

СТИЛЬОВИЙ КОМПЛЕКС ГОБОЯ
У СВІТЛІ ОРГАНОЛОГІЇ ІНСТРУМЕНТА780.644.1:78.03
<http://doi.org/10.5281/zenodo.2532050>

Мартинова В. І. Стильовий комплекс гобоя у світлі органіології інструмента. Статтю присвячено розгляду феномена «гобойний стиль» як складової органіології цього інструмента, котрий має давню історію та різноманітні художні втілення. На тлі ряду узагальнень методологічного рівня, пов'язаних з інструментально-видовими стилями, про які йшлося ще в часи Бароко, виділено та дефіновано поняття про стиль гобоя як інструмента, специфіка якого (пасторальність) у процесі історико-стильової еволюції поглиблювалася та водночас додалася, наближуючись до універсальної якості (гобой у маршових та інших активних темах в операх та симфоніях майстрів кінця XVIII — XX століття). Наукова новизна статті визначається не лише її комплексним характером, але й новим підходом до вивчення властивостей звукообразу гобоя, що має як теоретичне, так і практичне значення для сучасного етапу розвитку музичної науки та практики, зокрема української.

Ключові слова: стиль у музиці, видовий інструментальний стиль, специфіка та універсалізм інструмента, органіологія гобоя, гобойний стиль.

Мартинова В. И. Стилевой комплекс гобоя в свете органиологии инструмента. Статья посвящена рассмотрению феномена «гобойный стиль» как составляющей органиологии этого инструмента, имеющего давнюю историю и разнообразные художественные воплощения. На фоне ряда обобщений методологического уровня, связанных с инструментально-видовыми стилями, о которых речь шла еще во времена Барокко, выделено и дефинировано понятие о стиле гобоя как инструмента, специфика которого (пасторальность) в процессе историко-стилевой эволюции углублялась и одновременно преодолевалась, приближаясь к универсальному качеству (гобой в маршевых и других активные темы в операх и симфониях мастеров конца XVIII — XX века). Научная новизна статьи определяется не только ее комплексным характером, но и новым подходом к изучению особенностей звукообразу гобоя, что имеет как теоретическое, так и практическое значение для современного этапа развития музыкальной науки и практики, в частности украинской.

Ключевые слова: стиль в музыке, видовой инструментальный стиль, специфика и универсализм инструмента, органиология гобоя, гобойный стиль.

Martynova V. The Oboe Style Set in View of the Instrument Organology. The article is devoted to the discussion of the phenomenon of the “oboe style” as a component of the organology of this instrument which has a long history and various artistic presentations. Against the background of a number of generalizations of the methodological level that are associated with the specific instrumental styles, which was discussed back at the time of Baroque, the concept of style of oboe has been distinguished and defined, and in the process of historical and style evolution, the specifics (pastoral manner) of the oboe as an instrument were enhanced and, at the same time, overcome with being drawn nearer to the universal quality (oboe in the marching and other active themes in operas and symphonies of the masters of the late 18th – 20th centuries). The scientific novelty of the article is determined not only by its comprehensive nature, but also by a new approach to the study of the properties of the oboe sound-image, which has both theoretical and practical significance for the modern stage of development of music science and practice, in particular, the Ukrainian.

In modern music science, a special branch was formed, defined by the term “organology”, which derives from the interpretation of musical instruments as “organs”, “instruments” of musical thinking of a human. Acting as “ecstatic machines” (M. Mamardashvili), the instruments are a continuation of a human, and their emergence and use reflects the paths of the evolution of music as a kind of art in which the instruments act as *Paradigma musicum*, and the works – as *Syntagma musicum* (E. Nazaikinsky).

The starting thesis of the modern organology is the formula “an instrument is a human”, which results from the understanding of the instrument as a voice (E. Nazaikinsky), which has been separated from a person, but can be reproduced only with the human’s participation. Hence, the statement arises concerning the presence of the instruments styles inherent in them, which is reflected in a number of works of musicology and performance profile – violin style in the dissertation of I. Grebneva, guitar style in the studies of O. Zherzdev and O. Tkachenko, tenor horn style in the study of E. Kupriyenko, etc. The category of the “instrumental style” reflects one of the levels in the style hierarchy system, which distinguishes “the style of any kind of music” (V. Kholopova), including the instrumental styles. Their emotional characteristics arose back in the days of Baroque, but in the process of evolution of musical thinking receded into the background, and the stylistic characteristics of the works and their authors came in the foreground.

In the music of romantic composers and musicians, the timbre principles of instrumental music making were being gradually revived, which was associated with a number of factors, primarily the formation of program instrumentalism (H. Berlioz, F. Liszt). In the new system of the timbre-and-texture set of works, the oboe takes its place, and gradually gets rid of the earlier “timbre labels” (O. Vepryk) and goes from mono- to polysemanticism, from traditional pastoral manner to a wide range of figurative meanings. The processes that contributed to the universalization of the oboe proceeded in accordance with the laws of dialectics, by deepening the specifics of the instrument and overcoming them in order to its further universalization (E. Nazaikinsky).

The multidimensional processes of the evolution of the oboe, whose roots reach the folklore and the Classical antiquity (classical aulos, French folk swirel, chalumeau, etc.), were eventually reflected in the creation of an academic pattern of the instrument (the craft masters of the 17th century J. Hotteterre and M. Philidor). Subsequently, a division into two basic models of the academic oboe, the French and the German, appeared, and exists to date, reflecting, respectively, the two sound-image areas accessible to this instrument – a softer, adapted to virtuoso soloing, and a more viscous, loud, and sharp, characteristic to orchestral music. In modern practice, there is a convergence of the tone qualities inherent in the oboes of these constructions, as well as a differentiated approach of performers to the selection of a certain type of the instrument in accordance with the repertoire.

