

УДК 78.01+78.03/782

DOI: 10.31723/2524-0447-2017-25-31-42

Оксана Вікторівна Андріянова<https://orcid.org/0000-0003-1117-2425>

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри камерного ансамблю

Одеської національної музичної

академії імені А. В. Нежданової

aaksinya1996@gmail.com

АНТОНІО ПАСКУЛЛІ: СИНТЕЗ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ І ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ

Мета роботи: Дослідження пов'язане з вивченням творчості італійського композитора і віртуоза-гобоїста Антоніо Паскуллі в контексті розвитку інструментальної музичної культури Європи першої половини XIX ст. Стиллові особливості композиторської творчості А. Паскуллі розглядаються на прикладі творів *Concerto sopramotivi dell'opera «La Favorita» di Donizetti*, *«Ricordo di Napoli»*, *«Le Api»*. **Методологія.** Використовуються методи історико-культурологічного, теоретичного та жанрово-стильового аналізу, що дозволило охарактеризувати універсальність творчості Антоніо Паскуллі, виділити основні жанрово-стилістичні риси його композиторського стилю. **Наукова новизна** роботи полягає у зверненні до творчості маловідомого в українському музикознавстві гобоїста-віртуоза XIX ст. Антоніо Паскуллі. **Висновки.** Творчість А. Паскуллі наслідує традиції віртуозно-виконавського стилю епохи романтизму. Композитор досконало володів своїм інструментом, і писав твори, в яких використовувався увесь технічний арсенал гобоя. Неймовірна технічна складність його творів ставить перед виконавцем завдання володіння усім комплексом виразних і технічних можливостей інструмента. Виразні засоби «діамантового стилю» в творах А. Паскуллі часто співвідносяться з вокальним стилем бельканто (фіоритури, аріозність), що демонструє особливі виразні можливості гобоя — угодібнення співу, здатність максимально наблизитися до вокальної кантилени. Твори Паскуллі для гобоя досі представляють істинну вершину художньої змістовності і межі технічної складності.

Ключові слова: романтизм, композитор, виконавець, віртуоз, гобой, Паскуллі.

Andriianova Oksana, Ph.D. in the History of Art, assistant professor of the department of chamber ensemble of Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Antonio Pasculli: a synthesis of compositional and performing works

The purpose of the work: The research is connected with the study of the works of an Italian composer and virtuoso oboist Antonio Pasculli in the context of the development of the instrumental musical culture of Europe in the first half of the XIX century. The style features of compositional works of A. Pasculli are considered on the example of the works *Concerto sopramotivi dell'opera «LA FAVORITA» di Donizetti*, *«Ricordo di Napoli»*, *«Le Api»*. **The methodology.** The methods of historical and cultural, theoretical and genre-style analysis are used, which in a complex allowed to characterize the universalism of the works of Antonio Pasculli, to identify the main genre and stylistic features of his compositional style. **Scientific novelty** of the work consists in appeal to the creativity of the oboist-virtuoso of the XIX century Antonio Pasculli, little-known in Ukrainian musicology. **Conclusions.** Creative works of A. Pasculli follow traditions of a virtuoso-performing style of Romanticism. The composer perfectly mastered his instrument, and, accordingly, wrote works in which the entire technical oboe arsenal was used. An incredible technical complexity of his works puts the performer in charge of mastering an entire complex of expressive and technical capabilities of the instrument. Expressive means of a «diamond style» in the works of A. Pasculli are often correlated with a vocal style of *bel canto* (grace notes, *ariosity*), which demonstrates unique expressive possibilities of the oboe — likening to singing, an ability to get as close to the vocal cantilena as possible. Pasculli's works for the oboe still represent a true top of artistic content-richness and the limits of technical complexity.

Keywords: Romanticism, composer, performer, virtuoso, oboe, Pasculli.

