

УДК 78.071.1(450)(092):780.644.1.083.3
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/53-2-15>

Тао ЦЗІНЬ,
orcid.org/0000-0001-9324-8440
аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики
Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського
(Харків, Україна) taojin009@126.com

КОНЦЕРТНІ ФАНТАЗІЇ ДЛЯ ГОБОУЮ АНТОНІО ПАСКУЛЛІ ЯК ВТІЛЕННЯ НОВОГО СЕНСУ ВІРТУОЗНОСТІ У ТВОРЧОСТІ XIX СТ.

Характеристика основної проблеми. У статті аналізуються фантазії для гобою А. Паскуллі, які, з одного боку, є втіленням романтичних принципів творчості, пошуку у XIX ст. нових вимірів віртуозності, з іншого – є віддзеркаленням композиторського та виконавського стилів геніального митця.

Мета – виявити нові якості віртуозності у фантазіях для гобою А. Паскуллі як композиторсько-виконавську стратегію.

Результати. На прикладі виконавського аналізу фантазії на теми з опер «Гугеноти» Мейсєрбера, «Полієвкт» Белліні, «Посвята Белліні», «Спогади про “Ріголетто”» визначені основні принципи композиторсько-виконавської стратегії А. Паскуллі, яка в межах дослідження розуміється як свідомо реалізація композиційних принципів, що увиразнюють специфічність виконавського мислення. Так, нове розуміння віртуозності, яке стало ключовим в епоху Романтизму, відображено у творах А. Паскуллі в тому, що вони потребують блиску та феноменальних віртуозних якостей, тобто, іншого розуміння статусу виконавця. Виявлено, що саме виконавський стиль обумовив риси стилю композиторського, якому притаманно принцип транскрипції як основний метод творчості та основну композиторсько-виконавську стратегію. Принциповим для виконавця-композитора є не стільки власне тематизм, скільки його блискуча віртуозна інтерпретація в партії гобою (саме тому він часто обирає не основні теми опери-першоджерела, навіть не основних героїв та уникає її драматичних вузлових моментів – його фантазії переважно лірична інтерпретація сюжету). Новий сенс віртуозності виявляє собі не тільки через численні пасажі, стрибки, подвійні ноти, перманентне дихання, різноманітність штрихів, мелізми, арпеджіо, приховану поліфонію, охоплення високого та низького регістру інструменту (всім цим рясніють твори композитора), композиційний принцип (обов'язкова наявність яскравих, характерних, контрастних тем, які співставляються в процесі розвитку). Власне нові акценти творів для гобою наприкінці XIX ст. (у творчості А. Паскуллі) пов'язані з включенням рис концертності. Дійсно, для А. Паскуллі синтез фантазійності та концертності виглядає природно та збагачує обидва жанри. Доведено, що у фантазіях концертність виявляється не лише у додаванні каденційних фрагментів (вони можуть бути більш розгорнуті, або невеликі, але вони є завжди), а й у масштабах творів, з принциповою увагою на соліста (навіть у фантазіях з оркестром).

Ключові слова: творчість А. Паскуллі, виконавство на гобой, жанр фантазії, виконавський аналіз, композиторсько-виконавська стратегія.

Tao Jin,
orcid.org/0000-0001-9324-8440
Graduate Student at the Department of Interpretation and Music Analysis
Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts
(Kharkiv, Ukraine) taojin009@126.com

CONCERT FANTASIES FOR THE OBOE BY ANTONIO PASCULLI AS THE EMBODIMENT OF A NEW MEANING OF VIRTUOSITY IN THE CREATIVE WORK OF THE 19TH CENTURY

The characteristics of the main problem. The article analyses the fantasies for the oboe by A. Pasculli, which, on the one hand, are the embodiment of romantic principles of creativity, and the search for the new dimensions of virtuosity in the 19th century, and on the other hand, are a reflection of the composing and performing styles of the brilliant artist.

The **purpose** is to identify new qualities of virtuosity in the fantasies for the oboe by A. Pasculli as a composing-performing strategy.