As a generalization of the organological parameters of the oboe timbre and texture, technical and actual performance characteristics of this instrument, the article suggests an original definition of the concept of “oboe style”, which is understood as the timbre-and-sound phenomenon that contains all the features of the specific style located in the style hierarchy system between the levels of the “genre style” and “creative personality style”; the oboe style, just as the style of other instruments, is determined by the factors of the social and cultural nature (demand and supply balance), as well as the historically determined combination of universalism and specifics in the form of: a) representation of virtuosic capacity inherent in the principle of concert performance (universalism), b) preservation of the fundamental qualities of the timbre – some sharpness and even “nasalized” sound, combined with depth, density, and in figurative aspect – with tending to reproduction of the modus of pastoral manner (specifics).

This definition covers the most general aspects of the artistic existence of oboe and needs to be specified at the level of different stylistics – historical, genre, national, “personal” (the latter relates to both composers – the authors of the oboe works, and performers who have always been in the “center” of the oboe style).

In view of the above, we can conclude that only in the combination of the “polar” baseline outputs – “typical” and “individual”, “universal” and “peculiar”, “constant” and “variable” – the overall pattern of the existence of oboe becomes visible, which is quite

complex and even controversial in view of its various genre-and-style interpretations. The basic here is the orchestral application of the instrument, which is reflected in two other areas of its use – concert and ensemble. The discussion of these stylistic practices provides prospects for further research of the subject stated in this article.

Keywords: style in music, specific instrumental style, specifics and universalism of the instrument, oboe organology, oboe style.

Постановка проблеми. У сучасному виконавському музикознавстві по-новому переосмислюються проблеми, пов'язані з природою інструментів, що трактуються як «органи», «знаряддя» мислення музиканта. Тому, звертаючись до комплексних характеристик гобоя, інструмента з давньою історією та широким спектром ужитку, необхідно визначити головну складову його органології — стильову. Саме категорія «стиль» у її видовому розумінні охоплює звукообраз гобоя на всіх етапах його еволюції, що і складало основу дослідження, здійсненого у даній статті.

Зв'язок роботи з науковими та практичними завданнями. У науковому плані стаття, що пропонується, є продовженням досліджень з приводу гобойного тембру та техніки, здійснених у класичних працях з інструментознавства (Д. Рогаль-Левицький [17], М. Зряковський [8]), але у новому методологічному ракурсі — з точки зору стилю цього інструмента. У галузі практичного застосування матеріал та висновки статті можуть бути складовими навчальних курсів «Інструментознавство», «Історія виконавства на духових інструментах», а також використовуватися у виконавській та навчальній практиці в класі зі спеціалізацією «Гобой».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вивчення органологічних характеристик гобоя спирається на спостереження українських авторів з приводу інших інструментальних стилів, зокрема гітарного (О. Жерздев [8], В. Ткаченко [21]), скрипкового (І. Гребнева [7], Н. Чистякова [24]), концертно-фортепіанного (О. Кріпак [11]). Загальні положення, які дістали розвиток у статті, містяться у працях з теорії стилю в музиці Є. Назайкінського [15], В. Холопової [22], М. Лобанової [12]. Що стосується стилістики духових інструментів, зокрема й гобоя, то базовими для даного дослідження були теоретичні та методичні праці В. Апатського [2; 3], Є. Носирева [16], Ш. Палтаджяна [17], В. Карелової [10], П. Юргенсона [25].

Мета статті — виявити особливості стильового комплексу гобоя як базової складової органології інструмента.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасний термін «органологія» використовується щодо музичних інструментів, котрі в широкому розумінні є «органами» музичного мислення людини, яка в процесі своєї художньої діяльності створює своєрідні «екстатичні машини». Пояснюючи цей термін, його автор, філософ М. Мамардашвілі зазначає: «Людство... винайшло свого роду машини (умовно назвемо їх екстатичними машинами)... Людину в них переведено у більш інтенсивний реєстр життя, де вона, знаходячись «поза собою», чимось у собі оволодіває... Екстазу-

ючи, посилюючи можливості та стани людського психічного апарату, вони переводять його в інший вимір, в інший спосіб буття, який лежить поза окремою людиною і до того ж є більш осмисленим та упорядкованим, ніж сама людина» [13, с. 46].

Виходячи з того, що музичне мислення є насамперед «свідомістю слуху», або «слуховою свідомістю» (Т. Чередниченко [23, с. 40]), музичні інструменти є комплексним, незалежним від свідомості конкретної людини виразом певного емоційно-психологічного стану, що фіксується в понятті «образ інструмента» (Л. Гаккель [6]). Продовжуючи лінію образних характеристик інструментальних звучань, Н. Рябуха пропонує термін «виконавський звукообраз», у якому поєднуються «звук» (акустика) і «образ», де відображено «єдність фонетичної (звукової) та семантичної (сислової) специфіки» [20, с. 73].

Враховуючи обидві складові музичного інтонавання — «людину» та «інструмент» — Є. Назайкінський висуває формулу «голос — це людина», де йдеться про виток будь-якого інструментального звучання — людський голос, вокальну інтонацію. Саме тому, як зазначає дослідник, «вся еволюція музичних інструментів ішла шляхом пошуку органоподібності, тобто органічної, такої, що нагадує організми, конструкції. Тому численні метафори, в яких фіксується ототожнення інструмента з живою істотою, є метафоричними далеко не на всі сто відсотків» [14, с. 81].

