

УДК 780.614.131:785.75:78.071.1(450)(045)  
DOI: 10.31318/2522-4190.2025.143.342818

**ГАЛЛА І. Ф.**

**Галла Ілля Федорович** — аспірант кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-9851-6488>

riderval@ukr.net

© Галла І. Ф., 2025

## **КВІНТЕТ ОР. 143 МАРІО КАСТЕЛЬНУОВО-ТЕДЕСКО КРІЗЬ ПРИЗМУ ТРАДИЦІЇ ЖАНРУ**

Досліджено динаміку розвитку жанру гітарного квінтету в контексті європейської музичної культури XVIII–XX століть, відзначено еволюцію рецепції жанру, що демонструє його перехід від периферійності до доміантності у жанровій системі гітарної музики. Розглянуто композиторську творчість італо-американського митця Маріо Кастельнуово-Тедеско, зокрема, зосереджено увагу на ансамблевому доробку як головному предметі дослідження. Здійснено детальний структурно-гармонічний аналіз одного із найяскравіших гітарних зразків інструментальної творчості М. Кастельнуово-Тедеско — Квінтету ор. 143. Як результат виявлено прагнення композитора зберегти традиційну структуру жанру квінтету та водночас інтерпретувати його музичну форму у персональному вимірі. Задля більш глибокого і вичерпного розуміння специфіки та особливостей гітарного квінтету та простеження трансформації камерної музики XVIII–XIX століть проаналізовано гітарні камерні ансамблі у жанрі квінтету Л. Боккеріні, М. Джуліані, Е. Шанда та Й. Шнабеля, у кожному з яких виявлено стилістичні особливості та специфіку композиторського почерку авторів. Співставлення чотирьох обраних творів з Квінтетом М. Кастельнуово-Тедеско обумовило виявлення спільних та відмінних рис у трактуванні музичної форми, гармонічній мові, артикуляційних особливостях тощо і дало змогу виявити еволюцію гітарної партії у жанрі квінтету упродовж XVIII–XIX століть. Висвітлено переосмислення функції гітари як ансамблевого інструмента та аргументовано її провідну роль у квінтеті завдяки збагаченню виконавської техніки різноманітними прийомами гри, насиченій гармонічній фактурі та яскравій тембральній фарбі, порівняно зі струнно-смічковими інструментами.

**Ключові слова:** жанр, гітарний квінтет, композиторська творчість Маріо Кастельнуово-Тедеско, камерно-інструментальний ансамбль.

**Вступ.** Жанр гітарного квінтету, який з'явився в Європі наприкінці XVIII століття, має сталу традицію, про що свідчить понад 300 творів, написаних до XXI століття. Наприкінці XX століття Річард Провост (Richard R. Provost), характеризуючи творчість митців, які зверталися до цього жанру, та окреслюючи його місце у музичному просторі, відзначив, що «твори для гітари та струнного квартету — належить до найкращих, але найменш виконуваних музичних композицій, доступних у друкованому вигляді» [Provost, 1987, р. 58]. Якщо перша частина цього твердження і сьогодні є актуальною, то друга видається дещо суперечливою, адже гітарні квінтети часто звучали у програмах найвідоміших виконавців, починаючи від Андреса Сеговії

(Andrés Segovia) та Джуліана Бріма (Julian Bream) до Мануеля Барруеко (Manuel Barrueco), Берти Рохас (Berta Rojas), Пепе Ромеро (Pepe Romero) та Сержіо Асада (Sergio Assad). Не оминув увагою цей жанр і видатний італо-американський композитор Маріо Кастельнуово-Тедеско (Mario Castelnuovo-Tedesco, 1895–1968), ансамблеві твори якого визначили потужний вектор розвитку класичної гітарної музики. Митець писав у жанрах однорідного та змішаного дуету, тріо та квінтету, які на тлі композиторських вподобань того часу вирізнялися масштабністю та відображали нестандартне композиторське мислення автора.

Одним із найбільш відомих ансамблевих творів М. Кастельнуово-Тедеско є Квінтет ор. 143 (для гітари і струнного квартету), який засвідчує майстерність роботи митця з різнотембровими ансамблями за участю гітари, де композиційні рамки класичних форм поєднуються зі специфічним тематизмом середземноморської музики. Продовжуючи традицію гітарних ансамблів, написаних у період з XVIII по XX століття, Кастельнуово-Тедеско у своєму гітарному квінтеті демонструє переосмислення класичного канону жанру в умовах модерністської естетики, трактуючи його як «музичний полілог» гітари та струнного квартету, в якому гітара виходить на перший план. *Актуальність* пропонованого дослідження полягає у необхідності осмислення жанрів гітарної музики (зокрема, гітарного квінтету) в історичній ретроспективі.