Андриянова Оксана Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры камерного ансамбля Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

Антонио Паскулли: синтез композиторского и исполнительского творчества

Цель работы: Исследование связано с изучением творчества итальянского композитора и виртуоза-гобоиста Антонио Паскулли в контексте развития инструментальной музыкальной культуры Европы первой половины XIX в. Стилиевые особенности композиторского творчества А. Паскулли рассматриваются на примере произведений *Concerto sopramotivi dell'opera «La favorita» di Donizetti*, *«Ricordo di Napoli»*, *«Le Api»*. **Методология.** Используются методы историко-культурологического, теоретического и жанрово-стилевого анализа, что в комплексе позволило охарактеризовать универсализм творчества Антонио Паскулли, выделить основные жанрово-стилистические черты его композиторского стиля. **Научная новизна** работы заключается в обращении

к творчеству малоизвестного в украинском музыковедении гобоиста-виртуоза XIX ст. Антонио Паскулли. **Выводы.** Творчество А. Паскулли наследует традиции виртуозно-исполнительского стиля эпохи романтизма. Композитор в совершенстве владел своим инструментом, и писал произведения, в которых использовался весь технический арсенал гобоя. Невероятная техническая сложность его произведений ставит перед исполнителем задание владения всем комплексом выразительных и технических возможностей инструмента. Выразительные средства «бриллиантового стиля» в сочинениях А. Паскулли часто соотносимы с вокальным стилем бельканто (фиоритуры, ариозность), что демонстрирует особые выразительные возможности гобоя — уподобление пению, способность максимально приблизиться к вокальной кантилене. Произведения Паскулли для гобоя до сих пор представляют истинную вершину художественной содержательности и пределы технической сложности.

Ключевые слова: романтизм, композитор, исполнитель, виртуоз, гобой, Паскулли.

Актуальність теми дослідження. У XIX столітті в європейській інструментальній музиці можна говорити про нову епоху, пов'язану з діяльністю інструменталістів-виртуозів, які часто ставали набагато популярнішими за композиторів. При цьому дуже багато композиторів того часу отримували популярність передусім як видатні виконавці, що віртуозно володіють тим або іншим інструментом. У числі таких музикантів можна назвати і знаменитого гобоїста XIX ст. Антоніо Паскуллі, який підняв на нову висоту виконання на гобої.

Серед матеріалів з історії музичного мистецтва практично відсутня література, в якій висвітлюється творчість популярного за життя віртуоза-гобоїста Антоніо Паскуллі. Ім'я Паскуллі відкрили наново публіці Хайнц Холлігер та Омар Дзоболі [6] завдяки знахідкам рукописів у бібліотеках, концертним виконанням і записам на дисках його творів. Омарові Дзоболі в 1985 р. ще живі тоді дочки А. Паскуллі Кончетта і Лаура подарували декілька нерозбірливих рукописів і інструменти свого батька на знак вдячності за популяризацію його творчості.

Мета дослідження — охарактеризувати діяльність італійського композитора і віртуоза-гобоїста Антоніо Паскуллі в контексті розвитку інструментальної музичної культури Європи першої половини XIX ст.; виявити стильові особливості композиторської творчості А. Паскуллі на прикладі аналізу творів «*Concerto sopramotivi del lopera LA FAVORITA di Donizetti*», «*Ricordo di Napoli*», «*Le Api*».

Виклад основного матеріалу. На початку XIX століття формується новий тип музиканта «віртуоз-композитор» (термін І. Ямпольського [5]), що об'єднує в одній особі виконавця і композитора. Піаністи Р. Шуман, Ф. Ліст, Ф. Шопен, А. Рубінштейн, органіст С. Франк, скрипалі Н. Паганіні, Л. Шпор і Л. Ауер підкорювали публіку вражаючою технікою, виконавським темпераментом і емоційним напруженням, властивими музичному мистецтву романтизму.

«Віртуоз-композитор» — центральна фігура романтизму. Між ним і «граючим композитором» XVII–XVIII століть існує принципова відмінність: для «граючого композитора» виконавське мистецтво — це засіб реалізації своїх творчих спрямувань, для «віртуоза-композитора» — навпаки, композиторська творчість — лише засіб для демонстрації виконавської майстерності. Нові просторово-акустичні умови (великі концертні зали) зажадали від виконавців більшої сили й інтенсивності звучання, розвитку віртуозної техніки як динамічної форми передачі музичного руху, пошуку нових виразних і технічних засобів виконавського мистецтва.

