інтерпретологія)		
Аллен Маккензі, США	Альбрехт Майєр, Німеччина	Олівія Гернс, США
широкий спектр обертонів, різноманітність вібрато велика штрихова «колекція» (<u>marcato</u> , <u>staccato</u> , <u>portamento</u> , <u>legato</u> , їхня комбінація і варіабельність) мислення довгими фразами, масштабність мислення вільне поводження з ритмом швидкі темпи в цілому і в каденціях зокрема специфічний принцип виконання в каденції: акцент на віртуозності та стрімкому виходу з неї. перманентне дихання протягом довгих фраз залучення <u>rubato</u> наявність власної ритмічної концепції (схильність до «скорочення» окремих звуків, що додає імпровізаційності) в цілому – тяжіння до віртуозності та блискучої гри	Мислення мотивами (які складаються в більш довгі конструкції), увага до деталей ніжний звук гобоя, не зловживає вібрато відчуття спільового «каркасу» при великій кількості вольностей при виконанні ритмічна свобода (зокрема – «відтяжки» в тріолях) тенденція до уповільнення темпу у висхідних пасажах, прискорення на низхідних речитативність гри пасажів (взагалі – <u>трактування тембру гобоя як продовження голосу людини, із речитатією, нарапивною</u>) виразна агогіка та динаміка блискуча пальцева техніка, аплікатурна філігранність, плавне поєднання звуків незалежно від темпу виконання підкреслення пасторального характеру твору в цілому – тяжіння до виразної вокалізації інструменту та духовної концентрації	Активність руху Виразність <u>звуківедення</u> Рельєфність динаміки Вибіркове використання вібрато Увага на контрастах Не затримується на ферматах, рух доволі динамічний надзвичайна швидкість віртуозних пасажів увага на довгому фразуванні увага на <u>legato</u> невелика артикуляційна відмінність між штрихами <u>marcato</u> , <u>staccato</u> , <u>portamento</u> та <u>detache</u> В цілому – м'який, згладжений характер гри

Вкажемо, що наявність достатньої кількості виконавських редакцій представляється наступним етапом вивчення Концерту для гобою з оркестром Ю.Гуссенса, що є подальшою перспективою теми.

Щодо аналізованого твору Б. Бріттена, то позначимо наступні риси Квартету-фантазії для гобоя і струнних.

1. В творі присутні наступні стилістичні ознаки композиторського письма Б. Бріттена. В плані тематизму спостерігається дуалізм. З одного боку, це контрастність тематизму: використання довгих рельєфних мелодичних ліній широкої інтерваліки, при цьому схильність до

роздіблених та поділених на короткі мотиви фраз. З іншого боку, з таких мотивів протягом всього твору проростають як контрастні, так і споріднені тематичні утворення. Драматургійна лінія твору заснована на протиставленні маршевого музичного матеріалу, з чіткими та загостреними ритмічними формулами (до складу яких входять також і дрібні паузи) та пасторально-ліричного – фрази великого обсягу із плавними звуковими переходами, затримками на витриманих нотах із застосуванням вібрато тощо. Окрім цього в творі присутні елементи поліфонічного письма, викладення канонів. В плані звуковисотної організації модальність переважає над тональністю. Композитор відходить від ідеї тонального забарвлення та концентрує увагу на інших «модах» (ладах народної музики) та пентатонічному звукоряді. В акордах досить часто відсутня терція, що, ймовірно, зроблено для створення ефекту невизначеності мажорного чи мінорного нахилу.

У творі реалізовано ідею «трьох п'ятірок». Так, це: 1. Квінтольне угруповання, п'ятірка в ритмічному вимірі. 2. Пентатоніка – п'ятірка в звуковисотному вимірі. 3. Квінти (у струнних) – п'ятірка в інтонаційному вимірі.

2. Реалізація семантичного амплуа гобоя представлене здебільшого в традиційному для інструмента – пасторальному та лірично-кантиленному. Але в другому розділі гобой розкриває свій віртуозно-технічний потенціал.

3. Виконавські труднощі твору полягають в застосуванні швидких пасажів, які мають виконуватися штрихом *staccato* у швидкому темпі; у використанні значних градацій динамічного діапазону (враховуючи, що на гобої складно грати в тихих нюансах), особливо складно опанувати звуки верхнього регістру (третя октава) в нюансі *ppp*; фразування великого обсягу, для логічного втілення яких виконавець має користуватися технікою перманентного дихання; володіння різноманітними штрихами та майстерними регістровими переходами; значна увага приділяється також нижньому регістру: він має звучати “соковито”, глибоким та насиченим тембром та з різними динамічними показниками.

4. В творі втілено особливості ансамблевого музикування. Композитор продемонстрував блискучу взаємодію інструментів у цікавих сполученнях ритмів та інтонацій. Хоча, композитор не відмовляється від традиційного розподілу ролей інструментів в ансамблі. Наприклад, альту частіше за все доручено виконувати акомпанемент – цю функцію він поділяє із віолончеллю. При цьому, фонові витримані звуки можуть виконувати всі учасники ансамблю рівноправно. Часто акомпануючі інструменти стають солістами, а іноді, в деяких фрагментах всі струнні інструменти грають партії із однаковим ритмічним малюнком.

ВИСНОВКИ

Зміст дослідження, що присвячене концертному стилю гри на гобої та еволюції концертності як ключової ознаки творів, написаних для інструмента протягом XVII-першої третини XX ст. дозволяє зробити остаточні висновки. Основною метою стало формулювання типових ознак, жанрових та стилістичних особливостей творів для гобоя в творчості композиторів означеного періоду у зв'язку з розвитком концертування і формуванням нового стилю виконавства. Результатом системного дослідження безперервного шляху розвитку інструменту, історичної та інструментальної семантики та технології гри на гобої вдалось усвідомити еволюцію творчості для гобоя через аналіз ключових творів концертного жанру (переважно) та творів, що презентують яскраві ознаки концертного стилю гри. Завдячуючи такому підходу сформовано цілісне уявлення про складові концертного стилю гри на гобої через декілька вимірів – органологічний, історичний, теоретичний та інтерпретологічний.

