

УДК 788.7+78.071.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-6>**Олена Юрїївна Базан**

ORCID: 0000-0002-2447-4732

старший викладач кафедри камерного ансамблю,
здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
bazanelena17@gmail.com

СЕМАНТИКА ГОБОЯ У ТВОРАХ ВІТАЛІЯ ГУБАРЕНКА ТА ІРИНИ ГУБАРЕНКО: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

Мета роботи полягає в дослідженні творів для гобоя і фортепіано представників однієї сім'ї – Віталія Губаренка та Ірини Губаренко – та виявленні їхніх індивідуальних авторських підходів до семантичних означень тембру гобоя, які закладені в музичній мові, у проєкції на виконавську інтерпретацію. *Методологія дослідження* базується на застосуванні біографічного, стильового, історико-типологічного та виконавського методів, що дає змогу піддати аналізу важливість образно-семантичної ролі гобоя як інструменту у творчості обох композиторів та намітити перспективу розкриття паралелей між двома творчими особистостями. *Наукова новизна* полягає в порівнянні творів батька та доньки для однакового інструментального складу з метою розкриття рис індивідуальної авторської присутності та виявлення конкретних підходів до семантики нотних текстів. *Висновки*. На прикладі історичного розвитку гобойного мистецтва показано формування певного ставлення до цього інструменту як до самостійного експресивного символу, що знаходить своє вираження в тембровій близькості до мовної інтонації та різноманітності виражальних можливостей. На прикладі «Adagio» для гобоя і струнного оркестру в авторському перекладі для гобоя та фортепіано визначається, що художньому мисленню Віталія Губаренка відповідає філософська глибина, суттєве розширення традиційних уявлень про можливості семантики гобоя з проникненням у площину медитативності та інтелектуальності. Концепція «Сонатини» для гобоя та фортепіано Ірини Губаренко продовжує лінію пошуків у напрямку тонкого відчуття емоційних станів, відтворених завдяки темброво-колеристичному спектру ансамблевого діалогу фортепіано і духового інструменту. Поєднує розглянуті твори здатність композиторів – членів однієї родини торкатися сокровених сенсів людської душі, відкриваючи нові грані трактування духового інструменту в ансамблі з фортепіано на шляху еволюції гобоя як інструмента.

Ключові слова: Віталій Губаренко, Ірина Губаренко, гобой, образно-емоційна сфера, семантика.

Bazan Olena Yuriyivna, Senior Lecturer at the Chamber Ensemble Department, Degree-Seeking at the Department of Music History and Musical Ethnography, Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Semantics of the oboe in the works of Vitaly Gubarenko and Irina Gubarenko: performance aspect

Research objective is to study works for oboe and piano of one family – Vitaly Gubarenko and Irina Gubarenko – and to identify their individual authorial approaches to the semantic definitions of the oboe timbre, which are embedded in musical language, in the projection on the performer's interpretation. **The methodology** of the research is based on the using of biographical, stylistic, historical-typological and performing methods, which allows to analyze the importance of the figurative and semantic role of the oboe as a tool in the creativity of both composers and outline the prospects of revealing parallels between two creative personalities. **The scientific novelty** is to compare the works of father and daughter for the same instrumental composition in order to reveal the features of the individual author's presence and identify specific approaches to the semantics of musical texts. **Conclusions.** The example of the historical development of oboe art shows the formation of a certain attitude to this instrument as an independent expressive symbol, which finds its expression in the timbre of proximity to speech intonation and a variety of expressive possibilities.

On the example of “Adagio” for oboe and string orchestra in the author's translation for oboe and piano it is noted that Vitaly Gubarenko's artistic thinking corresponds to philosophical depth, a significant expansion of traditional ideas about the possibilities of oboe semantics with penetration into the plane of meditation and intelligence. The concept of “Sonatina” for oboe and piano by Irina Gubarenko continues the line of search in the direction of a subtle sense of emotional states, reproduced through the timbre and color spectrum of the ensemble dialogue of piano and wind instrument. Combines the considered works of the ability of composers – members of one family – to touch the inner meanings of the human soul, opening new facets of interpretation of a wind instrument in an ensemble with a piano on the path of evolution of the oboe as an instrument.