Виконуючи лише власні твори, «віртуоз-композитор» обмежується жанрами віртуозних концертів, фантазій, варіацій на популярні оперні теми і блискучих характерних п'єс, частіше неглибоких за змістом, але що демонструють індивідуальну виконавську майстерність. «На публіку впливають віртуозний розмах гри, сміливий політ фантазії, барвиста гама емоційних відтінків. Якнайповніше і яскраво, згідно з романтичною естетикою, почуття художника, його особа повинна проявитися при улюбленому публікою завершальному номері програми — вільній фантазії на задану тему» [3, 39].

Серед гобоїстів XIX століття характерним і яскравим прикладом «віртуоза-композитора» є Антоніо Паскуллі, внесок якого у розвиток гобойного виконавства важко переоцінити.

Антоніо Паскуллі (13.10.1842–23.02.1924) музичну кар'єру розпочав досить рано, з 14 років він виступав з концертами в Італії, Німеччині й Австрії. З 1860 по 1913 рік Паскуллі був професором по класу гобоя і англійського ріжка в Королівській консерваторії в Палермо. З 1879 року по 1913 Паскуллі очолював муніципальний музичний колектив, що виконував, разом з музикою італійських авторів тієї епохи, твори Р. Вагнера, К. Дебюссі, Е. Гріга, Я. Сібелюса, Й. Гайдна, Л. Бетховена і твори самого Паскуллі.

Творча діяльність Паскуллі свідчила про неабияку виконавську майстерність видатного гобоїста. Паскуллі давав безліч концертів і

був дуже популярний за життя. Стиль Паскуллі відрізнявся бездоганною інтонацією, технікою і вражав нескінченністю дихання. Виконавець розробив техніку перманентного дихання на гобої і створював надзвичайно важкі, насичені нескінченними ланцюжками трелей, арпеджіо і хроматичними пасажами твори, під час виконання яких традиційне дихання порушує драматургію і знижує враження від почутого.

Як і Ніколо Паганіні, не знаходячи композицій, які могли б повністю продемонструвати його надзвичайні здібності, Паскуллі написав для власного виконання безліч творів і значно поповнив репертуар гобоїста. В нього 20 гобойних фантазій на теми з відомих опер В. Белліні («Пірат», «Сомнамбула»), Г. Доницетті («Фаворитка», «Любовний напій», «Полиевкт»), Дж. Россіні («Вільгельм Телль»), Дж. Верді («Сицилійська вечірня», «Трубадур», «Бал-маскарад», «Травіата», «Ріголетто»), Дж. Мейєрбера («Гугеноти»); велика кількість транскрипцій для гобоя і фортепіано (арфи), Trio Concertante для гобоя, скрипки і фортепіано на теми з опери «Вільгельм Телль», транскрипція скрипкових Каприсів Роде, етуди, у тому числі з супроводом фортепіано, оркестрова «Fantasia 8 Settembre at Altavilla», «Libera» для чотирьох голосів з оркестром, симфонічна поема «Наяди і Сильфіди», Елегія пам'яті сина «Di qui non si passa», три романси для гобоя і фортепіано.

Концерт на теми опери Г. Доницетті «Фаворитка» (Concerto sopramotivo dell'opera «La favorita» di Donizetti) є дуже характерним прикладом музичного мистецтва епохи «блискучого стилю» — фантазією на теми з відомих опер. Фантазія в даному випадку і композиторська, і виконавська, оскільки автор твору об'єднував у своїй особі і того, й іншого. Саме цією обставиною пояснюється воістину блискуча розробка мелодій, запозичених з опери Г. Доницетті. І хоча А. Паскуллі не називає свій твір фантазією, а визначає його як концерт, очевидно, що в основі його композиційної ідеї лежить вільний розвиток початкового мелодійного тематизму. Яскраве звучання гобоя — масштабне у своїй тембровій різноманітності і тонкощах нюансування, концертує на фоні дуже стриманої партії фортепіано.

Концерт на теми «Фаворитки» органічно вписується в традицію віртуозних інструментальних п'єс, що створювалися музикантами, які досконально знали технічні можливості свого інструмента і представляли його виразний потенціал. Серед таких п'єс — «блискучі рондо», фантазії, варіації, попури і тому подібне. Характерно, що цей

твір дуже часто називають «Фантазією» на теми опери Г. Доніцетті, що вказує на відчуття в ньому ідеї творчої уяви, «гри» з чужим матеріалом, такою показовою для музичного романтизму. «Романтичну фантазійність можна сміливо назвати одним з головних естетичних понять, що детермінують специфічне світосприйняття художників ХІХ століття», — відмічає Т. Ляхіна [2, 69].