Органологічний аспект дослідження підкреслив чітке уявлення про залежність стилю виконання від особливостей інструментарію. Підкреслимо, й текст дисертації вказує на це окремо, що головними конструкторами-реформаторами гобоя були саме музиканти-виконавці, інколи водночас – й педагоги, з якими співпрацювали майстри інструментів. Це зумовило відносно швидкий шлях становлення концертного стилю гри на гобої.

Теоретичний аспект дослідження дозволив сформулювати типові жанрові та стилістичні ознаки творів для гобоя композиторів XVIII–першої третини XXст. в аспекті становлення концертного стилю виконавства. Запропоновану дефініцію, що віддзеркалює *інтерпретологічний підхід* запропонованого дослідження апробовано в аналітичних розділах. Інтерпретологічний ракурс наукової розвідки зумовлений вибором методології, що розроблена кафедрою інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П.Котляревського, а саме:

- позиції *аналітичної інтерпретології* (Ю.Ніколаєвська), з концентрацією на основах процесуальності композиторської творчості та акцентуацію дефініції «виконавсько-композиторська стратегія»;
- позиції *виконавської поетики* (Л.Шаповалова, Ю.Ніколаєвська), зокрема – формування «звукового» та «звучного» образу інструмента;
 - *принципи цілісного виконавського аналізу*, що концентрують увагу на таких елементах твору, як формотворення, виконавська драматургія, виконавська стилістика, нарешті, – виконавський стиль.

Інтерпретологічний ракурс дозволив сформулювати й розуміння концертності через диференціацію явища для різних учасників комунікативного процесу (композитора, виконавця, слухача).

Історичний вимір дослідження обраної теми висвітлив два основні етапи становлення концертного стилю гри на гобої від XVII до початку XX ст. та розділити їх всередині на декілька субперіодів:

- перший період (до створення нової французької системи у 1880 р.) охоплює декілька субперіодів, таких, як XVII ст., коли проходило вдосконалення конструкції; XVIII ст., який називають «золотою добою» гобоя, та перша половина XIX ст., коли гобой підпадав під технічне удосконалення систем духових інструментів;
- другий етап охоплює останню третину XIX ст. й не тільки характеризується суттєвою реформою конструкції інструменту (Франція, 1881), але й напрацюванням позицій виконавських шкіл. Нарешті початок XX ст. – період, коли виокремилась британська виконавська школа, яка стала достатньо впливовою у світі.

Процес становлення концертного стилю виконавства на гобої тривав декілька століть: від появи інструменту в партитурах Ж.Б. Люллі, Г. Перселла, А. Вівальді, Г. Ф. Генделя, творах А. Розетті, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, до концертних творів Л. Лебруна (автор 6 концертів для гобоя з оркестром), К. Вебера, Н. Коста (Концертна фантазія для двох гобоїв, ор. 35), В. Белліні, Г. Доніцетті (Концерт для англійського ріжка), А. Паскуллі,

автора найвіртуозніших творів, Ю. Гуссенса, Б. Бріттена та багатьох інших, опис творів яких не увійшли у текст пропонованого дослідження.

Історичну динаміку становлення концертного стилю гри на гобой можна охарактеризувати таким чином.

В період *бароко* гобой є ефективним як на тихому, так і на гучному динамічному нюансі; тонально (у зв'язку з конструкцією) найбільш часто залучались ре мінор та соль мінор; *семантичні амплуа* урізноманітнилися: гобой ідеально відбивав різні настрої: радість, сміливість, смуток, страх, ненависть, лють, гнів та любов.

Концертність пов'язана перш за все з активним *імпровізуванням*, що надає композиторам простір для творчості та прояву майстерності виконавця у трактуванні сольного інструмента. На цьому етапі гобой не є надто віртуозним інструментом, хоча наприклад, Г. Ф. Гендель залучає гамоподібні пасажі, стрибки на широкі інтервали, мелізми, орнаментация, при цьому протягом цілого твору переважають помірні темпи, крайні звуки високого та низького регістрів.

У творах доби *класицизму* концертність та віртуозність вимірювались вмінням виявити особливості звучання інструмента у широкому образному діапазоні (від м'яких, задушевних тем до блискучих, героїко-драматичних); аплікатурній техніці, звукових ефектах від залучення крайніх регістрів.

Етап *романтизму* в музиці XIX ст. додав творів концертних жанрів – Концертино К. Вебера; Інтродукція та тема з варіаціями, ор. 102 Гуммеля; Концертна фантазія для двох гобойів, ор. 35 і ряд творів для гобоя і гітари Н. Коста; Концерт В. Белліні; Концерт для англійського ріжка Г. Доніцетті. У другій половині XIX ст. відбулось формування композиторських та виконавських шкіл, які дали поштовх розвитку виконавства та педагогіки, що дозволило відкрити нові сенси віртуозності, зосереджені зокрема у творчості Антоніо Паскуллі. Взагалі епоха Романтизму, з її культом віртуозного ефектного інструменталізму та яскравих емоційних контрастів, стало тим самим «зоряним» часом, коли жанр фантазії піднімається на небувалу висоту

і стає провідним в інструментальній музиці. У романтичному мистецтві жанр фантазії (і це стосується фантазій А. Паскуллі) не тільки не втратив своїх визначальних властивостей (до яких відносяться імпровізаційність, певна свобода викладу, застосування принципів колорування, димінування тощо), а й знайшов нові (до таких відноситься, наприклад, програмність, пов'язана з використанням тем опер, використання контрастно-складових форм). Віртуозно-романтичний стиль, представником якого був А. Паскуллі, привніс у фантазію феєричну віртуозність та концертність.

Нове розуміння віртуозності, яке стало ключовим в епоху Романтизму, присутнє у творах А. Паскуллі, вони є показовими як для уявлення про існування жанру та синтезу жанрів у романтичну епоху, так і для вивчення ознак фантазії на теми, і демонструють відображення виконавських якостей у структурі художнього твору. Так, вони потребують блиску та феноменальних віртуозних якостей; отже, й іншого *статусу* виконавця. Виявлено, що саме виконавський стиль обумовив риси стилю *композиторського*, якому притаманно принцип транскрипції як основний метод творчості та основну *композиторсько-виконавську стратегію*. Принциповим для виконавця-композитора є не стільки тематизм, скільки його блискуча віртуозна інтерпретація в партії гобою (саме тому він часто обирає не основні теми опери-першоджерела, навіть не основних героїв та уникає її драматичних вузлових моментів: його фантазії – переважно *лірична* інтерпретація сюжету). *Новий сенс віртуозності* виявляється через численні пасажі, стрибки, подвійні ноти, перманентне дихання, різноманітність штрихів, мелізми, арпеджіо, приховану поліфонію, охоплення високого та низького регістру інструменту (всім цим рясніють твори композитора), композиційний принцип (обов'язкова наявність яскравих, характерних, контрастних співставлень тем у розвитку).