Results. The example of a performing analysis of the fantasy on the themes of the operas "The Huguenots" by Meyerber, "Polyeuctus" by Bellini, "Dedication to Bellini", "Memories of "Rigoletto" defines the basic principles of the composing-performing strategy of A. Pasculli which within the frames of the research are understood as an aware realization of the compositional principles that express the specificity of performing thinking. Thus, a new understanding of virtuosity, which became key in the era of romanticism, is reflected in A. Pasculli's compositions that they need shine

and phenomenal virtuoso qualities, that is, another understanding of the status of the performer. It is revealed that the performing style led to the features of the composing style, which has the principle of transcription as the main method of creativity and the main composing-performing strategy. The principle for the composer-performer is not so much the thematism, but his brilliant virtuoso interpretation in the oboe party (which is why he often chooses not the main themes of operas-originals, not even the main characters, and avoids its dramatic nodal moments – his fantasies are mainly lyrical interpretations of the plot). The new meaning of virtuosity shows itself not only through numerous passages, jumps, double notes, permanent breathing, diversity of strokes, melism, arpeggio, hidden polyphony, coverage of the upper and lower register of the instrument (a lot of all this in the composer's compositions), compositional principle (the obligatory presence of bright, characteristic, contrasting themes that are compared in the development process). Actually new accents of the compositions for the oboe in the late 19th century (in A. Pasculli's creative work) are associated with the inclusion of concert features. Indeed, for A. Pasculli, the synthesis of fantasy and concert nature looks natural and enriches both genres. It is proved that in fantasies, concert nature is not only in adding cadence fragments (they can be more deployed or small, but they are always present), but also in a scale of compositions, with fundamental attention to the soloist (even in fantasies with orchestra).

Key words: A. Pasculli's creativity, performance on the oboe, fantasy genre, performing analysis, composing-performing strategy.

Постановка проблеми. Тип концертної фантазії за доби романтизму створювався на основі варіацій на оперні теми і став жанром, у якому яскраво проявилися віртуозно-романтичні риси. З одного боку, оперна арія з характерними для неї драматичними речитативними, декламаційними інтонаціями відповідала романтичним ідеалам композиторів-інструменталістів і давала простір їхньої творчої фантазії. З іншого боку, жанр дозволяв композиторам бути максимально вільними у проявах своєї творчої фантазії. До того ж, усі типові риси жанру – досить велика форма, її драматичне наповнення, імпровізаційність, наявність речитативних епізодів та віртуозних каденцій – все перераховане відображало нові параметри віртуозності, що встановилися до середини XIX століття. Фантазії на оперні теми писали багато композиторів, у тому числі – Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Ліст (що створив окремий жанр ремінісценцій), Ф. Мендельсон, скрипалі П. Сарасате, Г. Венявський, К. Липинський, А. В'єтан та інших. Багато хто з них писали фантазії для особистого виконання, не знайшовши собі гідного віртуозного репертуару.

Окремо варто звернутися до відтворення цього жанру у творчості А. Паскуллі, фантазії якого є яскравим прикладом віртуозно-романтичного стилю композитора та виконавця. Як вказує автор статті у словнику Гроува 2011 р. П. Родрігес, «легендарні здібності Паскуллі, можливо, найбільшого віртуозу гобою всіх часів, часто викликали порівняння з Паганіні» (Rodríguez, 2011: 749) «Паганіні гобою» називав його Л. Россе (Rosset, 1987) і цей вислів став «знаком якості» музиканта. Його твори демонструють нові параметри (стандарти) віртуозності гри на духових інструментах, притаманні романтичному світосприйняттю та творчому дару митця.

Тип фантазії на теми опер свого часу був найшвидшим шляхом до виконавської популярності. Цікавим є

те, що окрім концертів, інструктивних п'єс (каприсів, етюдів тощо), характерних п'єс для гобою, а також окремих творів для хору, фортепіано, флейти, саме жанр фантазії став основним у творчому доробку цього блискучого віртуоза. А. Паскуллі належать фантазії на теми опер «Сицилійська вечеря», «Ріголетто», «Бал-маскарад» (*Fantasia sul Ballo in maschera*) Дж. Верді, «Любовний напій» (*Follie sulla Barcarola*), «Пірат», «Полиєвкт» (*To SE il conte di Ranchibile*), «Фаворитка» Г. Доницетти, фантазії для гобою (англійського рожка) і фортепіано (арфи) на теми опер В. Белліні та фантазія на теми з опер В. Белліні «Сомнамбула»; фантазія для оркестру «Fantasia 8 Settembre ad Altavilla», присвячена великому святу 8 вересня – вшанування Мадонни делла Міліція, покровительки одного з міст Сицилії, фантазія для ансамблю «Ischia, e, Sogno di un marinaio» («Іскья та сон моряка»), віддзеркалюючи легенди італійського острова Іскья тощо.