Крім того, фантазія як спочатку імпровізаційний жанр дає можливість демонстрації своєї виконавської майстерності, також такої цінної для «віртуоза-композитора». Т. Ляхіна також говорить про те, що в романтиків фантазійний жанр нерозривно пов'язаний з виконавською творчістю, оскільки повинен справити враження імпровізаційної безпосередності, спонтанного народження образів, створення музичної композиції у момент її виконання [2]. Саме із становленням так званого віртуозно-романтичного стилю, появою фігури «віртуоза-композитора» дослідники пов'язують розвиток жанру фантазії в романтичну епоху [5].

У ХІХ столітті широкого поширення набувають фантазії на популярні оперні теми, вони були обов'язковим завершальним номером в концертній програмі віртуоза-інструменталіста. Даному різновиду фантазії, в якому присутні віртуозно-романтичні риси — великий розмах, драматизм, імпровізаційність, речитативні епізоди, віртуозні каденції та ін., — віддавали данину усі великі виконавці. Саме до такого типу творів можна віднести Концерт на теми «Фаворитки» А. Паскуллі.

Відмітимо, що в цьому творі чітко розподілені функції гобоя і фортепіано — як інструментів, що виконує соло і акомпанує, причому партія першого інструмента має яскраві і характерні риси концертності: велика кількість пасажів, трелей, ламаних акордів, які демонструють виразні можливості гобоя. Партія фортепіано, навпаки, дуже скромна, стримана порівняно з гобоем і виконує швидше функцію «підтримки», гармонійної опори, на тлі якої розвивається складна у своїх технічних складових партія соліста. Це не означає, що партія фортепіано зовсім проста: в ній фрагментарно присутні і фактурна щільність, і ритмічна гострота, але закономірною є мінімізація фортепіанної фактури у міру зростання складності мелодики гобоя. Тим самим на першому плані виявляється тембр гобоя, який демонструє блискучі віртуозні можливості цього інструмента і багатство його тембральних барв, що надають йому концертуєчий вигляд.

За своєю композиційною структурою Концерт є двочастинною формою, кожен розділ якої побудований на варіаційному розвитку

двох тем з опери Доніцетті — фрагментів з тенорової арії Фернандо й арії Інесс з хором з першої дії. Відмітимо, що розробка тем Доніцетті у Паскуллі відбувається в прямій відповідності з провідним вокальним стилем того часу — бельканто, який відрізнявся високою мірою технічної складності і багато в чому є схожим з «діамантовим», «блискучим» стилем інструментальної музики XIX століття. У цьому сенсі твір Паскуллі дуже показовий, за своїм стильовим виглядом він відповідає провідним естетичним тенденціям свого часу і відбиває ключові позиції виконавської практики тієї епохи.

Перша повільна частина складається з двох розділів (Largo і Adagio), в кожному з яких розробляються початкові періоди арії Фернандо. Першій частині передує короткий вступ (Andante), в якому присутня віртуозна каденція гобоя з хроматичними пасажами, арпеджіо і трелями. Ритмічна свобода і дуже гнучка мелодика надають їй яскраво виражену імпровізаційність, характерну для вільних форм салонної музики епохи романтизму — фантазій, «блискучих» рондо і варіацій. Каденція вимагає від виконавця бездоганної інтонації, довгого дихання і артикуляційної техніки.

Основна тема першого розділу дуже виразна у своїй мелодійній гнучкості. «Перенесена» з вокального виконання в гобойне, вона набуває нового тембрового колориту, який посилює ліричне звучання музики Доніцетті. Розробка цієї теми будується у Паскуллі на застосуванні трелей і стрімких, «злітаючих» пасажів, що надає музиці драматичного характеру; цей ефект також посилюється дуже щільною фактурою фортепіано, гучною динамікою і нестійкою гармонією.