Час кінця ХІХ–початку ХХ ст. – період розквіту віртуозності гри на гобої, він є етапом усталення тих параметрів, що стали засадничими протягом наступного періоду ХХ ст. зі всіма його трансформаційними

процесами та проникненням концертності в неконцертні жанри (наприклад, квартет), розвитком виконавських шкіл і техніки гри. Тож цей період позначено як новий етап становлення концертного стилю гри, який в першій половині ХХ сторіччя пов'язаний з композиторсько-виконавською школою Великої Британії. Проаналізовано Концерт Ю. Гуссенса і Phantasy Quartet (Con Oboe) Б. Бріттена: в них концертність має вияв через насиченість віртуозними пасажами, різноманітність артикуляційних прийомів, вібрато, принциповій увазі до солістів.

У гобойному Концерті Ю. Гуссенса, окрім жанрово-стилістичних ознак романтичного концерту (одночастинність; симфонізована моделі жанру; лейтінтонація як «звуковий символ твору»; відсутність єдиного тонального центру) виявлено риси виконавської поетики, що визначають *концертність*: рондальність форми долається континуальністю виконавського формотворення; гра рівними інтервалами (цілотонність), наявність високих нот та крайніх звуків регістрів, вміле застосування поліритмічних структур, насиченість твору віртуозними пасажами, наявність різноманітних артикуляційних прийомів, швидкочастотного вібрато (або чотирьох видів вібрато, за висловом виконавця Л. Гуссенса).

Фантазія-квартет Б. Бріттена – твір, який презентує декілька важливих якостей нового стилю гри на гобої у ХХ сторіччі. У підсумку аналітичних спостережень зазначено, що в названому опусі *концертність* виявляється не лише в особливостях ансамблевого музикування, у додаванні каденційних фрагментів, а й у масштабах твору, принциповій увазі до солістів, природному поєднанні рапсодійності, мелосу та мотивною роботою. Все перелічене є ознакою майстерності виконавця, яка є надважливою в процесі становлення концертного стилю гри на гобої на початку ХХ ст.

Інтерпретологічний вимір дослідження увиразнився й у здійсненому порівняльному аналізі інтерпретацій Концерту Ю. Гуссенса, що дозволив вгледіти розмаїття проявів концертного стилю виконання на гобої в сучасній практиці. Три музиканти – представники різних виконавських шкіл та

покоління – презентують *різні виміри концертності* (які формуються комбінаторикою засобів виконавської поетики). Найблисуча інтерпретація позначена у версії А. Маккензі. В ній домінує віртуозність і масштабність, мислення надзвичайно довгими фразами як цілим, застосовано перманентне дихання, широкий спектр обертонів, різноманітність вібрато, велика штрихова «колекція» (*marcato, staccato, portamento, legato*, їхня комбінація і варіабельність), вільне поводження з ритмом, перевага швидких темпи в цілому і в каденціях, наявність власної ритмічної концепції (схильність до «скорочення» окремих звуків, що додає відчуття імпровізаційності). В інтерпретації А. Майєра, навпаки, все звучить стримано, відповідно німецькій школі. Виконавцю притаманно мислення мотивами, увага до деталей, переважання ніжного звуку гобоя, не зловживання вібрато, речитативність гри пасажів (взагалі – трактування тембру гобоя як продовження голосу людини, із речитацією, наративністю), виразна агогіка та динаміка, блисуча пальцева техніка, аплікатурна філігранність, плавне поєднання звуків незалежно від темпу виконання підкреслення пасторальності та в цілому – тяжіння до виразної вокалізації інструменту та духовної концентрації. У виконанні О. Гернс домінує масштабність мислення, активність руху, виразність звуковедення, рельєфність динаміки, вібрато – вибіркове, увага на контрастах (темпових, динамічних), надзвичайна швидкість віртуозних пасажів, хоча в цілому – м'який, зглажений стиль гри завдяки відсутності твердої атаки звуків.

Отже, підсумовуючи, зазначимо: пропонована в межах дослідження дефініція *концертного стилю гри* на гобої презентує перш за все так звану «матрицю віртуозності», що існує не тільки в межах аналізованого періоду XVII–початку XX ст., а й в подальшому – мистецтві XX–XXI ст., не втрачаючи актуальності і уможлиблюючи існування гобоя у всіх без виключення мистецьких стилях та напрямках.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адріянова О. Антоніо Паскуллі: синтез композиторської і виконавської творчості. *Музичне мистецтво і культура*. 2017. Випуск 25. С.31–42. DOI: 10.31723/2524-0447-2017-25-31-42.
2. Александрова О. Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 49. С. 4–18.
3. Антонова Е.Г. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период: автореферат дисс. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. Киев: Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1989. 19 с.
4. Апатський В.М., Цюлюпа С. Д. Духові інструменти в історичних шляхах свого розвитку. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України*. Зб. матеріалів Всеукраїнської наук.-практ. конф. Вип. 2. Рівне: Волинські обереги, 2007. С. 6–13.
5. Апатский В.Н. Духовое исполнительство средневековой Европы. *Дослідження, досвід, спогади*. Вип. 6. Київ: Київська середня спеціальна музична школа ім. М.В. Лисенка, 2005. С. 138-142.
6. Апатский В. Н. *Основы теории и методики духового музикально-исполнительского искусства* : учеб. пособ. / Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев : Задруга, 2006. 432 с.
7. Белоброва О. Об осуществлении принципа виртуозности в тексте музыкального произведения. *Музичний твір як творчий процес*. Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. К. : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2002. Вип. 21. С. 53 – 58.
8. Белоброва О. Принцип виртуозности как фактор музыкального стилеобразования. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтво*. К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, КДВМУ ім. Р.М. Глієра, 2003. Вип. 9. С. 38–

47.