Отже, інструменти є продовженням людини, її голосу, пластики рухів її тіла, але міра відчуження рукотворних артефактів, якими є інструменти, від людини є різною. В існуючих класифікаціях інструментальних сімейств найближчими до людини, її голосу та дихання є так звані аерофони — духові інструменти. Далі, якщо брати процес еволюції інструментальних винаходів, характер відчуження інструментів від людини поглиблюється. Наприклад, струнно-смичкові інструменти (хордофони) вже не залежать від дихання людини, а імітують її мовно-голосову артикуляцію штучним засобом. Молоточкове фортепіано йде від людини ще далі і стає автономним механізмом, який, завдяки своїй універсальності, здатен відтворювати звучання різного тембрового походження — від вокальних голосів до якостей тембру оркестрових інструментів.

Ще одним суттєвим моментом в органології є питання про наявність у інструментів якостей стилю. Чи існує і чи є правомірним таке явище та поняття, як «стиль інструмента»? На це питання в сучасному виконавському музикознавстві дається позитивна відповідь. У її основі лежить сучасна теорія музичного стилю, зокрема ієрархічна стильова система, представлена в новітньому варіанті у класифікації В. Холопової. Серед шаблів стильової ієрархії автор книги виділяє категорію «стиль будь-яких видів музики», зараховуючи до них, зокрема, фортепіанний стиль [22, с. 223].

Логічно припустити, що, як існує фортепіанний стиль, то мають право на існування й інші аналогічні стилі, про котрі вже йдеться в існуючій літературі. Це, наприклад, гітарний стиль у робо-

тах О. Жерздева [8] і В. Ткаченко [21], концертно-фортепіанний стиль у дослідженні О. Кріпак [11], скрипковий стиль у дисертаціях І. Гребневої [7] та Н. Чистякової [24].

В онтологічному розумінні стиль у музиці є, за висловом Є. Назайкінського «особистістю, що проявляється в музичних звуках» [15, с. 18]. У цій функціональній дефініції охоплюється цілісний комплекс звуко-стильового відображення, в якому своє належне місце займають і інструменти. Ще Б. Асаф'єв [4], розглядаючи музичні інструменти як складову художнього мислення, виявив співпадіння категорій «твір» та «інструмент» (формула «інструмент = твір»). Екстраполюючи цю ідею на сучасну органологію, Є. Назайкінський висуває щодо цієї пари понять наступні визначення: інструменти є артефактами художньої культури й існують як *Paradigma musicum*, а твори складають *Syntagma musicum* [14, с. 89].

У системі музичного інструменталізму діють такі ж самі стильові закони, як і в музичних творах. Разом з тим певна автономність музичного інструментарію, його деяка відчуженість від людини-творця приводить до особливого розуміння інструментальних стилів, які ще з часів Бароко розглядалися на основі теорії афектів. У музично-теоретичних працях того часу (А. Кірхер, Ф. де Броссар, Й. Маттезон) стилі інструментів визначалися в рамках загального поняття «стиль симфоній» (*stylus symphonicus*), який позначав будь-яку інструментальну музику. Разом з тим відбувалася диференціація, пов'язана з образними, ширше — стильовими, адже за будь-яким «образом» ховається «стиль», характеристиками інструментальних звучань. Наприклад, як зазначає М. Лобанова, в арсеналі теоретичних понять того часу зустрічаються наступні визначення: стиль скрипок — «веселий», стиль труб — «войовничий», стиль лютні — «вкрадливий» [12, с. 172].

На основі цієї традиції далі за інструментами (аж до Новітнього часу — кінця XIX — початку XX століття) зберігалися більш-менш сталі характеристики, відомі під поняттям «темброві ярлики» [19, с. 110]. Вони відповідали певному історико-художньому розумінню інструментальних звучань, але всередині містили тенденції, з одного боку, до стандартизації та тиражування, з другого боку, до їхнього подолання. З цього приводу в загальній класифікації музичного інструментарію виникла дихотомія «універсалізм — специфіка». Усі інструменти, згідно з цією точкою зору, поділяються на універсальні (більш-менш універсальні) та специфічні — «фортепіано універсальніше за скрипку, гобой специфічніший за кларнет» [14, с. 91]. Автор цих слів Є. Назайкінський далі зазначає: «Дві протиборчі сили закладені в бажанні музикантів опанувати інструмент: прагнення до універсальності, до безмежного розширення виразних можливостей улюбленого інструмента, та прагнення посилити, підкреслити яскравість, індивідуальність, специфічність звучання, його своєрідність» [там само].

Перший шлях означає пошук нових незвичних прийомів (наприклад, гра *col legno i pizzicato*

на скрипці). Це — універсалізація інструмента, який набуває принципово нових звукотворних якостей. Другий шлях означає поглиблення специфічних, корінних властивостей інструмента. Обидві ці сторони інструментального звукообразу співвідносяться діалектично: універсалізація досягається шляхом поглиблення специфіки з її наступним «подоланням» [14, с. 91].

Якщо застосовувати поняття «стиль інструмента», то слід враховувати означену вище діалектичну природу явищ («універсалізм» та «специфіку»). Крім того, слід зважати і на суспільну комунікацію. Адже інструменти є, за висловом Є. Назайкінського, скоріше детермінантами стилю, які людина-творець підкорює собі і включає їх до власного художнього часопростору [15, с. 34]. «Стиль переплавляє в таке, що належить йому, і те, що не має прямого відношення до людини, до суб'єкта, індивідуума [там само, с. 36].

У загальному (методологічному) розумінні поняття «стиль інструмента» визначено в роботі О. Жерздева: «Стиль інструмента — це особливий різновид видового стилю, що визначається засобом його (інструмента) буття в практиці суспільного музикування, типовими жанрами, композиторськими та виконавськими стилями, що у сукупності зберігаються у пам'яті інструмента як артефакту культури і відроджуються у конкретних композиціях та їхніх інтерпретаціях» [8, с. 11]. У цьому визначенні враховані основні моменти, які відносяться взагалі до категорії «музичний стиль». Це: 1) указання на єдиний генезис; 2) вимога музичної, тобто такої, що сприймається безпосередньо слухом, його вираженості; 3) указання на залучення до цього процесу всієї сукупності властивостей музики, що створюють органічну цілісну систему [15, с. 20].