Key words: Vitaliy Gubarenko, Iryna Gubarenko, oboe, image-emotional sphere, semantics.

Актуальність теми дослідження полягає в необхідності подальшого глибокого вивчення творчої спадщини талановитих представників української музичної культури – Віталія Губаренка та Ірини Губаренко, інтерес до якої постійно підтримується як музикознавцями, так і виконавцями. Яскравим прикладом цього стає видання за ініціативою видатного музикознавця, професора Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського Марини Черкашиної-Губаренко нотної збірки (Київське наукове видавництво «Акта», 2020 рік),

до якої ввійшли «Adagio» для гобоя і струнного оркестру в авторському перекладі для гобоя та фортепіано Віталія Губаренка і «Сонатина» для гобоя та фортепіано Ірини Губаренко. У збірці твори батька і дочки вперше друкуються разом, що дає можливість порівняти як індивідуальні риси їхньої композиторської творчості, так і спорідненість мислення композиторів, що вже знаходить місце в концертній практиці під час виконання в одній програмі їх творів.

Мета роботи полягає в дослідженні творів для гобоя і фортепіано Віталія Губаренка та Ірини Губаренко та виявленні їхніх індивідуальних авторських підходів до семантичних означень тембру гобоя, які закладені в музичній мові, у проєкції на виконавську інтерпретацію.

Наукова новизна полягає в порівнянні творів батька та доньки для однакового інструментального складу з метою розкриття рис індивідуальної авторської присутності та виявлення конкретних підходів до семантики нотних текстів.

Виклад основного матеріалу. Інтерес різних композиторів до виражальних можливостей гобоя – це цікавий привід для перегляду виникнення, розвитку та розповсюдження інструменту. Історія розвитку гобоя сягає декілька століть. На прикладі творчості чеських, італійських, французьких та австрійських композиторів ми можемо спостерігати становлення гобоя як оркестрового, концертного і ансамблевого інструмента. Ш. Палтаджян, приділяючи у своєму дослідженні увагу розвитку виразових можливостей гобою в Італії, називає XVIII століття «золотою добою» цього інструменту в Європі. У дослідженні сказано, що «витримавши випробування часом, кращі зразки художньої літератури для гобоя італійських композиторів XVIII століття зайняли чільне місце в програмі навчання вітчизняних гобоїстів» [10, с. 108]. Концерти А. Вівальді, Т. Альбіноні, А. Марчелло, Ф. Даль Абако, Д. Чімарози, А. Сальєрі та інших митців є яскравими зразками інструментальної музики XVIII століття, в яких, на думку музикознавця, «гобой трактується як справді віртуозний інструмент і в той же час розкривається його внутрішня співуча природа» [10, с. 114].

Валерій Березин також відзначає цей час як період інтенсивного розвитку гобойного виконавства у Франції, коли гобой «прославився виконавцями, пройшов кілька етапів реконструкції, увійшов до балетного й оперного оркестрів,

став повноправним та рівноправним учасником камерного музичування» [1, с. 149]. Дійсно, в епоху бароко для гобоя і його різновидів писали практично всі провідні композитори, він став постійним учасником різноманітних інструментальних ансамблів, симфонічних і духових оркестрів і набув вигляду, який близький до сучасного.

Торкаючись питання розвитку гобойного виконавства в Україні, В. Карелова відмічає, що «саме XVIII століття стає часом, коли інструмент з'являється на території Російської імперії. В останній чверті цього століття зустрічаються й перші згадки про існування музикантів, які грають на гобої в Харкові» [7, с. 150].