9. Берегова О. М. Комунікація в музичному виконавстві як культурологічна проблема. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 84. С. 209–218.

10. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке; в 2-х тт. Т. 1. М., 1972. 145 с.

11. Біла К. С. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба). (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2011. 20 с.

12. Бондаренко М. В. Каденція соліста у фокусі взаємодії композиторської та виконавської творчості: (на матеріалі західноєвропейського фортепіанного концерту ХІХ ст.). (Автореф. дис. ... канд. мистецтво знавства). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 17 с.

13. Буркацький З. Історичні передумови кларнетної техніки й концепція віртуозної гри на цьому інструменті. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. № 2'2019. С. 346 – 350.

14. Величко О., Маковецька І. Виконавські засади віденської фортепіанної школи у діяльності Йоганна Непомука Гуммеля та Карла Черні. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип 34, том 1, 2020. С. 44–49.

15. Вечер Д. Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практико-методичний аспекти (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2007. 20 с.

16. Волков Н. В., Пушечников И. Ф. К вопросу звукоизвлечения на язычковых духовых инструментах. *Теория и практика игры на духовых инструментах*. К., 1989. С. 13–25.

17. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Изд. 2, доп. К. : Муз. Україна, 1973. 312 с.

18. Гребнєва І. В. Формування скрипкового стилю в Concerti Grossi А. Кореллі. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Хар. національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. 16 с.

19. Громченко В.В. To the question functional designation of ancient wind instrumentation [До питання функціонального означення доісторичного духового інструментарію]. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. праць ХДАДМ. 2019. № 1. С. 65–68. <https://doi.org/10.33625/2409-2347-2019-1-65-68>

20. Громченко В. В. *Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ - початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика): монографія*. Дніпро : Ліра. 2020. 304 с.

21. Громченко В.В. Метроритмічна пульсація як складова виконавської майстерності музиканта-духовика. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. праць ХДАДМ. 2020. № 1. С. 36–39.

22. Громченко В.В. Інструментальна вокальність як інтерпретаційна основа духової арії Е. Боцца. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* / зб. наук. праць РДГУ. Рівне: Волинські обереги, 2022. В. 14. С. 90–94. https://rshu.edu.ua/images/nauka/zb_2022_ist_stan_muz_zb.pdf

23. Громченко В.В. До проблеми активізації художньо-усвідомленого виконавства (педагогічний аспект). *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* / зб. наук. праць РДГУ. Рівне: Волинські обереги, 2023. В. 15. С. 97–100. https://rshu.edu.ua/images/nauka/zb_2023_ist_stan_muz_zb.pdf

24. Давидов М. Виконавське музикознавство : енцикл. довідник. Луцьк : Волинськ. обл. друкарня, 2010. 400 с.

25. Дедусенко Ж. В. Деякі стилеутворюючі фактори у виконавському мистецтві. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2005. Вип. 15. С. 64–70.

26. Денисенко Я. О. *Гобойне мистецтво України в контексті європейських традицій*. Автореф. канд. мист. Київ, 2013. 19 с.
27. Жукова Н. Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект : дис. ... канд. філос. наук: 09.00.08 / Київ. нац. ун-т ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2003. 191 с.
28. Закопец М., Клоков В., Закопец Л. *Методика обучения игре на гобое*. Львов : ЛГМА, ЛГМУ, 2001. 266 с.
29. Закопец Л. М. Методичні основи роботи зі звуком на початковому етапі навчання гри на гобої. *Нова педагогічна думка*. № 4. 2016. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npd_2016_4_16 (дата звернення 16. 04. 2022).
30. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2000. 17 с.
31. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): Дослідження. Київ, 2000. 90 с.
32. Катрич О. Т. Виконавський стиль та музичне стилетворення (до питання моделювання аналітичної оптики). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2013. В. 29. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2013_29_14, дата звернення 16. 04. 2022.
33. Качмарчик В.П. *Німецьке флейтове мистецтво XVIII-XIX ст.* автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. 17.00.03 Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського, Київ, 2009.
34. Коменда О. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю. *Українське мистецтвознавство*. Київ, 2009. Вип. 9. С. 113–117.
35. Коханик І. М. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство*. 2017. Вип. 55. С. 70-85. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2017_55_9.
36. Коханик І. О. О. *возможностях когнитивного подхода в изучении музыкального стиля. Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв

І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 29 : Когнітивне музикознавство (на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової). С. 164–174.

37. Круль П. Ф. *Генезис духового та ударного інструментального виконавства України* : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2001. 30 с.

38. Кучма Н. А. *Втілення звукового образу фортепіано в циклах етюдів композиторів XIX – XX століть*. дис. д-ра філософії ... 025. Харків, ХНУМ ім. І.П. Котляревського, 2021. 201 с.

39. Лебедев В. Неординарные методы развития элементов исполнительской техники при обучении игре на духовых инструментах. Харьков, 1981. 14 с.

40. Лебедев В. Развитие исполнительского дыхания духовика : метод. рек. для студентов. Часть 1. Харьк. ин-т искусств имени И. П. Котляревского. Харьков, 1984. 22 с.

41. Лебедев В. И. Развитие исполнительского дыхания духовика: Метод. рекомендации для студентов / Сост. В. И. Лебедев. Ч. I. Х. : Харьк. ин-т искусств им. И. П. Котляревского., 1985. 21с.

42. Лебедев В. О возможностях диагностики и программирования развития исполнительских средств гобоиста. Харьков, 1986. 28 с.

43. Лукацька Г. Про втілення традицій салонної музики у творах для флейти і фортепіано Г. Форе, Ф. Гобера і С. Шамінад. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. № 3'2018. С. 401 – 406

44. Ляхіна Т. В. *Фантазії для скрипки на запозичені теми в контексті становлення віртуозно-романтичного стилю виконавства* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, Одес. нац. муз. акад. ім. А.В. Нежданової. 2014. 18 с.

45. Макеева У. Функция гобоя в симфонических партитурах венских классиков и композиторов раннего романтизма. Формування творчої особистості у інформаційному просторі сучасної культури : матеріали ювілейної конференції до 60-річчя ХССМШ-і. – Х., 2004. – С. 130-132.

46. Мартинова В. І. Концертуючий гобой: тембр, техніка, традиційні та новітні прийоми гри. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2018. Вип. 50. С. 149–165. DOI 10.34064/khnum1-5011.