У наведеному визначенні використано також поняття «пам'ять інструмента», що є багато в чому метафорою. Насправді в інструмента як частини предметного світу не існує власної мнемоніки, а розмова про неї може відбуватися тільки за наявності трьох особистостей: майстра-виготовлювача, виконавця, композитора. Ця тріада творців визначає стиль інструмента, причому лише певний історичний етап становлення останнього, оскільки будь-яке стильове явище має стабільно-мобільну природу і здатне змінюватися якісно й кількісно у практиці суспільного музикування.

Практика, як відомо, є процесом реалізації художніх ідей, а тому слугує критерієм їхньої доказовості та правомірності. У суспільному музикуванні завжди діють категорії «попиту» та «пропозиції», які стосуються й інструментарію. Комплексне визначення загальної природи практики суспільного музикування знаходимо в дисертації Н. Чистякової, де це явище конституюється як «сукупна система функціонування музики в часі-просторі певного етапу людської історії, того або іншого географічного регіону, нації, народу, професійних (в тому числі народно-професійних, напівпрофесійних, «ремісничих», таких, що формуються в «третьому пласті», аматорських) шкіль,

традицій і цільових установок, що функціонують у їхніх межах» [24, с. 6].

Виходячи з цього визначення, можна зрозуміти, що інструментарій як явище, цілком підпорядковане суспільно-практичним детермінантам музикування, є історико-стилістичним, а також, конкретніше, жанрово-стилістичним феноменом, котрий має певне відношення і до таких «високих» шаблів стильової ієрархії, як стиль епохи або стиль національної школи. Більшість (якщо не всі) існуючі в нашій сучасній практиці (та навіть ті, що зберігаються як артефакти в музеях та колекціях) інструменти мають фольклорне походження, витоки якого сягають давніх історичних часів та різних географічних регіонів.

Що стосується гобоя, то цей інструмент тут не є винятком. Його історична поетика витікає з багатовікової історії, історії його виготовлення руками майстра, історії виконавства, історії композиторської творчості при зверненні до цього інструмента. Усі ці три іпостасі поєднуються в загальному «образі» гобоя, котрий здавна має приналежність до певної сфери музичної виразності, але, як побачимо далі, власне цією сферою не обмежується.

У класичному трактаті Г. Берліоза гобой трактується як інструмент пасторального вжитку, звуком якого притаманна «простодушність, наївна грація, тиха радість або смуток слабкої істоти — все це він чудово виражає у *cantabile*» [5, с. 212]. Автор трактату, який створювався у 40-ві роки XIX століття, бачить за гобоєм лише ці образно-виражальні функції. І навіть застерігає композиторів від, так би мовити, «нецільового» використання гобоя в мелодіях збудженого або пристрасного характеру, критикуючи з цього приводу навіть В. А. Моцарта.

У результаті Г. Берліоз пропонує наступний висновок: «Найбадьоріша, найкраща, найбагородніша маршова тема втрачає своє благородство, свою бадьорість і привабливість, якщо виконується на гобоях» [там само]. Така точка зору на теперішній час уже не є універсальною і єдино можливою. Про це йдеться у висловлюванні О. Веприка — автора терміна «темброві ярлики», який з приводу берліозівської трактовки гобоя визначає наступне: «Коли Берліоз стверджує, що гобой перш за все інструмент пасторального значення, то це твердження показує лише одне: що звуковий комплекс, який охоплює темброве забарвлення гобоя і пасторальність звуковисотного тексту, сприймається ним сукупно, сумарно, що не настав іще момент “відчленування”, що над Берліозом іще тяжіє величезний вражаючий вплив “злитності” даного звукового явища» (цит. за: [19, с. 110]). Далі О. Веприк зазначає, що «знадобився солідний відтинок часу, щоби були знайдені інші сфери виразності того ж тембрового забарвлення, у тому числі й та сфера, яка Берліозу особисто здавалася цілковито немислимою, такою, що суперечить самій природі інструмента» [там само].

Як відомо, вже досить скоро, трохи більше ніж за 50 років після написання трактату Г. Берліоза, гобой зазвучав у маршоподібній темі в третій

частині Шостої симфонії П. Чайковського. Як зазначає, коментуючи висловлювання О. Веприка, автор статті про нього І. Рижкін, «до моменту написання Шостої “пасторальна чарівливість” гобоя дещо охолола і стали бачитися інші можливості його використання» [19, с. 110].

Аналогічні процеси відбувалися і в інших інструментальних стилях, пов'язаних, зокрема, з відтворенням ідеї пасторальності. Так, «Дебюссі “відкрив” флейтову виразність пасторального характеру (у кінці свого Ноктюрна № 1), а Стравінський на початку “Весни священної” знайшов пасторальну виразність фагота...» [там само]. Таким чином, у Музиці Новітнього часу (від кінця XIX століття до сьогодення) жорстке суміщення тембрових якостей інструмента і певної образності не є нормативом, а становить лише відправну точку в можливих слухацьких уявленнях. Свого часу А. Шонберг назвав сучасного слухача «тембровим гурманом» (див. про це: [1]), що означає той факт, що саме темброва комунікація виступає часто як пріоритетна при розпізнаванні художнього змісту твору. Важливу роль тут виконують і генетичні природні чинники, котрі асимілюються в тих чи інших інструментах і наштовхують на певні слухові асоціації.