Аналіз досліджень. Творчість А. Паскуллі на сьогодні вивчається доволі плідно. Так, окремої уваги заслуговує діяльність О. Зоболі (Zoboli, 2010), який відтворює інструмент гобоїста та композитора, грає його композиції та з 1980-х років відкриває його ім'я світові. Зокрема, авторка великої біографічної статті А. Тедеско (Tedesco, 2014) вважає, що саме О. Зоболі «зробив палермського музиканта одним із найбільших гобоїстів усіх часів» (Tedesco, 2014). Дослідники висловили гіпотезу, що А. паскуллі володів системою перманентного дихання, хоча не виключали, що «його надзвичайній віртуозності сприяла механіка інструментів, що були в його розпорядженні, легших, ніж нинішні. Приблизно в 1855 Паскуллі купив гобой (модель System 2) і англійський ріжок у французької компанії Triébert, які зараз належать гобоїсту Зоболі», – вказує А. Тедеско (Tedesco, 2014).

Вкажемо й на статтю у словнику Гроува 2001 р. авторства Г. Бюргеса (G. Burgess, 2001), 2011 р. авторства П. Родрігеса (Rodríguez, 2011), статтю

О. Адріянової (Адріянова, 2017), присвячену синтезу композиторської та виконавської творчості А. Паскуллі, анотацію авторства К. Ендерсон (Anderson, 2008) до диску з фантазіями, яка у загальних рисах аналізує фантазії композитора на оперні теми та публікацію автора цієї статті (Тао Цзінь, 2021) присвячену творам для гобою А. Паскуллі в ракурсі становлення концертного стилю гри на межі ХІХ–ХХ ст. Додатково інформація про творчість А. Паскуллі міститься у публікаціях Ф. Бейта (Bate, 1975). В тематиці жанру фантазії ми спиралися на дослідження В. Боттічера (Boetticher, 1989), Р. Тарускіна (Taruskin, 2008), які розмірковують над загальною історією жанру; О. Щьоголевої (Щьоголева, 2011), що звернулася до романтичного варіанту жанру; М. Однолькіної (Однолькіна, 2020), яка пропонує жанрово-стильову типологію скрипкових фантазій ХІХ ст., С. Шипа (Шип, 1998), який вирізняє цей жанр, акцентуючи імпрізаційність, пошуковість, несподіваність тощо. Сенси віртуозності в творчості ХІХ ст. визначено О. Мургою (Мурга, 2003). Методологічно у виявленні композиторсько-виконавської стратегії ми спираємося на дослідження Ю. Ніколаєвської (Ніколаєвська, 2020). Власне, під цим поняттям, у розвиток ідей авторки, ми розуміємо *свідому реалізацію композиційних принципів, що увиразнюють специфічність виконавського мислення*.

Мета статті – виявити нові якості віртуозності у фантазіях для гобою А. Паскуллі як композиторсько-виконавську стратегію.

Виклад основного матеріалу. Еволюція жанру *фантазії* є невід’ємною від розвитку інструменталізму загалом: періодизація історії фантазії збігається із загальною періодизацією західноєвропейського музичного мистецтва.

У творчості романтиків фантазійний жанр¹ нерозривно пов’язаний із виконавською творчістю, оскільки має справити враження імпрізаційної безпосередності, спонтанного народження образів. У ХІХ столітті фантазії з’явилися у програмній музиці, там, де логіка її розвитку має відповідати літературній програмі².

Звернемося до виконавського аналізу окремих фантазій А. Паскуллі для гобою і фортепіано (оркестру) з метою простежити стабільні та мобільні риси віртуозності, котра в них втілена та яка є основою композиторсько-виконавської стратегії.

Фантазія на теми опери Дж. Мейсера «Гугеноти» побудована на темах хору «Choeur des baigneuses, Jeunes beautés» з ІІ акту та контрастної арії Рауля «Le danger presse».

Твір починається з фортепіанного вступу на матеріалі драматичної увертюри до опери. Орнаментальна Каденція соліста, побудована на трелях і пасажах, стає в деяких розділах фоном для інтонацій майбутньої теми (розділ Allegretto, 6/8, G-dur, 12 т.).

Тему хору «Des baigneuses, Jeunes beautés» (C-dur, т. 39) подано легко і галантно, відчувається безтурботність і спокій (*Приклад 1*):

Приклад 1



¹ ХІХ століття є кульмінацією любові до фантазії. За свідченням лінгвістів, слово «фантазія» поряд із «уявою» та «почуттям» стає ключовим поняттям епохи. Вищим божественним даром оголошує фантазію Шеллінг. Фантазія стає фантастичною (у Гофмана, Блейка, Каспара Давида Фрідріха). З розквітом романтизму жанр фантазії набув нових здібностей, оскільки розвивався у зв’язку із загальними принципами романтичного музичного мислення.