47. Мартинова В. І. Концерт для гобоя з оркестром у творчості композиторів Новітнього часу: аспекти жанрової стилістики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2019. Вип. 54. 71–93. DOI 10.34064/khnum1-5405.

48. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Київ, 2013. 134 с. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf>

49. Мурга О. Принцип віртуозності в російській художній культурі другої половини XIX – початку XX століття та еволюція жанру російського романтичного фортепіанного концерту: автореф. дис. ... канд. мист. Київ, 2003. 18 с.

50. Мурга О.Л. Принцип віртуозності в російській художній культурі другої половини XIX-початку XX століття та еволюція жанру російського романтичного фортепіанного концерту: дис. ... канд. мист-ва: 17.00.03. НМАУ ім. П. Чайковського. К., 2003. 198 с.

51. Ніколаєвська Ю. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 10. С. 180 – 198.

52. Ніколаєвська Ю. Комунікативна стратегія як проблема інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 46. С. 94–110.

53. Ніколаєвська Ю. В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості XX–початку XXI ст.) : дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2020. 517 с.

54. Ніколаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. Харків : Факт, 2020. 576 с.
55. Носирев Є. *Методика навчання гри на гобойі*. Київ. 1971. 84 с.
56. Носырев Е. Гобой. К. : Музична Україна, 1974. 107 с.
57. Овчар О. П. В.О. Богданов – видатний дослідник історії духового мистецтва в Україні: життєвий і творчий шлях. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та освіти: зб.наук.статей. Пам'яті Валерія Богданова*. ХНУМ ім. І.П. Котляревського. Харків, 2019. Вип.54. С. 8–24.
58. Овчар О.П. Життєвий і творчий шлях портрет В.О. Богданова — фундатора духової музичної історії України. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. РДГУ. Рівне, 2020. С. 20–34.
59. Однолькіна М. Генеза та специфіка української скрипкової фантазії в контексті розвитку жанру: автореф. дис....кандидата мистецтвозн. 17.00.03. Львів, 2020. 22 с.
60. Однолькіна М. *Генеза та специфіка української скрипкової фантазії в контексті розвитку жанру*. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2020. 320 с.
61. Оркестр барокко. Методические рекомендации для студентов историко-теоретического факультета / Сост. В. И. Дробязгина. Харьков : ХИИ, 1991. 9 с.
62. Палій І. Кларнетове мистецтво та Unionique music: аспекти взаємодії. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 60, том 3. Дрогобич, 2023. С. 43–50.
63. Погода О.В. Фортепіанні фантазії віденських класиків у контексті філософсько – художніх концепцій уяви на межі ХVІІІ – ХІХ століть: автореф. дис. ...канд. мист-ва: 17.00.03. Х., 2009. 17 с.
64. Польская И.И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика: монография. Х. : ХГАК, 2001. 396 с.

65. Ракочі В. О. Оркестр в музичному просторі Європи XVII-XXI століть. Витоки. Трансформації. Концепції: Монографія. Київ: КМАМ ім. Р. М. Глієра, 2020. 352 с.

66. Ракочі В.О. Концертність та її трансформація у мадригалах Клаудіо Монтеверді. *Науковий журнал Художня культура. Актуальні проблеми*, 2020. (16(2)), С. 75–82. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.16\(2\).2020.217791](https://doi.org/10.31500/1992-5514.16(2).2020.217791)

67. Ракочі В. О. Інструментальний концерт: проблеми класифікації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, вип. 60. 2021.С. 7–35.

68. Ракочі В. О. Інструментальний концерт XVII-XVIII століть: генеза, класифікація, оркестр. Автореф. дис. д-ра мистецтвознавства. Одеса, 2021. 36 с.

69. Роценко Е. Историко-социальные типы функционирования музыкально-культурного наследия в композиторском творчестве : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1988. 20 с.

70. Роценко Е. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки). Х. : ХНУРЭ, 2004. 288 с.

71. Роценко О. Віолончельна школа Георгія Авер'янова: грані артистизму. *Аспекти історичного музикознавства*. 2021. Вип. 23. С. 92-107. DOI 10.34064/khnum2-2306

72. Рябуха Н. Звукообраз в исполнительском искусстве (этимологический дискурс). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С. 71–84.

73. Рябуха Н. Звуковой образ как феномен культуры: опыт междисциплинарного синтеза. *Культура і сучасність*. № 2. Харків, 2014. С. 112–119.

74. Самітов В. Специфіка інтерпретаційного мислення музиканта-виконавця (психофізіологічний аспект) : монографія. Київ : ДАКККіМ, 2007. 200 с.

75. Свиридова А. Концертная музыка для гобоя (на примере исполнительского анализа Концертино для гобоя В. Цайтца). Маг. исследование. ХГУИ им. И.П. Котляревского, 2009. 55 с.

76. Сухленко И. Методика анализа индивидуального исполнительского стиля. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Вип. 37 Шлях до майстерності в реаліях мистецької практики та освіти / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова Х.: С.А.М., 2012. С. 303–312.

77. Тао Цзінь. Концертні фантазії для гобою Антоніо Паскуллі як втілення нового сенсу віртуозності у творчості ХІХ ст. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 53. Том 2. С. 103–111. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/53-2-15>

78. Тао Цзінь. Риси концертності у Фантазії-квартеті для гобою та струнних Б. Бріттена. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 60. Том 4. С. 62–68. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/60-4-9>

79. Тимофєєва К. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 18 с.

80. Успенська І. О. Скрипкова концертність як принцип музичного мислення: семантичний дискурс. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2020. Вип. 56. С.169–188.

81. Харнонкурт Н. *Музыка як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики* : наук.-поп. вид. [пер. Г. Курков]. Суми : Собор, 2002. 184 с.

82. Черноіваненко А.Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології: монографія. Одеса: ВД «Гельветика», 2021. 704 с.

83. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве : монография. Харьков: Скорпион, 2006. 296 с.

84. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. 206. С. 218–228.

85. Шевченко В. Традиции исполнительства на барочном и современном гобое : маг. исследование. ХНУИ имени И.П. Котляревского, 2013. 63 с.

86. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навчальний посібник. К., 1998. 367 с.