Як зазначає з цього приводу один із засновників сучасної органології Є. Назайкінський, «вироблені природою слухові цензури та підсилювачі — це ціла система біологічних механізмів, за допомогою яких у звукових сигналах відсіюється все нейтральне, зайве і, навпаки, акцентується все життєво важливе, цінне» [14, с. 83]. Характерно, що для унаочнення цих слів автор далі звертається до прикладу такого інструмента як гобой: «Коли ми чуємо звук гобоя, то завдяки біологічним фільтрам та резонаторам у ньому виділяється і чітко вимальовується цілий комплекс властивостей, котрі доставляють сприйняттю задоволення, яке майже не піддається опису, де змішуються і радість, і подив, і відчуття повноти життя, і багато чого іншого» [там само].

Автор пропонує далі насичену метафорами характеристику гобойного тембру, виявляючи його міфологічні коріння (Пан і Фавн), підкреслюючи особливий статус цього інструмента як носія насиченого, наповненого змістом звуку, котрий «не містить щілин, крізь які може витікати повітря, дихання перетворюється в ньому на дещо пружне, знаходить у ньому опір...» [14, с. 83]. Є. Назайкінський, визнаючи суб'єктивність подібних оцінок, підкреслює далі, що вони не вичерпують усього комплексу уявлень та відчуттів, які породжуються гобойними звуками; сюди не увійшли, наприклад, асоціації з творами, де гобой демонструє інші аспекти своєї тембрової семантики (автор має на увазі, зокрема, увертюру «Шовкова драбина» Дж. Россіні й варіації з другої частини Четвертої симфонії П. Чайковського).

Звук гобоя характеризується певною парадоксальністю, що відноситься тою чи іншою мірою й до інших інструментальних тембрів. Адже «поряд з відтінками, джерело яких міститься у досвіді музичного сприйняття, звук гобоя

володіє і тим, що буде сприймати людина, яка ніколи раніше не чула музики. <...> звук гобоя є <...> соціально відібраним і вводиться до світу уявлень кожної окремої людини у вигляді одного з приналежних культурі сенсорних еталонів»; але при цьому він (цей звук) «залишається і сам по собі пружним, солодким, носовим, весняним тощо» [там само, с. 84].

До органологічних характеристик гобоя входить і система його устрою, а також історія виникнення та вдосконалення інструмента. Як відомо, гобой належить до сімейства дерев'яних духових інструментів з подвійною тростиною, коріння цього інструмента сягають у глибину тисячоліть. Наприклад, в енциклопедичних виданнях згадується про існування інструмента під назвою «мемет» ще у Древньому Єгипті (III тис. до н. е.) [25], а в античну епоху — у Древній Греції та Древньому Римі — існували відповідно такі «предки» гобоя, як «авлос» і «тібія» [26, с. 203–204]. У музиці Нового часу (починаючи з раннього Ренесансу) професійний гобой був результатом удосконалення шалмея — народної французької сопілки, яка була спільним предком як кларнета (його винахідником вважається Й. Деннер, котрий сконструював кларнет 1680 року [3, с. 104]), так і гобоя (виконавці та майстри-виготовлювачі першої половини XVII століття Ж. Оттетер і М. Філідор [2, с. 160]).

Згідно з традицією тодішніх консо́ртів (так іменувалися «хори» інструментів, які розрізнялися за розмірами і могли бути як однорідними, так і «ламаними», тобто різними за сімейством) гобої, точніше попередники гобоїв, поділялися на наступні різновиди: «шальмель» (сопрановий інструмент), «помери» (від альту до баритона), «бомбарда» (басовий інструмент), «бомбрадоне (контрабас)» (контрабасовий різновид) [25, с. 9].

У літературі, присвяченій спеціально гобою (П. Юргенсон [25], Є. Носирев [16]), зазначається, що конструюванню гобоя передувало відкриття принципу тримання трості безпосередньо губами виконавця, «завдяки чому звук надбав теплоту, виразність, здатність до нюансування тощо» [16, с. 16]. Це відбулося в кінці XVI — на початку XVII століття, що, на думку Є. Носирева, і було «часом народження гобоя» [там само].

Як зазначає П. Юргенсон, наприкінці XVII століття, невдовзі після того, як було створено «типовий гобой», почали з'являтися його різновиди: теноровий гобой, що звучав на ч. 5 нижче (тенор-гобой, або «мисливський гобой» — *oboe da caccia*); англійський ріжок — *Corno inglese* (ця назва є умовною і походить від зовнішньої схожості з англійським мисливським рогом; уперше був використаний Г. Перселом 1691 року в опері «Діоклетіан»); гобой д'амур («гобой любові»), що виник у 20-ті роки XVIII століття; він звучав терцією нижче звичайного і мав грушовидну форму розтруба, завдяки чому тембр інструмента набував оксамитової м'якості й томності, що й спонукало до його назви [25, с. 36–40].

Концертуючий гобой виник на основі сопранового гобоя «шальмель», котрий у подальшому вдосконалювався німецькими та французькими

майстрами-виготовлювачами. У сучасній практиці використовуються як французька, так і німецька версії інструмента, котрі мають деякі відмінності в конструкції та звучанні. Винахідниками гобоя французької системи вважаються А. Брод і Хр. Делюс, котрі внесли ряд суттєвих змін до клапанної механіки (октавний клапан, клапан верхнього *fis* і нижнього *c*). Як вважають фахівці-духовики, французька модель гобоя перевершує німецьку в чистоті інтонування, широті динамічного діапазону, вільному звуковидобуванні (Ш. Палтаджян [17, с. 13]).

Що стосується німецької моделі, то вона протягом довгого часу була однооктавною і лише згодом, у XX столітті, у «віденському» і «празькому» варіантах стала багатоктавною, але зберегла вузьку мензуру, що позначалося на звучанні інструмента — «в'язкому» та «голосному» [2, с. 242]. Перша з моделей є, таким чином, більш пристосованою до віртуозного солювання, а друга — для оркестрового вжитку, де потрібні більш густі та яскраві барви інструмента.