У творчості українських композиторів гобою досить різноманітно представлений як сольний і ансамблевий інструмент. Особливо після 20-х років XX століття, «у зв'язку з широким використанням гобоя в європейській інструментальній музиці та з поширенням національних виконавських шкіл, виникає цікавість українських композиторів до камерних інструментальних складів за участю гобоя: популярними стають жанри тріо, квартету, квінтету в суто духових ансамблях, а також у змішаних складах» [3, с. 71]. Але наведемо погляд на розвиток гобоя концертного типу музикознавця Л. Закопця, який наголошує на обмеженій кількості творів великої форми для гобоя. На його думку, «досить тривалий час цей процес гальмувався недостатньою обізнаністю у специфіці початкового етапу навчання гри на інструменті, а тому й незацікавленістю композиторів сферою виконавства на гобої. На жаль, тема української музики для гобоя ще не завоювала собі належного місця в музикознавчій літературі» [5, с. 259].

Безумовно, кожен композитор, що звертається до певного інструменту, завжди враховує його темброво-семантичні характеристики, які закріплені історією його існування. Тембр гобоя часто пов'язують із гнусавим звуком, але у той же час йому притаманна елегантна виразність, тонка емоційність. Наведемо тут приклад застосування гобоя П. Чайковським у темі лебедя в балеті «Лебедине озеро» як відтворення семантики світла і краси, або в меланхолійного складу мелодії другої частини Четвертої симфонії. На погляд Денисенко, «ставлення до гобоя як до носія певного образу, як до інструменту, за тембром близького мелодичності людського голосу, викликало до життя твори М. Вериківського, Р. Глієра (балет

«Червоний мак»), Б. Лятошинського (симфонії, Квартет для духових), Л. Ревуцького (Друга симфонія) тощо, в яких гобой має сольну функцію» [3, с. 71]. Вивчення темброво-технічних якостей гобоя прокладає шлях до розуміння художньо-образних постатей цього духового інструменту в музичних творах різних епох та жанрів.

Привертає до себе увагу звернення Віталія Губаренка та Ірини Губаренко – батька і доньки – до трактування тембральної палітри гобоя як певного художнього образу. Звичайно, виникає інтерес порівняти стильові пошуки обох композиторів – членів однієї сім'ї з точки зору їхнього композиторського мислення відповідно до інструментальних можливостей гобоя як інструмента зі своєю історією.

Стимулом для створення творів саме для гобоя стала дружба сім'ї Губаренків з диригентом Яремою Скибинським та гобоїсткою Ольгою Скибинською, які наприкінці 70-х років деякий час жили у Харкові. За словами Ольги, сказаними в особистій розмові з автором дослідження, вона завжди прагнула до поповнення репертуару для духових інструментів. Вочевидь, якимось у розмові з Віталієм Губаренко Ольга наважилася про це сказати і дуже вдячна долі, що мала можливість спілкування з класиком української музики ХХ століття. Тісне дружнє та творче спілкування Ольги з Іриною перетворилося на творчий союз композитора та виконавця. Ірина Губаренко дуже приваблювала Ольгу Скибинську як всебічно обдарована особистість, яку з юних років захоплювало усе, що пов'язано з творчістю: музика (спів, інструментальне виконання), література (проза, поезія), режисура. Ірина дуже вміло володіла грою на фортепіано, добре відчувала музику, і вони з Ольгою полюбили ввечерами разом грати гобойні твори. Зацікавленість Ірини цим інструментом проявилася в написанні «Солоспівів» для гобоя – невеликих нарисів, наповнених пейзажно-споглядальними настроями. Це були перші спроби Ірини написати щось для гобоя, а Ольга ставала першим виконавцем. Їхнє плідне спілкування та спільне музикування дуже допомогло Ірині у створенні «Сонатини». Ірина радилася з Ольгою в деяких суто виконавських моментах, у питаннях зручності виконання гобойної партії, але Ольга не вносила корективів, високо оцінюючи майстерність роботи автора.