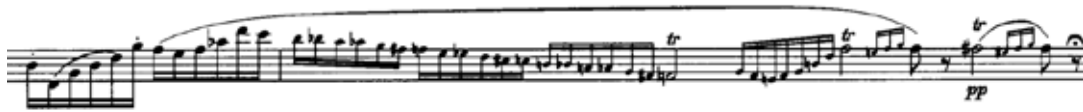
² Романтики, наприклад Ф. Шуберт (ряд фантазій для фортепіано в 2 і 4 руки, фантазія для скрипки та фортепіано ор. 159), Ф. Мендельсон (фантазія для фортепіано ор. 28), Ф. Лист (фантазія для органу та фортепіано) ін., збагатили фантазію багатьма типовими якостями, поглибивши виявлялися в цьому жанрі і насамперед риси програмності (Р. Шуман, фантазія для фортепіано C-dur ор. 17). Показово, що «романтична свобода», яка була притаманна формам ХІХ століття, найменше стосується фантазії. У ній використовуються поширені форми – сонатна (С. Франк, органна фантазія A-dur, А. Скрябін, фантазія для фортепіано h-moll ор. 28;), сонатний цикл (Шуман, фантазія для фортепіано C-dur ор. 17). У цілому нині для фантазії ХІХ століття характерно, з одного боку, злиття з вільними і змішаними формами (зокрема з поемами), з іншого – з рапсодіями. Багато творів, які не мають назви фантазії, по сутності є ними (С. Франк, «Прелюдія, хорал і fuga», «Прелюдія, арія та фінал»).

Специфічне художнє мислення Р. Шумана народжують велику кількість творів, у яких принцип фантазійності широко використаний та надзвичайно розвинений (наприклад, Гумореска ор. 20). Йдеться про особливий характер образів, і навіть відступу від прийнятих нормативів у сфері формотворення.

А. Паскуллі проводить музичну побудову у формі періоду і відразу починає розвивати тематичний матеріал.

Після невеликої вільної каденції (т. 61, *Приклад 2*) проводиться варіація (до т. 83):

Приклад 2



Після оркестрової інтерлюдії, що повертає основний вид теми, але розвиває з допомогою появи драматичних тремоло і фігурацій у басу (т. 86–103) починається наступний розділ, побудований на арії Рауля.

Розділ Adagio (B-dur, 12/8, *Приклад 3*) – лірична пісня, в якій гобой виявляє свої найкращі кантилені якості:

Приклад 3



У партії супроводу виникають підголоски, «дуетність» інструменту, що солює, і фортепіано.

Центром цього розділу фантазії стає каденція соліста – віртуозна (містить безліч технічних

складностей) і протяжна (композитор позначає всю каденцію як такт 126, але звучить вона майже хвилину в швидкому темпі – *Приклад 4*):

Приклад 4



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

Розділ Allegro con fuoco (G-dur) – варіація у партії гобою на тему хору (початковий розділ фантазії), причому оркестр веде основну тему (*Приклад 5*):

Приклад 5



За функцією цей розділ є фіналом, але з визначення темпу Presto – феєрична кода.

Характерно, що А. Паскуллі абсолютно уникає драматичного матеріалу опери, що пов'язаний з лінією трагедії гугенотів, особистої драми Рауля-Маргарити. Задля справедливості слід зазначити, що подібне ставлення до матеріалу опери було властиво багатьом композиторам (виняток – драматичні фантазії Ф. Ліста, Г. Венявського на теми «Фауста» Ш. Гуно).

Отже, за будовою фантазія на теми опери Дж. Мейєрбера «Гугеноти» є контрастно-складовою формою зі схемою:

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

Можна виявити співіснування принципів:

– варіаційності (розосереджені варіації теми *A*, варіації теми *C*, загалом можна уявити форму як варіації на ці дві теми);

- концентричності (значення центральної каденції між темами **B** і **C**);
- обрамлення (повернення варійованої теми **A** у розділі фіналу та Коду);
- концертності (постійне включення каденцій соліста у розвиток тематичного матеріалу).

З погляду драматургії варто відзначити наявність двох основних контрастних тем, що розвиваються композитором по черзі. Зазначимо і триетапний принцип розвитку, який А. Паскуллі застосовує у своїх фантазіях: оркестрова інтродукція – каденція соліста (в оркестрі виникають інтонації майбутньої теми) – фантазія на теми.

Виявимо особливості Фантазії А. Паскуллі «Посвята Белліні», зосередивши увагу на тому, що всі елементи виконавської техніки (подача звуку, динаміка, реєстрування, артикуляція, інтервальні співвідношення), взаємодіючи з процесом формоутворення, створюють загальну інтенсивність її руху. За жанровим різновидом вона також є «фантазією на тему», що передбачає вільні дії композитора з текстом обраного твору, що відбивається на особливостях форми – контрастно-складової.