Разом з тим, як зазначають сучасні гобоїсти, а також фахівці з органології, різниця між обома системами інструментів може долатися виконавцями, про що, за свідцтвом П. Юргенсона, казав ще Д. Шостакович, котрий помітив той факт, що «гобой будь-якої системи може звучати у різних гобоїстів і як французький, і як німецький» [25, с. 62]. Констатуючи таку амбівалентність гобоїв цих систем, автор відзначає, що «гобоїст, який звик цінувати та любити соковитий та м'який, округлий звук німецького гобоя, буде, часто підсвідомо, домагатися його і від інструмента французької системи. Навпаки, музикант, котрий користується гобоєм німецької системи, іноді може на ньому досягти відносно прозорого, менш щільного і більш терпкого звучання, подібного з французьким гобоєм» [там само].

Це означає глибокий внутрішній зв'язок, що існує між інструментом та виконавцем. Перший (інструмент) формує фізичну сторону, а другий (виконавець) — психологічну сторону сприйняття дійсності, що в сукупності породжує звукообраз у виконавському мистецтві (Н. Рябуха [20, с. 74]). Якщо екстраполювати це положення на звукообраз гобоя, то можна констатувати слідом за П. Юргенсоном, що у випадках виконавських «вторгнень» до звукової системи інструментів певної конструкції «...гобоїст за допомогою своєї майстерності ніби долає природу свого інструмента» [25, с. 63].

Щоправда, при цьому слід враховувати і композиторський фактор. Відомо, зокрема, що різні автори віддавали у своїй творчості перевагу певним звукообразам гобоя. Наприклад, Р. Штраус віддавав явну перевагу французькому гобою, від цього, як зазначає П. Юргенсон, у 20-ті роки минулого століття навіть скоротився попит на гобої німецької системи [там само, с. 60]. Водночас в Австрії та її столиці Відні, завдяки впливу таких авторитетів, «як професор Вундерер та видатний гобоїст Ганс Камеш» [25, с. 61], аж до 40–50-х років XX століття зберігалася перевага гобоїв німецької системи.

На підставі викладеного вище можна запропонувати сукупне визначення поняття «гобойний стиль». Воно витікає з органології інструмента і охоплює всі параметри його темброво-звукових характеристик в аспектах естетики, поетики й технології. Отже, *стиль гобоя — тембро-звуковий феномен, який містить усі ознаки видового стилю, що розташовується в стильовій ієрархії між категоріями «жанровий стиль» і «стиль творчої особистості». Це означає його детермінованість факторами соціокультурного порядку (попит і пропозиція), а також сполучення якостей універсалізму та специфіки у вигляді: 1) репрезентації віртуозних можливостей, властивих принципу концертування (універсалізм); 2) збереження корінних якостей тембру — деяка різкість та навіть «гнусявість», що сполучається з глибиною, щільністю, а в образному плані — з відтворення модусу пасторальності (специфіка) як корінної якості цього інструмента.*

У даному тут визначенні враховані параметри органологічної структури інструмента в їхній екстраполяції на глобальну категорію «стиль». Звукообраз гобоя мислиться комплексно і не обмежується якоюсь однією стороною — власне тембро-звуковою або емоційно-психологічною.

Висновки. Отже, лише в поєднанні «полярних» вихідних — «типове» та «індивідуальне», «універсальне» та «специфічне», «константне» та «змінне» — вимальовується загальна картина буття гобоя, яка є досить складною і навіть суперечливою з огляду на його різні жанрово-стильові трактовки. Серед останніх виділяється як базове оркестрове застосування інструмента, яке було в історико-стильовому плані джерелом його подальших інтерпретацій у жанрах концертної та камерно-ансамблевої музики. Саме в оркестрі формувалися різноманітні темброві амплуа гобоя, оскільки, по-перше, він міг кореспондувати з іншими інструментальними тембрами, по-друге, мав можливість виступати як у тембрових мікстах, так і в солов'янні.

Перспективи подальших досліджень заявленої у даній статті теми полягають в окремому розгляді проявів гобойного стилю в трьох сферах музикування: оркестровій, ансамблевій, сольо-концертній. До того ж перспективними є дослідження національної стилістики в гобойному мистецтві, що матиме важливе методологічне значення і для вивчення його специфіки в українських реаліях — композиторській, виконавській, навчально-методичній.

Література:

1. Адорно Т. В. Избранное : социология музыки [Текст] / Т. В. Адорно ; пер. М. И. Левина, А. В. Михайлов ; сост. С. Я. Левит, С. Ю. Хурумов ; отв. ред. Л. Т. Мильская. — М. : СПб. : Университетская книга, 1998. — 445 с. — (Книга света). — ISBN 5-7914-0041-1.
2. Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства [Текст] : [учеб. пособие для студентов высш. муз. учеб. заведений Украины III–IV уровней аккредитации] : в 2-х кн. Кн. 1 / В. Н. Апатский ; М-во культуры и туризма Украины, Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. — К. : Задруга : НМАУ им. П. И. Чайковского, 2010. — 319 с. : ил., нот. ил., табл. — ISBN 978-966-432-067-9.