«Adagio» для гобоя та струнного оркестру ор. 55 Віталія Губаренка створено у 1998 році. У супроводі оркестру цей твір

сприймається як концертний жанр гобойного виконавства, а у варіанті авторського перекладу оркестрової партії у клавір можна говорити про деяку семантичну трансформацію, яка завдяки діалогу гобоя й фортепіано занурює слухача у сферу психологічно-душевної розмови, що наближує твір до камерного напрямку. Саме про цей варіант ітиметься далі.

З точки зору Галини Полянської, «Adagio» для гобоя характеризується загостреним психологізмом, підвищеним емоційним тонусом: «Усе зовнішнє сприймається композитором як «резонатор» до тих чи тих душевних станів» [11, с. 133]. З іншого боку, Ірина Драч представляє «Adagio» для гобоя як «сповнене світлих настроїв та поетичної споглядальності» [4, с. 14]. Обидві ці думки дослідниць, на наш погляд, говорять про емоційно-образну сторону твору, яка досягається як самим викладенням музичного матеріалу, мелодизмом та гармонійною окрасою, так і завдяки саме тембральній специфіці гобоя, його виражальними можливостями у взаємодії з фортепіано. В «Adagio» обидві партії знаходяться у діалозі-злагоді, розвиваючись паралельно і переплітаючись між собою, доповнюючи одна одну без конфлікту та суперечностей.

На нашу думку, відвертість і щирість душі композитора цілком відчуваються у творі. Можемо відзначити масштабність авторського мислення та красу звучання пасторальних мотивів українського степу. Віталій вдало підбирає реєстри звучання. Назва твору «Adagio», на наш погляд, це скоріш образ, настрої, роздум, ніж темпове позначення. У композиції є тяжіння до семантики філософських роздумів над питаннями земного і вічного.

«Adagio» має тричастинну структуру зі спокійними крайніми частинами *Andante assai* з дводольним розміром та більш жвавою серединою, яка має риси вальсу завдяки переходу на тридольний розмір та характерний акомпанемент у партії фортепіано. Музична мова пронизана хроматичними лініями, кластерними співзвуччями, інтонаціями низхідної секунди та стрибками на септиму. Для цього твору характерне поступове розгортання динамічних ліній, у ньому немає різких контрастних змін, присутні саме довгі динамічні розгортання до кульмінацій та поступове загаснення динаміки. В авторському перекладі оркестрових партій для фортепіано спостерігається симфонічне мислення композитора, тому фортепіанна партія досить незручна для виконання з точки зору перекладу технологічних особливостей

гри на оркестрових струнних інструментах. Фактурний простір має широкий діапазон, охоплює майже всі регістри, що потребує гострого тембрового слуху виконавців.

Ірина Губаренко підготувала свою «Сонатину» для гобоя та фортепіано для вступу у Харківський інститут мистецтв у 1979 році. Вона обрала досить традиційний камерний жанр чотиричастинної «Сонатини», але цікаво те, що дві середні частини цього циклу сольні для кожного учасника ансамблю. Музична тканина будується на різких контрастних динамічних змінах, пронизана інтонаціями малої секунди, хроматичними оборотами, стрибками на малу септиму, синкопованим ритмом. Усі частини «Сонатини» виконуються без перерви, про що свідчать авторські ремарки *attacca* між частинами. Мабуть, це виражає особливий емоційний стан авторки та її бажання не переривати музичне висловлювання. Такий невпинний перехід від однієї частини до іншої зберігає цілісність форми «Сонатини» як єдиного циклу та концентрує увагу на розвитку емоційного змісту.

Перша частина – *Moderato* – будується на контрастному співставленні динаміки та образів як у кожній окремій партії, так і між ними. Короткі мотиви, відокремлені паузами, різка зміна динаміки, артикуляції, перепади настрою – все це властиво характеру Ірини. Загалом Перша частина виявляє вміло вибудовану рівновагу партій.