Фантазія сповнена контрастів (тематичних, тональних, контрастів рухів) і виконавець повинен мати властивості швидкого «перемикання» з гостро динамічного, артикульованого до ліричного епізоду. Фантазія складна саме цими зіставленнями і різкими перемиканнями між епізодами, і вмінням побудувати велику форму.

Композиційна схема Фантазії така.

Відкриває твір розділ *Moderato, f-moll*. Початкова тема у фортепіано (арфи) є гармонічною послідовністю. Строгість фактурного (хорального) викладу з 4 такту контрастує з тематизмом імпрізаційного типу (*celerissime*). Цей контраст посилюється при вступі партії гобою (з т. 5): імпрізаційність у інструменту, що солує, і строгість фактури у супроводжуючого. Протягом перших тактів відбувається перехід з *f-moll* в *c-moll* (4 такт).

З 14 т. починається лірична тема. «Оперність», «аріозність» підкреслена досить гармонійним супроводом (гармонічна фігурація), і безліччю найрізноманітніших прикрас, групето, трелів (відповідно до стилю бельканто). У процесі розвитку ускладнюються пасажи у партії супроводу та фіоритури у соліста. У гармонії спостерігається постійне мерехтіння мінорної та мажорної субдомінанти (*f-moll* – *F-dur*) з поступовим домінуванням *F-dur*. Так композитор готує тональність другого великого розділу фантазії.

Розділ *Allegro brillante, C-dur* починається з віртуозної теми в партії фортепіано (арфи). При вступі гобою темп трохи сповільнюється, з'являється навіть *Adagio* (12/8, *G-dur*). Повільний темп дозволяє ускладнити фактуру солюючої партії поліфонією.

Наступний розділ – *Allegretto, C, G-dur-C-dur* представляє танцювальну тему. Партія соліста насичена форшлагами, прийомами *stacc.*, реєстрових стрибків. Віртуозність посилюється в заключному розділі – *Mosso* (функція Коду) – в якому соліст потребує володіння «довгим», безперервним диханням.

З погляду виконання Фантазія багата використанням всього діапазону гобою (зокрема – верхнього реєстру), різної артикуляції, широкого динамічного діапазону, змін темпу, ритмічного розмаїття.

Таким чином, Фантазія «Присвячення Белліні» А. Паскуллі – це не лише украй технічно складний твір. Фантазія демонструє різноплановість лірики, особистісний характер висловлювань, фантазійну гнучкість, мінливість настроїв. Той факт, що композитор у Фантазії зберігає зв'язок із романтичними традиціями, визначило експресивність художніх образів та загальний романтичний настрій.

«Спогади про “Ріголетто”» для гобою та фортепіано (оркестру) – по суті, також є фантазією на теми, хоча композитор позначив на партитурі жанрову назву – ремінісценції.

Формоутворення *Rimembranze del Rigoletto* визначається своєрідністю концепції спогаду-фантазії. Метод спогадів пробуджує фантазію і саме з урахуванням спогадів композитор будує форму твору.

Драматургія фантазії А. Паскуллі будується на поєднанні двох образних сфер – Джильди та Герцога – та їх двох основних тематичних характеристиках в опері: колоратурної Арії Джильди «Серце радості повно» з II акту та Аріозо Герцога «О, красуня молода» з III акту. Джильда і Герцог – два основних образи опери, учасники її основного драматичного змісту, але для композитора важлива передусім їхня любовна лінія, у «Спогадах» практично немає драматичних розділів.

Початок твору – оркестровий вступ на мотиви Інтродукції опери «Ріголетто» (мотив балу).

Після каденції соліста (в оркестрі – інтонаційне передвістя арії Джильди), побудованої на ліричних інтонаціях (Приклад б).

Приклад 6



починається розділ *Larghetto* (F-dur, т. 13) на матеріалі арії Джильди, що є темою з варіаціями. Тембр гобою, який проводить цю тему, звучить світло, лірично, елегантно орнаментуючи звуки мелодії. З т. 42 починається перша варіація на тему арії, з т. 50 – друга.

Розділ фантазії, побудований на варіаціях теми Арії Джильди, завершується каденцією гобою, розгорнутою та віртуозною.

Після неї звучить ще одна (жанрова) варіація в оркестрі, в якій відчувається ритм маршу (з т. 64 – на синкопах вступають акорди у мідних духових інструментів, що надає звучання гри духового оркестру) та ще три варіації (з т. 72, т. 85, т. 93) – у гобою (у *Прикладі 7* наведено початкові *такти* другої та третьої варіацій):

Приклад 7



Друга та третя варіації завершуються невеликими каденціями (т. 84, т. 92), а після третьої знову звучить маршоподібний варіант арії Джильди в оркестрі (тт. 97-106).