3. Апатский В. Н. История духовного музыкально-исполнительского искусства [Текст] : [учеб. пособие для студентов высш. муз. учеб. заведений Украины III–IV уровней аккредитации] : в 2-х кн. Кн. 2 / В. Н. Апатский ; М-во культуры и туризма Украины, Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. — К. : Задруга : НМАУ им. П. И. Чайковского, 2012. — 407 с. : ил., нот. ил. — ISBN 978-966-432-102-7.
4. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книга 1 и 2 [Текст] / Б. Асафьев (Игорь Глебов) ; под ред. Е. М. Орловой. — [2-е изд.]. — Л. : Музыка. Ленинградское отделение, 1971. — 376 с.
5. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментальной и оркестровой [Текст] : в 2-х ч. Ч. 1 / Гектор Берлиоз ; с доп. Р. Штрауса ; [пер., ред., вступ. ст. и коммент. С. П. Горчакова]. — М. : Музыка, 1972. — 306 [1] с.
6. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века [Текст] : очерки / Л. Гаккель. — 2-е изд. — Л. : Совет. композитор, Ленингр. отд-ние, 1990. — 288 с. — ISBN 5-85285-047-0.
7. Гребнева І. В. Формування скрипкового стилю в concerti grossi А. Кореллі [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Гребнева Ірина Вікторівна ; Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Х., 2014. — 16 с.
8. Жерздев О. В. Специфіка фактури у музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Жерздев Олексій Володимирович. — Х. : Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2011. — 18 с.
9. Зряковский Н. Н. Общий курс инструментоведения [Текст] : [учебник для муз. училищ и консерваторий] / Н. Н. Зряковский. — 2-е изд., испр. — М. : Музыка, 1976. — 479 с. : нот.
10. Карелова В. Ю. Особенности исполнительской артикуляции духовика [Текст] / В. Ю. Карелова // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура. — 2009. — № 2. — С. 54–62.
11. Кріпак О. Л. Концертно-фортепіанний стиль А. Караманова (на матеріалі трьох концертів для фортепіано з оркестром) [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Ольга Леонідівна Кріпак ; Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Х., 2012. — 20 с.
12. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр : история и современность [Текст] / Марина Лобанова. — М. : Сов. композитор, 1990. — 264 с.
13. Мамардашвили М. К. Наука и культура [Текст] / М. К. Мамардашвили // Методологические проблемы историко-научных исследований / Ред. : И. С. Тимофеева ; Академия наук СССР. — М. : Наука, 1982. — С. 38–57.
14. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки [Текст] / Е. Назайкинский. — М. : Музыка, 1988. — С. 81–117.
15. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке [Текст] : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е. В. Назайкинский. — М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. — 248 с. : ноты.
16. Носырев Е. Гобой [Текст] / Е. Носырев. — К. : Музична Україна, 1974. — 81 с.
17. Палтаджян Ш. Формування виконавської майстерності в ансамблях духових інструментів [Текст] / Ш. Палтаджян. — Х. : Майдан, 2010. — 116 с.
18. Рогаль-Левицкий Д. М. Беседы об оркестре [Текст] / Д. М. Рогаль-Левицкий. — М. : Музгиз, 1961. — 313 с.
19. Рыжкин И. Научный приоритет : Об Александре Веприке [Текст] / И. Рыжкин // Советская музыка. — 1981. — № 11. — С. 104–110.
20. Рябуха Н. Звукообраз в исполнительском искусстве : от метафоры к категории (этимологический курс) [Текст] / Наталья Рябуха // Проблемы взаимодействия мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство : зб. наук. ст. Вип. 40 / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ;

- ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. — Х. : ТОВ «С.А.М.», 2014. — С. 72–84. — ISBN 978-617-7044-61-0.
21. Ткаченко В. Універсализм і специфіка музичного мислення у стилях гітарної творчості 1880–1990 років [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Ткаченко Вікторія Миколаївна ; Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Х., 2013. — 16 с.
 22. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства [Текст] : учеб. пособие / В. Н. Холопова. — СПб. : Лань, 2000. — 320 с. — ISBN 5-8114-0334-8.
 23. Чередниченко Т. Идеи Ю. Н. Холопова к философии музыки [Текст] / Т. Чередниченко // *Laudamus* : К шестидесятилетию Ю. Н. Холопова : [Сборник] / [Сост. : Ценова В. С., Сторожко М. Л.]. — М. : Композитор, 1992. — С. 40–48. — ISBN 5-85285-424-7.
 24. Чистякова Н. Ансамблі за участі скрипки в Україні 1990–2010-х років : генезис, стилістика, форми репрезентації [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Чистякова Наталя Вікторівна ; Сумський державний пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. — Суми, 2018. — 20 с.
 25. Юргенсон П. Гобой [Текст] / П. Юргенсон. — М. : Музыка, 1973. — 71 с.
 26. Mathiesen T. Apollo's Lyre : Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages / Thomas J. Mathiesen. — Lincoln, Ne : University of Nebraska Press ; London, 1999. — 806 p. — (Publications of the Center for the History of Music Theory and literature ; vol. 2). — ISBN 8032-3079-6.
 27. Rice A. The Baroque Clarinet [Текст] / Albert R. Rice. — Oxford [England] : Clarendon Press ; New York : Oxford University Press, 1992. — 218 p. — (Early music series ; vol. 13).

References:

1. Adorno, T. V. (1998). *Izbrannoe : sotsiologiya muzyki* [Favorites : the sociology of music]. (M. I. Levina, A. V. Mikhailov, trans), (S. Ya. Levit, S. Yu. Khurumov, comps). L. T. Mil'skaya, ed. Moscow ; St. Petersburg : Universitetskaya kniga. (In Russian)
2. Apatskij, V. N. (2010). *Istoriya dukhovogo muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva* [History brass and woodwind musical performing arts]. (Book 1). Kiev : Zadruga : NMAU im. P. I. Chaikovskogo. (In Russian)
3. Apatskij, V. N. (2012). *Istoriya dukhovogo muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva* [History brass and woodwind musical performing arts]. (Book 2). Kiev : Zadruga : NMAU im. P. I. Chaikovskogo. (In Russian)
4. Asafiev, B. (Glebov, I.). (1971). *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. E. M. Orlova, ed. (Books 1–2). (2nd ed.). Leningrad : Muzyka. Leningradskoe otdelenie. (In Russian)
5. Berlioz, G. (1972). *Bol'shoi traktat o sovremennoi instrumentovke i orkestrovke s dopolneniyami Rikharda Shtrausa* [A great treatise on modern instrumentation and orchestration with additions by Richard Strauss]. (S. Gorchakov, trans). In 2 vols. (Vol. 2). Moscow : Muzyka. (In Russian). The original title : Grand Traite D'Instrumentation Et D'Orchestration Modernes.
6. Gakkel', L. E. (1990). *Fortepiannaya muzyka XX veka* [Piano music of the twentieth century]. (2nd ed.). Leningrad : Sovet. kompozitor, Leningr. otd-nie. (In Russian)
7. Hrebniava, I. V. (2014). *Formuvannia skrypkovoho styliu v concerti grossi A. Korelli* [Text]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kharkiv : Kharkiv. nats. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho. (In Ukrainian)
8. Zherzdyev, O. V. (2011). *Spetsyfika faktury u muzytsi dlya shestystrunnoi (klasichnoi) hitary solo* [A specific of invoice in music for the six-string (classic) guitar of solo]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kharkiv. (In Ukrainian)
9. Zryakovskii, N. N. (1976). *Obshchii kurs instrumentovedeniya* [General course of instrumentation]. (2nd ed.). Moscow : Muzyka. (In Russian)
10. Karelova, V. Yu. (2009). *Osobennosti ispolnitel'skoi artikulyatsii dukhovika. Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii*

- dyzainu i mystetstv. Mystetstvoznavstvo. Arkhitektura*, 2, 55–62. (In Russian)
11. Kripak, O. L. (2012). *Kontsertno-forteopianni styl A. Karmanova (na materialii trokh kontsertiv dlia fortepiano z orkestrom)*. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kharkiv : Kharkiv. nats. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho. (In Ukrainian)
 12. Lobanova, M. (1990). *Muzykal'nyi stil' i zhanr : istoriya i sovremennost'* [Musical style and genre: history and modernity]. Moscow : Sov. kompozitor. (In Russian)
 13. Mamardashvili, M. K. (1982). *Nauka i kul'tura* [Science and Culture]. In I. S. Timofeeva, ed. *Metodologicheskie problemy istoriko-nauchnykh issledovaniy*, (pp. 38–57). Moscow : Nauka. (In Russian)
 14. Nazaikinskii, E. V. (1988). *Zvukovoi mir muzyki* [Sound world of music], (pp. 81–117). Moscow : Muzyka. (In Russian)
 15. Nazaikinskii, E. V. (2003). *Stil' i zhanr v muzyke* [Style and genre in music]. Moscow : Gumanit. izd. tsentr VLADOS. (In Russian)
 16. Nosyrev, E. (1974). *Goboi* [Oboe]. Kiev : Muzychna Ukraina. (In Russian)
 17. Paltadzhan, Sh. (2010). *Formuvannia vykonavskoi maisternosti v ansamblakh dukhovyykh instrumentiv* [Formation of Performing Arts in Ensembles of Wind Instruments]. Kharkiv : Maidan. (In Ukrainian)
 18. Rogal-Levitsky, D. M. (1961). *Besedy ob orkestre* [Conversations about the orchestra]. Moscow : Muzgiz. (In Russian)
 19. Ryzhkin, I. (1981). *Nauchnyi prioritet : Ob Aleksandre Veprike* [Scientific Priority : About Alexander Veprik]. *Sovetskaya muzyka*, II, 104–110. (In Russian)
 20. Ryabukha, N. (2014). *Zvukoobraz v ispolnitel'nom iskusstve : ot metafory k kategorii (etimologicheskii diskurs)* [Sound Images in the Performing Arts : from the Metaphor to Category (etymologically discourse)]. In L. V. Shapovalova, ed. & comp. *Problemy vzaimodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity. Kohnityvne muzykoznavstvo*. (Issue 40), (pp. 72–84). Kharkiv : TOV "S.A.M.". (In Russian)
 21. Tkachenko, V. (2013). *Universalizm i spetsyfika muzychnoho myslennia u styliakh hitarnoi tvorchosti 1880–1990 rokiv* [Universalism and the specifics of musical thinking in the styles of guitar creativity 1880–1990]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kharkiv : Kharkiv. nats. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho. (In Ukrainian)
 22. Holopova, V. N. (2000). *Muzyka kak vid iskusstva* [Music as a Kind of Art]. St. Petersburg : Lan'. (In Russian)
 23. Cherednichenko, T. (1992). *Idey Yu. N. Kholopova k filosofii muzyki* [Ideas of Yu. N. Kholopov to the philosophy of music]. In V. S. Tsenova, M. L. Storozhko. *Laudamus* : The issue on the Sixth Anniversary of Yu. N. Kholopov, (pp. 40–48). Moscow : Kompozitor. (In Russian)
 24. Chystiakova, N. (2018). *Ansamblі za uchasti skrypky v Ukraini 1990–2010-kh rokiv : henezys, stylystyka, formy reprezentatsii* [Ensembles with the Participation of Violin in Ukraine During the Years of 1990–2010 : Genesis, Stylistics, Forms of Representations]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Sumy : Sumskyi derzhavnyi ped. un-t im. A. S. Makarenka. (In Ukrainian)
 25. Yurgenson, P. (1973). *Goboi* [Oboe]. Moscow : Muzyka. (In Russian)
 26. Mathiesen, T. (1999). *Apollo's Lyre : Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. In *Publications of the Center for the History of Music Theory and literature series*. (Vol. 2). Lincoln, Ne : University of Nebraska Press ; London.
 27. Rice, A. (1992). *The Baroque Clarinet*. In *Early music series*. (Vol. 13). Oxford : Clarendon Press ; New York : Oxford University Press.