Друга частина циклу – *Andante* – являє собою сольну каденцію гобоя. Це монолог-сповідь, тема-розповідь, у якій є ніжність, іронія, щирість і простота. Можна провести навіть аналогію між цією частиною «Сонатини» зі «Солоспівами» для гобоя, в яких загальне мислення композитора тяжіє до мобільної форми музичного вислову й зумовлено динамічністю вкладеного змісту.

Третя частина – *Larghetto* – соло фортепіано. Ця частина носить дуже глибоке інформаційно-емоційне навантаження. Тут і філософські роздуми, і теми питань, яким неможливо знайти відповіді. У момент кульмінації музичне висловлювання набуває найвищої експресії та драматизму засобами посилення динаміки до найвищого напруження, ущільнення фактури і набуває органного звучання. На наш погляд, співставлення солюючих інструментів у цих двох частинах можна сприйняти як надбудову діалогу рівноправного типу між інструментами. Ці частини мають схожу структуру: від повільного мірного руху

до більш жвавого, рухливого, а потім відбувається поступове повернення до спокою та динамічного спаду.

Четверта частина – *Animato, burlando* (з іт. – *жартуючи*) – привертає увагу своїм енергійним танцювальним колоритом. Спираючись на український фольклор, частина повністю будується на короткому танцювальному мотиві, який має варіантне різноманіття в ритміці, артикуляції, динамічному забарвленні. Для неї характерні гострота руху, зміни темпів та образів, мотивів радості та тривоги. Музичний матеріал на початку частини будується на чергуванні короткого танцювального мотиву між виконавцями у розмірі 3/4, який змінює інший епізод, позначений як *Lene* (з іт. – *м'яко, тихо, ніжно, слабо*). У розмірі 6/4 танцювальний мотив продовжує свій рух тільки у фортепіанній партії, а тема гобоя набуває ліричного відтінку та більш протяжна завдяки довгим тривалостям та довгим лігам. Завершується частина невеликим епізодом, який будується на танцювальному мотиві у динамічному зростанні від піано до фортіссімо.

У своїх роздумах Ольга Скибинська зазначила, що «в Сонатині для гобоя та фортепіано відчувається образно-емоційне мислення, драматургічний розвиток, внутрішня режисура, можна сказати, це – невелике театралізоване дійство. Я відчуваю цілий світ добрих споминів, ніжну і трохи сумну посмішку однодумця у творчості» [6].

Наважимося відзначити схожість деяких інтонаційно-ритмічних елементів «Сонатини» Ірини Губаренко з подібними у творчості Дмитра Шостаковича, а також деяку спільність з інтонаційною сферою свого батька, але це не зменшує ролі індивідуальної музичної мови, власного образно-емоційного бачення, а тільки наголошує на опорі молодого композитора на здобутки великих попередників.

У цьому творі ніби відчувається зв'язок із поетичним зразком Ірини Губаренко «Смерть Гамлета», який передував створенню «Сонатини» і став таким собі відгуком на трагедію Вільяма Шекспіра. Можна сказати, що музика «Сонатини» є своєрідним відображенням емоційного змісту поетичного твору, вона також ставить філософські питання відповідними інтонаціями у партії гобоя: «То be or not to be?... Мессия или просто человек? Обычный смертный или выбранный судьбою?», які зіставляються зі стверджувальними висновками авторки [2, с. 270].

У поетичному творі Ірина використовує багато знаків питання, знаків оклику та три крапки. Так і в «Сонатині» на початку першої частини звучать три різких секундових вигук на фортіссімо, немовби символізуючи три знаки оклику, що відразу привертає увагу слухача. Короткі мотиви у партії гобоя, відокремленні паузами, на яких будується уся перша частина сприймаються як репліки героїв поетичного твору, як рядки віршованого тексту авторки. Вони також мають питальну, стверджувальну чи окличну інтонацію, подібно до поетичного тексту.

Друга частина – соло гобоя, за аналогією монологу Гамлета, починається з філософського питання та подальших роздумів, які продовжуються у сольному виконанні фортепіано в Третій частині, де досягають найбільшого драматичного напруження. Таким чином, третя частина стає емоційною кульмінацією всього циклу загалом.