Таким чином, у рамках загальної структури «Спогадів» розділ, побудований на темі арії Джильди, вирізняється своєю внутрішньою структурованістю та драматургією, пов'язаною з

варіаційністю в сольній партії та зміною жанрового способу в оркестрових інтерлюдіях.

Другий важливий драматургічний розділ форми побудований на темі аріозо Герцога «О, красуня молода» (в опері тема цього аріозо починає знаменитий квартет). Розділ *Largo*, в якому з'являються інтонації цієї теми, звучить насторожено на *pp* (*Приклад 8*):

Приклад 8



Розділ *Andante* (C-dur, з т. 113) презентує тему в такому вигляді, в якому вона звучить в опері – проста, невігядлива мелодія виконується про-

стим, не вібруючим звуком, що потім долається в іскрометній варіації (з другого речення, т. 129, *Приклад 9*):

Приклад 9



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

З боку структури відзначимо в цьому випадку наявність двочастинності твору, не дивлячись на

те, що зберігається і контрастно-складена форма (наявність кількох контрастуючих розділів) і головний принцип варіаційності (варіації дано і на тему Арії Джильди, і на тему Аріозо Герцога).

Можливо, ті особливості, про які було сказано вище, викликані безпосередньо жанром спогадів, їхньою вибірковістю та непередбачуваністю. Спорідненість тем фантазії надає образ балу, вальсу

(оркестрова інтродукція та фінальний розділ), звідси, можливо, і вибір основного тематичного матеріалу, відзначеного простим пісенно-танцювальним характером в обох випадках.

Крім розглянутих фантазій на оперні теми, А. Паскуллі написав також інші твори цього жанру, у тому числі – розгорнуту Фантазію на теми опери Г. Доніцетті «Полієвкт», в якій використав тему хору священників (початок II акту, сцена допиту Каллістена і Северо), а також арію Полієвкта «D'un'alma troppo fervida» з I акта (підготовка до хрещення). Як видно, і в цьому випадку композитор обирає теми, не основні в драматургії опери, що ще раз наголошує на його принципах: теми не такі важливі, як віртуозна їхня обробка в партії гобою.

Після оркестрового вступу на матеріалі хору автор не дає каденцію соло інструменту, гобой відразу виконує ліричну арію Полієвкта. Особливості гобойної версії цієї арії – у довгому диханні та орнаментальному, колоратурному, варіаційному розвитку, якого немає в опері.

У цілому фантазія сповнена контрастних розділів (аріозних, танцювальних). Серед особливостей цієї фантазії відзначимо роль партії супроводу – у ній відбувається досить активний тематичний розвиток.

Висновки. Завершуючи огляд жанру фантазії у творчості А. Паскуллі доходимо до наступних висновків.

1. Романтичне мистецтво сприяло періоду розквіту інструментального виконавства. Романтичні принципи передбачали: індивідуальність, відкритість, нескінченність, незавершеність. Подібний погляд на мистецтво зумовив появу диференціації композитора та виконавця, а також появи нового типу виконавця-композитора-віртуоза. У творчості таких музикантів яскраво демонструвалися нові прийоми гри на інструменті, закріплювалося нове розуміння інструменту. Принцип віртуозності, який ліг в основу діяльності композиторів та виконавців у аналізовану епоху є «вичерпанням досконалістю». Можна також говорити про наявність «коду віртуозності» (або принципу віртуозності), «віртуозний пік» (визначення О. Мурги).

2. Визначальними рисами фантазії на різних історичних етапах було відхилення від існуючих норм, свобода викладу музичного матеріалу, непередбачуваність розвитку, широкий діапазон варіативності. До типологічних рис жанру відносяться імпровізаційність; зв'язок із виконавством; зв'язок із варіативним методом розвитку; жанровий синтез, двоїстість жанрового визначення, певна свобода викладу, застосування принципів

колорування, димінування. Фантазія XIX століття втілює шляхи перетворення романтичного мистецтва. У виконавстві на першому плані висувається мистецтво інтерпретації змісту і стилю твору, що вплинуло і на композиторську творчість. Тобто, в романтичному мистецтві жанр фантазії (і це стосується фантазій А. Паскуллі) не тільки не втратив своїх визначальних стабільних параметрів, а й знайшов нові (до таких відноситься, наприклад, програмність, пов'язана з використанням опер, використання контрастно-складених форм).

3. Твори італійського гобоїста Антоніо Паскуллі є яскравим прикладом гобойного виконавства та нового розуміння віртуозності, яке стало ключовим в епоху Романтизму – вони потребують блиску та феноменальних віртуозних якостей, словом, – іншого розуміння *статусу* виконавця.