87. Штрифанова К. В. Фантазія для лютні XVI століття: становлення жанру : автореф. дис. ...канд. мист-ва: 17.00.03. Харків, 2007. 17 с.

88. Щеголева Е. Жанр музыкальной фантазии: истоки и параллели. *Науковий вісник НМАУ ім. Чайковського*. Музичне мистецтво: проблеми сучасності : зб. ст. Кн. 1. К., 2006. Вип. 64. С. 125 – 135.

89. Щьоголева О. В. Романтична інструментальна фантазія у творчості Ф. Шуберта та Р. Шумана: шляхи становлення жанру : автореф. дис. ...канд. мист-ва: 17.00.03. Одеса, 2011. 18 с.

90. Яворский Б. Статьи Воспоминания. Переписка. Т. 1. 2-е изд., доп. М.: Совет. композитор, 1972. 712 с.

91. Anderson Keith. Operatic Fantasias for Oboe and Piano Antonio Pasculli. *Antonio Pasculli. Operatic Fantasias for Oboe and Piano by Ivan Paisov (oboe); Natalia Shcherbakova (piano)*. Naxos Rights International Ltd, 8.570567, 2008.

92. Autore e virtuoso: Antonino Pasculli. URL: <http://oboepalebode.blogspot.com/2016/05/autore-e-virtuoso-antonino-pasculli.html>.

93. Baines Anthony. *Woodwind Instruments and Their History* (Dover Books on Music). Dover Publications, 2012. 432 p.
94. Bartalozzi B. *New sounds for Wood wind*. London : Oxford University Press. 1967. 79 p.
95. Bate Ph. *The Oboe: An outline of its history, development and construction*. 3-rd Edn. London: Benn; New-York: Norton, 1975. 236 p.
96. Bate Philip. *The flute: a study of its history, development, and construction*. London: E. Benn, 1979. 288 p.
97. Blake Marc. *The Baroque oboe d'amore*. University of California, 1981. 668 p.
98. Boetticher W., Reimann M., Kahl W. und andere. *Fantasie. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. München : Bärenreiter-Verlags Karl Vötterle GmbH & Co. KG, 1989. Bd 3. P. 1762–1800.
99. Booze Leanna. *The Overlooked Repertory: Twentieth-Century French Oboe Etudes: in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor Of Musical Arts*. California State University, Northridge, 2003. 120 p.
100. Britten. [Mit Abb. U. Noten.] New York: Crowell (1965). 80 S., IV S. Abb. 4.
101. Burgess Geoffrey and Bruce Haynes. *The Oboe. The Yale Musical Instrument Series*. New Haven and London: Yale University Press, 2004. 432 p.
102. Burgess Geoffrey. Antonio Pasculli. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2001. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000045664>.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45664>.
103. Campbell Carey. Soloist participation during the tuttis of eighteenth-century woodwind concertos. *Eighteenth-Century Music*. 2010. Vol.7. Issue 1. P. 63-79. DOI 10.1017/S1478570609990455
104. Carpenter Humphrey. *Benjamin Britten: A Biography*. Faber & Faber, 1993. 680 p.

105. Carver A. F. Concertato. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e0000006242>

106. Chernoiivanenko A.D. Instruments-images in musical science and practice. *Music semiology: categories and methods: collective monograph / A. I. Samoilenko, S. V. Osadcha, O. Ohanezova-Hryhorenko, L. I. Povzun, etc.* Lviv-Toruń: Liha-Pres, 2020. Pp. 113–131. DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-201-5/113-131>

107. Chernoiivanenko A.D. European musical instrumentalism on the way to autonomization (the middle ages). *European journal of arts*. Vienna (Austria), 2020. Vol. 3. Pp. 183–187. <https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-183-182>

108. Collins D. C. *The Oboe D'amore in the works of Georg Philipp Telemann with critical editions of selected unpublished works*. A thesis submitted in partial fulfillment of the requirement of the degree master of music: Houston, Texas. 1983.

109. Copland A. Music and imagination. Cambridge: Harvard University Press, 1952. Second printing. 116 p.

110. Cyr Mary. Performing Baroque music. England: Ashgate Publishing, Ltd., 1992. 254 p.

111. Delmar J. Strauss 'Oboe Concerto' – a re-examination of the available sources and editions. *Tempo*. 1984. Vol.150. Is.Sep. P. 18-26.

112. Dolmetsch Arnold. The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries. Seattle and London: University of Washington Press, 1974. 493 p.

113. Donington R. Performer's guide to Baroque music. London: Faber and Faber, 1973. 320 p.

114. Donington R. Ornaments. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians...* New York, 1980. P. 827–867.

115. Diachenko, Iurii; Ovchar, Oleksandr; Dubka, Oleksandr; Pastukhov, Oleksandr; Duve, Khrystyna; Kostiuk, Dmytro Psychological And Pedagogical

Study Of Neurotic Reactions Of Higher Education Students During The Implementation Of The Form Of Control International. *Journal of Computer Science and Network Security*. 2021. pp. 151-156 DOI: [10.22937/IJCSNS.2021.21.11.20](https://doi.org/10.22937/IJCSNS.2021.21.11.20).

116. Dusold Amanda Karen. *The oboe is a lady: the legacy of Britain's female professional oboists, 1920-2000*. Degree of Doctor of Musical Arts. University of Maryland, College Park, 2020. 118 p.

117. Evans John. *Benjamin Britten, 1913-1976: A Pictorial Biography*. C. Scribner's Sons, 1978. 16 p,

118. Fabien Thouand. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=aYnU-CaH0bM&feature=related>

119. Goossens Leon & Roxburgh Edwin. *Oboe*. Kahn & Averill Publishers; 3rd edition. 2001. 256 p.

120. Harbaugh Albert Harrison. *The double reed instruments : a short history of the oboe, bassoon and related instruments, with critical evaluation of their solo literature*. A Thesis Presented to The Faculty of the School of Music The University of Southern California, 1952. 85 p.

121. Haynes Bruce. *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford Scholarship Online: January 2010. DOI:10.1093/acprof:oso/9780195189872.001.0001. URL: <https://oxford.universitypressscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780195189872.001.0001/acprof-9780195189872>

122. Henke Stefanie M. *A Study Of The Early 18th-Century French Baroque Musical Style: An Oboist's Performance Practice Guide To Jacques-Martin Hotteterre Le Romain's Troisieme Suite De Pieces a Deux Dessus, Pour Les Flutes Traversieres, Flutes a Bec, Hautbois, Et Muzettes, OP. 8*. University of Georgia, 2009. 113 p.