Четверта частина вимальовує іронічність долі, пошук відповіді на одвічне питання. З огляду на те, що після різноманіття інтонаційно-тональних співставлень завершується «Сонатина» переконливим і стверджувальним *фа мажором*, можна сказати що відповідь на питання є – Бути! «To be or not...TO BE!» [2, с. 271].

Два твори для гобоя батька та доньки мають як спільні риси, так і зовсім індивідуальні, навіть протилежні. Поєднує їх зацікавленість створити твір для одного інструменту, інтерес до якого пробудився під час спілкування з гобоїсткою-виконавицею – Ольгою Скибинською. Обидва твори мають спільну інтонаційну забарвленість, це як показник родинного зв'язку, перебування в одній духовно близькій атмосфері. Також вони розширюють репертуар гобоїстів творами саме українських композиторів, збагачують його номерами як для концертуючого гобоя («Adagio» для гобоя і струнного оркестру) так і для камерного ансамблевого виконавства («Сонатина для гобоя та фортепіано» та «Adagio» в перекладі для гобоя та фортепіано), викликають інтерес до виконання та до музикознавчого аналізу цих творів, а саме: періоду та часу їх створення, засобів виразності, музичної мови, емоційної забарвленості, образного змісту, пошуку в цих творах спільних рис та виявлення індивідуального особистого прояву кожного композитора окремо. У зв'язку з цим можна пригадати концерт «Сторінки сімейного альбому» в рамках фестивалю камерної музики «Arte da camera:

ансамблевий простір» в Одеській національній музичній академії імені А.В. Нежданової у 2019 році, в якому, поряд з іншими камерно-вокальними та камерно-інструментальними творами Віталія та Ірини Губаренків, звучали «Сонатина» для гобою та фортепіано і «Adagio» для гобою та фортепіано у виконанні студентів кафедри камерного ансамблю. На матеріалі цього концерту базується дослідження Н. Остроухової, яка виявляє створення виконавських діалогів і сучасність інтерпретації композиторської спадщини Віталія Губаренка та Ірини Губаренко новим поколінням молодих виконавців [9].

Висновки. Використання двома композиторами, які знаходилися в єдиному музично-інтонаційному просторі, інструментального потенціалу гобою вказує на широкі можливості використання одного й того ж інструменту для створення індивідуально-оригінальних за художнім рішенням композицій. Індивідуальність творчого мислення кожного композитора закладена здебільшого в образно-емоційній сфері. Якщо «Adagio» Віталія Губаренка наближує виконавців та слухачів до суто пасторального, споглядального характеру, то «Сонатина» Ірини насичена цілою низкою емоціональних хвилювань, які досягають величезної напруги у кульмінації. Також ці твори різняться за своєю структурою та формою: невеликий нарис та чотиричастинний цикл.

Беручи до уваги роки створення цих творів, слід відмітити, що «Сонатина» стоїть на початку творчого шляху Ірини, це один із перших серйозних її творів, а «Adagio» Віталія визначено як 55-й опус (усього їх 57), тобто можна говорити про великий досвід та майстерність класика української музичної культури. Кожен із цих творів – це картина внутрішнього світу самого композитора, його світосприйняття та самовираження. У них ніби співставлені зріла мудрість та бурхлива, високоемоційна молодість. Останнім часом камерні твори батька й доньки нерідко звучать на одній сцені в концертних програмах, що говорить про інтерес до особистостей двох композиторів. Поєднання цих творів в одній збірці та неодноразове їх виконання безумовно підкреслюють родинний зв'язок, ніби доповнюють одне одного та вибудовують творчий діалог між поколіннями.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Березин В. Гобой и гобоисты при дворе королей Франции. *Научный вестник Московской консерватории*, 2010. № 3. С. 148–182.