Як відмічалося автором у попередніх публікаціях (Тао Jin, 2021), саме виконавський стиль обумовив риси стилю *композиторського*, якому притаманно принцип транскрипції як основний метод творчості та основну *композиторсько-виконавську стратегію*. Принциповим для виконавця-композитора є не стільки власне тематизм, скільки його блискуча віртуозна інтерпретація в партії гобою (саме тому він часто обирає не основні теми опери-першоджерела, навіть не основних героїв та уникає її драматичних вузлових моментів – його фантазії переважно *лірична* інтерпретація сюжету).

4. *Новий сенс віртуозності* виявляє собі не тільки через численні пасажи, стрибки, подвійні ноти, перманентне дихання, різноманітність штрихів, мелізи, арпеджіо, приховану поліфонію, охоплення високого та низького регістру інструменту (всім цим рясніють твори композитора), композиційний принцип (обов'язкова наявність яскравих, характерних, контрастних тем, які співставляються в процесі розвитку). Власне нові акценти творів для гобою наприкінці XIX ст. (у творчості А. Паскуллі) пов'язані з включенням рис концертності. Дійсно, для А. Паскуллі синтез фантазійності та концертності виглядає природно та збагачує обидва жанри. У фантазіях концертність виявляється не лише у додаванні каденційних фрагментів (вони можуть бути більш розгорнуті, або невеликі, але вони є завжди), а й у масштабах творів, з принциповою увагою на соліста (навіть у фантазіях з оркестром).

Підсумовуючи, зазначимо: твори для гобою італійського композитора А. Паскуллі є показовими і для уявлення про існування жанру та синтезу жанрів у романтичну епоху, і для вивчення

ознак фантазії на теми, та демонструють відображення виконавських якостей у структурі художнього твору, що робить проаналізовані фантазії прикладом для подальшого вивчення процесу формування концертного стилю гри на гобой у наступному ХХ столітті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адриянова О. Антоніо Паскуллі: синтез композиторської і виконавської творчості. *Музичне мистецтво і культура*. 2017. Випуск 25. С. 31–42. DOI: 10.31723/2524-0447-2017-25-31-42.
2. Мурга О. Принцип віртуозності в російській художній культурі другої половини ХІХ – початку ХХ століття та еволюція жанру російського романтичного фортепіанного концерту : автореф. дис. ... канд. мист. Київ, 2003. 18 с.
3. Ніколаєвська Ю. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків: Факт, 2020. 576 с.
4. Однолькіна М. Генеза та специфіка української скрипкової фантазії в контексті розвитку жанру : автореф. дис. ... кандидата мистецтвозн. 17.00.03. Львів, 2020. 22 с.
5. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навчальний посібник. К., 1998. 367 с.
6. Щьоголева О. В. Романтична інструментальна фантазія у творчості Ф. Шуберта та Р. Шумана: шляхи становлення жанру : автореф. дис. ... канд. мист-ва : 17.00.03. Одеса, 2011. 18 с.
7. Anderson, Keith. Operatic Fantasias for Oboe and Piano Antonio Pasculli. *Antonio Pasculli. Operatic Fantasias for Oboe and Piano by Ivan Paisov (oboe); Natalia Shcherbakova (piano)*. Naxos Rights International Ltd, 8.570567, 2008.
8. Autore e virtuoso: Antonino Pasculli. URL: <http://oboepalebode.blogspot.com/2016/05/autore-e-virtuoso-antonino-pasculli.html>
9. Bate, Philip. The oboe: an outline of its history, development, and construction. London: Ernest Benn Limited; New York : W. W. Norton & Company, xv, 1975. 236 p.
10. Boetticher W., Reimann M., Kahl W. und andere. Fantasie. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. München : Bärenreiter-Verlags Karl Vötterle GmbH & Co. KG, 1989. Bd 3. P. 1762–1800.
11. Burgess, Geoffrey. Antonio Pasculli. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2001. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000045664>. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45664>.
12. Rodríguez Pablo L. Pasculli, Antonino. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2011. P. 749.
13. Rosset Lucien, A. P. The “Paganini of the oboe”. *The Double reed*. 1987. Vol. 10, n. 3. P. 44–45.
14. Tao, Jin. Compositions for the oboe by A. Pasculli: on the way to the formation of the concerto style of playing at the turn of the 19th-20th centuries. *European Journal of Arts. Scientific journal*. № 4. Vienna, 2021. P. 118–124. DOI: 10.29013/EJA-21-4-118-124.
15. Taruskin, R. *Oxford History of Western Music: vol. 2.*: Oxford University Press, 2008.
16. Tedesco Anna. PASCULLI, Antonino. *Dizionario Biografico degli Italiani*. Volume 81 (2014). URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/antonino-pasculli_%28Dizionario-Biografico%29/
17. Zoboli, O. Antonio Pasculli (1842–1924). URL: <http://www.omarzoboli.ch/antonio-pasculli.html>.