123. Hopes J. *The sounds of early eighteenth-century pastoral: Handel, Pope, Gay, and Hughes*. 2017. URL: <https://journals.openedition.org/erea/5741?lang=en>.

124. Howerton Jaclyn. The Oboe And Its Place In Music History: A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements For the degree of Master of Music in Performance. California State University, Northridge, 2012. 49 p.

125. Hromchenko V. The music for wind instruments solo at the epoch of Classicism [Музика для духових інструментів соло в епоху Класицизму]. *National academy of managerial staff of culture and arts herald*. 2018. Issue 2. P. 206–210. URL: <https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000435701800043>

126. Kimbell D. La musica strumentale nelle opere di Bellini. *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita*. Atti del convegno internazionale, Catania, 8-11 novembre 2001, «Historia Musicae Cultores», CVI, Firenze, Olschki, 2001. P. 391-409.

127. Klein Charles. The Oboe Sings: Translating bel canto Song for the Oboe. A Portfolio of Recorded Performances, Musical Scores, and Exegesis. B.Mus (Hons) University of Adelaide, 2015 MA Arts visuels, ENSAV La Cambre, Brussels, Belgium, 2005. 136 p.

128. Leclair Jacqueline. Oboe Secrets: 75 Performance Strategies for the Advanced Oboist and English Horn Player. New York: Scarecrow Press, 2013. 166 p.

129. Lopez-Pelaez-Casellas M.P.& Garcia-Herrera C. An artistic research proposal from an A/R/TOGRAPHY perspective: a study of the first movement of Strauss's Oboe Concerto. *Musica Hodie*. 2019. V.19. Article Number e54873.

130. Manning Dwight C. A Study Of The Oboe Concertos Of Johann Friedrich Fasch With A Performing Edition Of Oboe Concerto IN G Major: Fulfillment of the Requirements For the Degree of Doctor Of Musical Arts. Denton, Texas May, 1994. 85 p.

131. Marcel Ponsele. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=B5eQ0LH15Iw&feature=related>

132. Mayer Albrecht. URL: <https://www.deutschegrammophon.com/en/artists/albrechtmayer/biography>.
133. McKenzie Allen plays Goossens Oboe Concerto. URL: https://www.youtube.com/watch?v=rvUMqrwnIK4&ab_channel=McKenzieAllen
134. Meyer J. *Acoustics and the Performance of Music*. Michigan State University, East Lansing, Michigan. 2009.
135. Nikolaievskia Yuliia, Paliy Iryna, Chernenko Volodymyr, Tsurkanenko Iryna, Lozenko Kateryna, Yurchenko Olga, Dikariev Serhii. Instrumental fantasy in the 20th century: variations on the genre-style genotype. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. Special Issue no.: 12/02/XXIX. (Vol. 12, Issue 2, Special issue XXIX.), 2022. P.193–198. DOI: 10.33543/120229193198 (<https://doi.org/10.33543/120229193198>).
136. Nikolaievskia, Y.; Paliy, I.; Denysenko, I.; Cherednychenko, O.; Kuzhba, M.; Cherniavskiy, I.; Wang, Youjie; Zeng, Qian. Style paradigm of the instrumental etude genre. *Ad Alta-Journal of interdisciplinary research*. Vol.13. Issue 2 (Special Issue SI). P. 18-25. doi. 10.33543/j.130235.1825.
137. Olena Roshchenko. Oronyms of Monsalvat and Valhalla in Dramaturgy of Wagner's New Myth "Lohengrin". *Rupkatha Journal on interdisciplinary Studios in Humanities Open Access*. January, 2021, Volume 13, issue 1, P. 1 – 13. DOI10.21659/rupkatha.v13n1.43
138. Page JK. To soften the sound of the hoboy, the muted oboe in the 18th-century and early 19th-century. *Early music*. 1993. Volume 21. Issue 1. P.65-&.
139. Palisca Claude V. *Baroque Music*, 3rd ed. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall. 1991. 167 p.
140. Paoli D.D. Oboe bibliography, vol 1 - German - Hosek,M. *Nuova Rivista Musicale Italiana*. 1977. V.11. Iss.3. 505-505.
141. Pasculli Antonio. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Antonio_Pasculli
142. Quantz Johann Joachim, On Playing the Flute. 2nd ed., trans. Edward R. Reilly (New York: Schirmer Books, 1985). P.172–78.

143. Rakochi, V. Genesis of the Concerto for Orchestra. *Journal of History Culture and Art Research*. 2020. №9(1), P. 273–285.
144. Reeves A.H.& Hooper J. Oboe – History and Development (reprinted from the journal, October, 1945). *Iee Proceedings a science measurement and technology*. V. 132. 1985. Issue 6. P. 394-398. DOI 10.1049/ip-a-1.1985.0073.
145. Rodríguez Pablo L. Pasculli, Antonino. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2011. P.749.
146. Rosset Lucien A. P. The «Paganini of the oboe». *The Double reed*. 1987. Vol. 10, n. 3. P. 44-45.
147. Rothwell Evelyn. Oboe Technique 3rd edition. Oxford University Press; 3rd edition. 1983. 112 p.
148. Rupprecht Philip. Britten's Musical Language. Cambridge University Press, 2001. 358 p.
149. Sacchini Louis V., Denton B. M. The sifonia concertante. Thesis For the Degree of Master of Music. Texas, 1964. 77 p.
150. Sadie S. Handel oboe Concerto in g-minor Vivaldi oboe Concerto in a minor P89 Bach oboe Damore Concerto in a Mozart Adagio in C K580A. *Musical Times*. 1979. Vol. 120. Issue 1633. P.227-227. DOI 10.2307/961777.
151. Schüssler-Bach Kerstin. Phantasy-Quartett op.2. Boosey & Hawkes, 2023. URL: <https://www.boosey.com/cr/music/Benjamin-Britten-Phantasy-Quartet/203&langid=2>
152. Serhaniuk L., Shapovalova L., Shehda L., Kazymyryv K., Kolubayev O. Portraits and self-portraits of composers at the musical work. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research – Magnanimitas*, XVII, 10-11, 2021. P. 111-115.
153. Shapovalova L.& Chernyavska M.& Govorukhina N.& Nikolaievska Yu. Pastoral in instrumental and vocal music 18-21 centuries: genre invariant and performance. *Ad Alta: Journal of interdisciplinary research*. 2021. Vol. 11, Issue 2, Special issue XX. P. 136–140.
154. Singer L. Metodo per oboe. Trans. Reginald Smith Brindle. Milan : Edizioni Suvini Zerboni, 1969. 67 p.