У другому розділі практично без змін викладається тематизм знаменитої арії Фернандо, і лише в репризному проведенні основної теми знову з'являються трелі, органічно «вписані» композитором в мелодію Доніцетті. В репризі мелодіку оперної арії Паскуллі ускладнює ритмічним дробленням з октавними ходами. Закінчується перша частина Концерту віртуозною каденцією, подібною до каденції зі Вступу, але більше розгорнутою за масштабами і демонструючою технічні можливості гобоя — трелі, довгі хроматичні пасажі, приховане двоголосся.

Друга частина Концерту швидка і будується на варіаційному розвитку характерної танцювальної теми з арії Інесс: кожен розділ цієї частини є варіацією на початковий тематизм. Всього таких варіацій 11, кожна з них перетворює ритмічно, мелодично і фактурно мелодію арії. В результаті такої різноманітної «гри» з темою Доніцетті друга

частина Концерту значно збільшується в порівнянні з першою — вона більш масштабна і різноманітна в демонстрації технічного арсеналу гобоя і віртуозної техніки виконавця. Тут і штрих стакато в швидкому темпі, і довгі пасажі, і приховане двоголосся, і октавні тріолі, і техніка перманентного дихання і т. п. Найбільш розгорнутою є десята варіація, в якій змінюється нахил ладу теми та її темп (вона звучить в однойменному мінорі в повільному темпі). Мелодійний контур основної теми набуває розмаїття, яке досягається за рахунок ритмічного дроблення кожної долі й інтонаційної гнучкості мелодичної лінії.

Приєм дроблення переростає в заміну кожної долі цілим пасажем, що знову створює ефект імпровізаційності. В результаті інструментальний тематизм партії гобоя стає навіть на візуально-графічному рівні подібним до мелодійних фігурацій стилю бельканто. Тим більше цей зв'язок відчувається в звучанні гобоя, який у буквальному розумінні «співає», «виспіває» усі інтонаційні нюанси мелодики. Завершується ця варіація розгорнутою складною каденцією, яка підводить до коди.

В цілому можна говорити про бравурний стиль цього твору, характерний для віртуозних п'єс XIX століття, метою якого як правило було уразити публіку технічним рівнем виконавської майстерності. Саме тому подібні твори дуже прості в композиційному відношенні, але надзвичайно складні в технічному плані. І саме в таких творах формувалися нові уявлення про той або інший інструмент, освоювалися його виразні можливості і шліфувалася виконавська техніка.

Ще одним прикладом віртуозного стилю А. Паскуллі є п'єса *«Скерцо про Неаполь» («Ricordo di Napoli»)*, яку сам композитор визначає як «scherzo brillante», — в кращих традиціях салонних п'єс XIX століття. Цей твір дуже схожий за своєю композиційною логікою з попереднім, але його художня ідея визначається дещо іншим жанровим сенсом. Якщо в Концерті композитор звертається до принципу фантазійності, такого характерного для романтичного творчого мислення, то тут він не випадково виносить в підзаголовок позначення «скерцо», яке має також співзвучні для музичного романтизму жанрові ознаки.

Як відомо, формування скерцо як музичного жанру відбувалося в надрах танцювальної культури, на основі танцювальних ритмо-формул. А в європейській інструментальній традиції скерцо завжди ототожнювалося з образом рухливої й енергійної музики, музичних образів, пов'язаних з динамічним, стрімким рухом. У цьому сенсі поняття моторності і танцювальності практично ототожнювалися

в музиці XVII–XVIII століть. Також, у зв'язку з танцювально-мото-ним генезисом скерцо, зазвичай виділяють його ігрову ідею, яка органічно вписується в коло романтичної образності і змістовності (про це зокрема пише О. Драннікова [1]). У випадку з п'єсою А. Паскуллі можна говорити про ігрову ідею в сенсі своєрідної «гри» композитора з основним тематизмом — двома контрастними темами ліричного аріозного плану і пісенно-танцювального. Варіюючи мелодійний, ритмічний, фактурний вигляд цих тим (в основному — другої, пісенно-танцювальної), композитор домагається абсолютно різних відтінків звучання, немов грає різними їх образами.

«Спогад про Неаполь» цілком відповідає типовому для жанру скерцо зіставленню двох контрастних образних планів — власне скерцозного і ліричного, які визначають форму цього твору. Двочастинна структура п'єси відповідає ідеї контрастного протиставлення двох тем — початкової повільної, в основі якої аріозна кантилена, і друга — з яскраво вираженою приналежністю до танцювальної жанрової сфери. Інтонційно ці контрастні теми настільки близькі, що можна стверджувати, що перша з них є варіантом другої. Як і в розглянутому вище Концерті, розробка другої, скерцозної теми виявляється більш розгорнутою, масштабною (другий розділ) і підпорядкована принципам «діамантового стилю».