REFERENCES

1. Adrianova O. Antonio Pasculli: syntez kompozytorskoj i vykonavskoj tvorchosti [Antonio Pasculli: synthesis of compositional and performing creativity]. *Muzychne mystetstvo i kultura*. 2017. Vypusk 25. S. 31–42. DOI: 10.31723/2524-0447-2017-25-31-42. [in Ukrainian].
2. Murha O. Pryntsyp virtuoznosti v rosiiskii khudozhnii kulturi druhoi polovyny XIX – pochatku XX stolittia ta evoliutsiia zhanru rosiiskoho romantychnoho fortepiannoho kontsertu [The principle of virtuosity in the Russian artistic culture of the second half of the 19th and early 20th centuries and the evolution of the genre of the Russian romantic piano concerto] : avtoref. dys. ... kand. myst. Kyiv, 2003. 18 s. [in Ukrainian].
3. Nikolaevskaya Yu.V. Homo Interpretatus in the musical art of the XX – early XXI centuries [Homo Interpretatus in the musical art of the XX – early XXI centuries]. *KhNUM named after I.P. Kotlyarevsky*. Kharkiv : Fact, 2020. 546 s. [in Ukrainian].
4. Odnolkina M. Geneza ta spetsyfika ukrainskoi skrypkovoi fantazii v konteksti rozvytku zhanru [Genesis and the specificity of Ukrainian violin fantasy in the context of the development of the genre] : avtoref. dys. ... kandydata mystetstvozn. 17.00.03. Lviv, 2020. 22 s. [in Ukrainian].
5. Shyp S. Muzychna forma vid zvuku do styliu [Musical form from sound to style] : navchalnyi posibnyk. K., 1998. 367 s. [in Ukrainian].
6. Shchoholieva O. V. Romantychna instrumentalna fantaziia u tvorchosti F. Shuberta ta R. Shumana: shliakhy stanovlennia zhanru [Romantic instrumental fantasy in the works of F. Schubert and R. Schuman: ways of the formation of the genre] : avtoref. dys. ... kand. myst-va : 17.00.03. Odesa, 2011. 18 s. [in Ukrainian].
7. Anderson, Keith. Operatic Fantasias for Oboe and Piano Antonio Pasculli. *Antonio Pasculli. Operatic Fantasias for Oboe and Piano by Ivan Paisov (oboe); Natalia Shcherbakova (piano)*. Naxos Rights International Ltd, 8.570567, 2008.
8. Autore e virtuoso: Antonino Pasculli. [Author and virtuoso: Antonino Pasculli] URL: <http://oboepalebode.blogspot.com/2016/05/autore-e-virtuoso-antonino-pasculli.html>. [in Italian].
9. Bate, Philip. The oboe: an outline of its history, development, and construction. London: Ernest Benn Limited; New York : W. W. Norton & Company, xv, 1975. 236 p.

10. Boetticher W., Reimann M., Kahl W. und andere. Fantasie. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. München : Bärenreiter-Verlags Karl Vötterle GmbH & Co. KG, 1989. Bd 3. P. 1762–1800.
11. Burgess, Geoffrey. Antonio Pasculli. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2001. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000045664>. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45664>.
12. Rodríguez Pablo L. Pasculli, Antonino. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2011. P. 749.
13. Rosset Lucien, A. P. The “Paganini of the oboe”. *The Double reed*. 1987. Vol. 10, n. 3. P. 44–45.
14. Tao, Jin. Compositions for the oboe by A. Pasculli: on the way to the formation of the concerto style of playing at the turn of the 19th-20th centuries. *European Journal of Arts. Scientific journal*. № 4. Vienna, 2021. P. 118–124. DOI: 10.29013/EJA-21-4-118-124.
15. Taruskin, R. *Oxford History of Western Music: vol. 2.*: Oxford University Press, 2008.
16. Tedesco Anna. PASCULLI, Antonino. [Tedesco Anna. PASCULLI, Antonino] *Dizionario Biografico degli Italiani*. Volume 81 (2014). URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/antonino-pasculli_%28Dizionario-Biografico%29/\[in Italian\]](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonino-pasculli_%28Dizionario-Biografico%29/[in Italian]).
17. Zoboli, O. Antonio Pasculli (1842–1924). URL: <http://www.omarzoboli.ch/antonio-pasculli.html>.