155. Stephens Perry. A History Of The Oboe From Antiquity to 1750-th. Presented to the Graduate Council of the North Texas State College in Partial Fulfillment of the Requirements For the Degree of Master of Arts. 104 p. URL: https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc663721/m2/1/high_res_d/1002603879-Stephens.pdf, last accessed: 13. 04. 2021.

156. Storia della musica. Milano : DeAGOSTINI, 2006. 400 p.

157. Talbot M. Vivaldi. Oxford University Press, 2002. 262 p.

158. Tao Jin. Performance characteristics of Eugene Goossens's Concerto for Oboe and Orchestra. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Вип. 60 / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Ю. П. Величко, Л. В. Русакова. Харків : ХНУМ, 2021. Вип. 60. С. 167–183. DOI 10.34064/khnum1-6009

159. Tao Jin. Compositions for the oboe by A. Pasculli: on the way to the formation of the concerto style of playing at the turn of the 19th-20th centuries. *European Journal of Arts. Scientific journal*. № 4. Vienna, 2021. P. 118–124. DOI: 10.29013/EJA-21-4-118-124.

160. Tao Jin. Oboe Vibrato Technique and its Practical Analysis. *Jouranal of Heihe University*. 2022. vol. 2 No. 13. P. 146–148.

161. Taruskin R. *Oxford History of Western Music: vol. 2.: Oxford University Press, 2008.*

162. Tedesco Anna. PASCULLI, Antonino. Dizionario Biografico degli Italiani. Volume 81 (2014). URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/antonino-pasculli_%28Dizionario-Biografico%29/

163. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Edited by Stanley Sadie. Macmillan Press Limited, London, Grove's Dictionaries of Music Inc., New York, 1980. 933 p.

164. Veale P. und Mahnkopf C.-S. *Die Spieltechnik der Oboe*. Kassel. 1994. 178 p.

165. Wainwright Jonathan, Holman Peter. From Renaissance to Baroque: Change in Instruments and Instrumental Music in the Seventeenth Century. England, 2005. 305 p.

166. Warren Richard S. Begins with the oboe. A History of the Toronto Symphony Orchestra. Published by University of Toronto Press Incorporated. Toronto Buffalo London, 2002. 286 p.

167. Woodworth G. E. A Background, Analysis, and Performance Guide for Eugene Goossens's Concerto in One Movement for Oboe and Orchestra. LSU Doctoral Dissertations. 2016. 66 p.

168. Zoboli O. Antonio Pasculli (1842-1924). URL: <http://www.omarzoboli.ch/antonio-pasculli.html>.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

Список опублікованих праць за темою дисертації:

4. Tao Jin. Performance characteristics of Eugene Goossens's Concerto for Oboe and Orchestra. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Вип. 60 / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Ю. П. Величко, Л. В. Русакова. Харків : ХНУМ, 2021. Вип. 60. С. 167–183. DOI 10.34064/khnum1-6009
5. Тао Цзінь. Концертні фантазії для гобою Антоніо Паскуллі як втілення нового сенсу віртуозності у творчості ХІХ ст. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 53. Том 2. С. 103–111. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/53-2-15>
6. Тао Цзінь. Риси концертності у Фантазії-квартеті для гобою та струнних Б. Бріттена. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 60. Том 4. С. 62–68. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/60-4-9>
7. *Tao Jin*. Compositions for the oboe by A. Pasculli: on the way to the formation of the concerto style of playing at the turn of the 19th-20th centuries. *European Journal of Arts*. Scientific journal. № 4. Vienna, 2021. P. 118–124. DOI: 10.29013/EJA-21-4-118-124

8. Tao Jin. Oboe Vibrato Technique and its Practical Analysis. *Jouranal of Heihe University*. 2022. Vol. 2 No. 13. P. 146–148.

Основні положення дослідження у формі усної доповіді викладено на таких конференціях:

1. Науково-мистецький проект «Практична музикологія» «Мистецькі школи в історико-культурному процесі» (Харків. 07-10 грудня 2017р.).
Тема доповіді: *Антоніо Паскуллі – «Паганіні гобоя»*.
2. Науково-мистецький проект «Практична музикологія». «Пластичний вимір музичного мистецтва» (Харків, 06-09 грудня 2018 р.). Тема доповіді: *Специфіка звукообразу гобою у Інтродукції та темі з варіаціями ор.102 Й. Гуммеля* (очна участь).
3. «Музикознавчі вечорниці» (до 15-річчя кафедри інтерпретології та аналізу музики). Науково-мистецький проект «Практична Музикологія» 7-8 грудня 2019. Доповідь: *Становлення концертного стилю гри на гобої межі ХІХ–ХХ ст. (огляд композиторських та виконавських стилів)*. (очна участь)
3. Міжнародна науково-практична конференція «Музична комунікація в питаннях та відповідях» (Харків, 15–18 січня 2021 р.). Тема доповіді: *Концерт для гобою з оркестром Ю.Гуссенса: до питання комунікації композитора та виконавця* (очна участь)
4. XXIV Всеукраїнська молодіжна науково-творча онлайн-конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (8-9 грудня, Одеса, 2021). Тема доповіді: *Концерт для гобою з оркестром Юджина Гуссенса: нотатки виконавця*.
5. Науково-мистецький проект «Практична музикологія». «Поетика музичної творчості» (Харків, 15-17 січня, 2022). Тема доповіді: *Поетика Концертів для гобою Л.А.Лебрена*.

6. III Міжнародна науково-творча конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 13–14 лютого 2023 р.). «Схід–Захід: мистецтво та інтерпретація». Тема доповіді: *Риси концертності у Фантазії для гобою та струнних Б.Бріттена.*