Загальним виявляється і темпове співвідношення двох розділів п'єси за принципом повільно-швидко. Також зберігається акомпануюча функція партії фортепіано, хоча в даному випадку вона багатша у фактурному і мелодійному плані, іноді навіть виходить на рівень рівноправного діалогу з виконуючим соло гобоєм. Проте тональний план твору ще простіший: композитор не виходить за межі основної тональності G-dur. І тим більш віртуозною виявляється розробка теми, гра її образними варіантами (в основному це стосується другої танцювальної теми).

Перший розділ п'єси (Largo) упереджає розгорнутий, з оркестровою фактурою фортепіанний вступ, побудований на викладі ліричної теми кантиленного характеру. Інтонційний вигляд цієї теми багато в чому нагадує вокальну мелодіку бельканто — пластичну і вишукану у своїх фіоритурах. В процесі розвитку ця тема усе більше ускладнюється в мелодико-ритмічному плані: пасажі широкого діапазону, скачки, стакато, трель, хроматика — усі ці засоби виразності спрямовані на показ віртуозних можливостей гобоя, різноманітності його тембрової палітри.

У другому розділі (*Allegretto*) ці виразні засоби ще більше активізуються, вони спрямовані на максимально різноманітне перетворення танцювальної двочастинної теми, в якій вгадуються риси тарантели (розмір 6/8, рухливий, а потім і стрімкий темп). На тему створені 4 варіації і завершальна побудова, що виконує функцію коди. Варіації розділені між собою невеликими каденціями гобоя, часто із застосуванням трелей і фрагментами початкового фортепіанного вступу, що надає інтонаційну єдність композиції.

Прийоми, якими користується композитор для «гри» з основною темою, дуже різноманітні і покликані продемонструвати віртуозні можливості інструмента і виконавця. Це і ритмічне дроблення мелодії, «прикрашене» форшлагами, і зміна її метроритмічної структури та інтонаційної будови, форшлагги, хроматичні пасажі — прийоми, що вимагають від виконавця володіння інструментом, бездоганної інтонації й артикуляції, а головне техніки перманентного дихання.

Характеризуючи цей твір, необхідно також відмітити, що він є яскравим прикладом програмної музики, програмної п'єси, характерної для музичного романтизму з його прагненням до образної конкретики і мальовничої достовірності музичних образності. Програмна мініатюра у композиторів-романтиків дуже часто побудована на поступовому розгортанні одного музичного образу, його нюансуванні і різних відтінках. «Спогад про Неаполь» належить саме до такого роду творів, органічно вписуючись в традиції романтизму.

У цьому ж ключі можна розглядати і програмну мініатюру «*Бджілка*» (*Le Api*) — своєрідний аналог знаменитого «Польоту джмеля», а також ще один зразок музичного зображення образу *regretum mobile*. Назва п'єси вказує на граничну образну конкретику, втілення якої досягається прийомом звукозображальності — бджолиний рій, що крутиться, відтворюється певними засобами музичної виразності.

Образ мелодії, що «дзичить», досягається швидким темпом, дрібною тривалістю, незмінним остинатним метроритмом, вузьким діапазоном і «пурхаючою» фактурою фортепіано. У процесі розвитку діапазон мелодії гобоя або розширюється, перетворюючись на пасажі, або максимально звукується в межах секунди, перетворюючись на настирливий дзвін. Тривалість ще більше дробиться, з'являється велика кількість хроматики і октавні ходи. Увесь комплекс цих виразних засобів спрямований на достовірне наслідування образу комахи. Технічний арсенал гобоя, представлений в цьому творі, виявляється

більш ніж спроможним, що робить цю п'єсу візитною карткою гобойного віртуозного стилю.

Проведений аналіз творів Паскуллі надає можливість стверджувати, що в історії гобойного виконання саме Антоніо Паскуллі виявився передовим музикантом своєї епохи, істинним новатором у сфері розвитку виразних можливостей свого унікального і улюбленого інструмента.