2. Губаренко І.В. Римський роман: проза, поезія, драматургія, публіцистика, критика. Київ : Акта. 2011. 621 с.
3. Денисенко Я.О. «Технеми» для духових інструментів Геннадія Ляшенка в контексті жанрово-стильових засад сучасної української інструментальної музики. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Вип. 122. Київ, 2018. С. 71–78.
4. Драч І. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності : монографія. Суми, 2002. 228 с.
5. Закопець Л. Концертні жанри для гобоя у творчості українських композиторів. *Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. Наукова збірка Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка..* Вип. 25. Львів, 2011. С. 258–267.
6. Інтерв'ю зі Скібинською О.І. від 12.03.2021. – Аудіозапис і текст зберігаються в особистому архіві Базан О.Ю.
7. Карелова В.Ю. Харьковская школа гобоя: История и методика (последняя четверть XVIII – начало XX ст.) *Вісник ХДАДМ*. № 8. 2011. С. 148–150.
8. Мартинова В.І. Концертуючий гобой: тембр, техніка, традиційні та новітні прийоми гри. *Науковий збірник ХНУМ імені І. П. Котляревського*. Вип. 50. 2018. С. 149–164.
9. Остроухова Н.В. Нові виконавські діалоги з композиторською спадщиною Віталія Губаренка та Ірини Губаренко. «Музичне мистецтво і культура» *Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової*, 2020. Вип. 30, книга 2. С. 51–63.
10. Палтаджян Ш.Г. Гобой в творчестві італійських композиторів XVIII століття. *Вісник ХДАДМ* № 2, 2009. С. 108–114.
11. Полянська Г. Творчість композитора Віталія Губаренка в культурному контексті України другої половини XX століття. «Рідний край» *Науковий, літературно-художній альманах Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка*. 2017. № 2(37). С. 129–134.

REFERENCES

1. Berezin, V. (2010) Oboe and oboists at the court of the kings of France. *Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory* № 3. P. 148–182. [in Russian].
2. Gubarenko, I. (2011). Roman novel: prose, poetry, drama, journalism, criticism. Kiev: Akta. 621 p. [in Russian].
3. Denisenko, Ya. (2018) “Technems” for wind instruments by Gennady Lyashenko in the context of genre and style principles of modern Ukrainian instrumental music. *Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky*. Is. 122. Kiev. P. 71–78 [in Ukrainian].
4. Drach, I (2002) Composer Vitaly Gubarenko: the formula of individuality. Monograph. Sumy. 228 p. [in Ukrainian].
5. Zakopets, L. (2011) Concert genres for oboe in the works of Ukrainian composers. *Chamber-instrumental ensemble: history, theory,*

practice. Scientific collection of the Lviv National Music Academy named after M.V. Lysenko. Is. 25. Lviv. P. 258–267. [in Ukrainian].

6. Interview with Skibynska O. from 12.03.2021. – Audio recording and text are stored in the personal archive of Bazan O.

7. Karelova, V. (2011) Kharkiv Oboe School: History and Methodology (last quarter of the XVIII - beginning of the XX century). *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts*. № 8. P. 148–150. [in Russian].

8. Martynova, V. (2018) Concert oboe: timbre, technique, traditional and modern techniques of the game. *Scientific collection of Kharkiv National University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky*. Is. 50. P. 149–164. [in Ukraine].

9. Ostroukhova, N. (2020) New performing dialogues with the composer's legacy of Vitaly Gubarenko and Irina Gubarenko. "Musical art and culture". *Scientific Bulletin of the Odessa National Music Academy named after A.V. Nezhdanova*. Is. 30 book 2. P. 51–63. [in Ukrainian].

10. Paltadjian, Sh. (2009) Oboe in the works of Italian composers of the XVIII century. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts*. № 2. P. 108–114. [in Russian].

11. Polyanska, G. (2017) Creativity of composer Vitaliy Hubarenko in the cultural context of Ukraine in the second half of the twentieth century. "Homeland". *Scientific, literary and artistic almanac of Poltava National Pedagogical University named after V.G. Korolenko*. № 2(37). P. 129–134 [in Ukrainian].