Висновки. Сьогодні ні у кого не викликає сумнівів віртуозність гобоя, інструмента — дуже яскравого у своїх виразних можливостях. Композитори XVIII, а потім і XIX століття не лише широко і усебічно використовували гобой у своїй творчості, але і з великою майстерністю розкрили його внутрішню природу, виявивши властиве йому мелодійне, співуче начало. Тим самим творча практика зумовила подальшу еволюцію і основний характер трактування тембру гобоя в різноманітних творах.

А. Паскуллі — яскравий представник «віртуоза-композитора» серед гобоїстів, якого недаремно називали «Паганіні гобоя». Виконавський стиль А. Паскуллі відрізнявся абсолютною інтонацією, винятковою технікою і феноменальністю дихання. Його твори для гобоя рясніють технічними труднощами: вони насичені ланцюжками трелей, арпеджіо і хроматичними пасажами, мелодіями з прихованою поліфонією і т. п. Усе це ставить перед виконавцями завдання технічної майстерності дуже високого рівня, використання перманентного дихання, одним словом — віртуозності. Створені Паскуллі твори для гобоя досі є істинною вершиною художньої змістовності і межі технічної складності.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Дранникова О. Об игровой природе скерцо в симфонии XIX века: историко-культурологический аспект. URL: <http://journalpmn.com/index.php/PMN/article/viewFile/400/394> (дата звернення: 19.03.2017).
2. Ляхіна Т. Фантазія в скрипковій музиці XIX століття. *Науковий вісник НМАУ імені П. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 82. С. 69–79.
3. Мальцев С. О психологии музыкальной импровизации. Москва: Музыка, 1991. 88 с.
4. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах: учебное пособие. Москва: Музыка, 1989. 180 с.
5. Ямпольский И. Генрик Венявский. М.: Музгиз, 1955. 40 с.
6. Zoboli O. Antonio Pasculli. Grand Concerto. Staatliche Hochschule für Musik-Bibliothek. XII ak.330. № 88. 455.

REFERENCES

1. Drannikova O. About playing nature of scherzo in the symphony of the XIX century: historical-culturological aspect. Retrieved from <http://journalpmn.com/index.php/PMN/article/viewFile/400/394> [in Russian].
2. Lyahina T. (2009) Fantasy in violin music XIX century, Scientific journal of the Ukraine National P. I. Tchaikovsky academy of music. (issue 82), (pp. 69–79). Kyiv [in Ukraine].
3. Malzev S. (1991) About psychology of musical improvisation. Moscow: Muzyka [in Russian].
4. Usov Y. (1989) History of the foreign carrying out on wind instruments. Moscow: Muzyka [in Russian].
5. Yampolsky I. (1955) Genrih Venyavsky. Moscow: Musgiz [in Russian].
6. Zoboli Omar. Antonio Pasculli. Grand Concerto. Staatliche Hochschule fur Musik-Bibliothek. XIIak. 330. № 88 [in German].

Стаття надійшла до редакції 28.06.2017

УДК 78.01+782/785.7+78.07.1

Анатолій Валентинович Носуля

<https://orcid.org/0000-0002-3003-6472>

кандидат искусствоведения, в.о. доцента

кафедры сольного пения

ОНМА имени А. В. Неждановой

odma_n@ukr.net

ГЕНЕЗИС И ЖАНРОВЫЕ АТРИБУТЫ КАМЕРНОЙ ОПЕРЫ

Целью статьи является исследование генезиса камерной оперы на пути формирования ее типологических признаков и возникновения различных жанровых модификаций. Научная новизна обусловлена выявлением и обоснованием типологических черт, характерных особенностей жанровой сферы камерной оперы. Методология. В статье применяется обновленный аналитический подход в изучении европейских камерных опер, на основании которого становится возможным определять жанровые атрибуты и характерные особенности композиторского стилистического комплекса. Выводы. С конца XIX века, камерная опера приобретает самостоятельность, отделяясь от иных разновидностей оперного жанра, становится равноправной единицей, сохраняя и упрочивая этот статус вплоть до сегодняшних дней. Наиболее показательными чертами камернизации оперного жанра можно назвать его психологическую направленность со стремлением передать сложный и противоречивый