**Аналіз публікацій.** Життєтворчість М. Кастельнуово-Тедеско неодноразово ставала предметом вивчення зарубіжних та вітчизняних музикознавців. Серед праць, присвячених біографії та гітарній спадщині композитора, виокремлюється монографія Корасон Отеро [Otero, 1999], у якій подано цінні біографічні відомості, систематизовано перелік творів для гітари М. Кастельнуово-Тедеско, зазначено видавців та укладено дискографію. Даріо Леендерт Ван Гаммерен [Gammeren, 2008] вивчає у своїй дисертації різні нотні редакції творів М. Кастельнуово-Тедеско, а Грем Уейд [Wade, 2008] акцентує увагу на художньо-образній складовій «24 капричіо Гойї» ор. 195 для гітари. Український дослідник Тимур Іванніков розглядає стилістичні особливості та символічну образність творів композитора [Іванніков, 2017]. Серед праць з історії розвитку гітарного квінтету як жанру варто згадати статтю Річарда Провоста [Provost, 1987], у той час як Стенлі Йейтс [Yates, 1998] досліджував стилістичні особливості та форму колись втраченого «Прем'єрного концерту для гітари» Ернеста Шанда (Ernest Shand), а також процес відновлення партій цього твору. Річард Раш [Rasch, 2022] аналізував гітарні квінтети Луїджі Боккеріні (Luigi Boccherini), історію їх створення та відмінності нотних редакцій. Означені наукові праці становлять теоретичну базу статті, оскільки сприяють формуванню системного бачення композиторської спадщини М. Кастельнуово-Тедеско та розкривають окремі аспекти розвитку гітарного квінтету як жанру.

**Мета статті** — представити Квінтет ор. 143 Маріо Кастельнуово-Тедеско в історико-стильовому контексті розвитку жанрових традицій європейської гітарної музики.

**Наукова новизна дослідження.** Квінтет ор. 143 Маріо Кастельнуово-Тедеско вперше в українському музикознавстві досліджений на засадах порівняння зі зразками цього жанру у творчості композиторів XVIII–XIX століть. Це дало змогу виявити їх спільні та відмінні риси, зміну трактування ролі гітари як ансамблевого інструмента, простежити еволюцію гітарного квінтету в європейській музичній культурі XVIII–XX століть.

**Методологічне підґрунтя статті** складають наступні методи: структурно-функціональний, жанровий, інтонаційно-драматургічний (для цілісного аналізу тво-

рів), компаративний (для виявлення спільних та розбіжних рис між гітарними квінтетами), метод теоретичного узагальнення (для підведення підсумків).

**Результати дослідження.** Ансамблева музика у бароково-класичну епоху (період поступового виокремлення суто інструментальних жанрів як самостійної сфери) набула значення одного з провідних жанрових напрямів. Саме ансамблева музика XVIII століття стала основою подальшого розвитку камерних та оркестрових жанрів класичної епохи, сформувала традицію діалогу між інструментами, заклала канон камерного музикування й започаткувала жанри, актуальні донині — від струнного квартету до концерту.

Традиції жанру гітарного квінтету наприкінці XVIII століття були започатковані італійським композитором і віолончелістом Луїджі Боккеріні (1743–1805), який є автором дев'яти квінтетів. Усі ці твори, на відміну від опусів інших композиторів (про них йтиметься далі) представляли собою транскрипції фортепіанних або струнних квінтетів, написаних митцем раніше. Як відомо, традиція перекладення творів для інших інструментів мала широке розповсюдження у XVIII столітті — очевидно, композитор здійснював такі переробки з метою популяризації своїх творів та отримання більшого прибутку з їхнього продажу. Одним із найбільш відомих ансамблевих творів Боккеріні є Квінтет G. 447, що складається з чотирьох частин<sup>1</sup>. Перша, третя та четверта частини написані в основній тональності *Сі бемоль мажор*, третя частина — у *Мі бемоль мажорі*. Перша частина квінтету — *Allegro moderato* — сонатне алегро, головна партія якого має характер витонченого танцю й насичена великою кількістю трелей та форшлагів (партія першої скрипки). Побічна партія є контрастною до головної і починається *subito forte* з низхідного пасажу першої скрипки, а синкопований ритм акомпанементу гітари та решти струнних створює атмосферу народного гуляння. Три інших частини демонструють різні варіанти складної тричастинної форми.

Порівнюючи цей твір з квінтетом Кастельнуово-Тедеско, відзначимо розширений тональний план композиції італо-американського композитора (перша частина — *Фа мажор*, друга та третя частини — *соль мінор*, четверта частина — *Сі бемоль мажор*, що, зокрема, обумовлює й втілення більш контрастної образності). Підкреслимо використання різноманітних форм частин у Квінтеті ор. 143 (форми сонатного алегро, подвійних варіацій, а також рондо-сонати), що, зокрема, було обумовлено іншим історичним періодом розвитку музики. Зауважимо, що Квінтет Л. Боккеріні має виконавські особливості, адже у транскрипції Фортепіанного квінтету ор. 57/2 збережена тональність *Сі бемоль мажор*, яка є технічно незручною для гітари і обумовлює використання виконавцем каподастру на першому ладі. Щодо ролі гітари в обох зразках, то у Боккеріні цей інструмент виконує переважно акомпануючу функцію (інтонації тематичного матеріалу в її партії сприймаються як поодинокі вкраплення, а функція провідного голосу передана першій скрипці, що було традиційним для XVIII століття). Натомість у творі Кастельнуово-Тедеско зазначимо трактування гітари як сольного інструмента, який іноді виконує роль акомпанементу. Таким чином, слід підкреслити поступову зміну філософії використання гітари в жанрі гітарного квінтету упродовж його історичного розвитку.

Серед наступників Л. Боккеріні, які звертались до жанру гітарного квінтету, виокремимо німецького композитора Йозефа Шнабеля (Joseph Schnabel, 1767–1831).

<sup>1</sup> Посилання на запис: *Luigi Boccherini: Quintet for guitar and strings, No. 3, in B flat, G. 447, Pepe Romero*. YouTube-канал [sibarit101]. URL: <https://goo.su/NXc7>

У його чотиричастинному Квінтеті *До мажор* гітара переважно виконує роль акомпанементу<sup>1</sup>. Зауважимо, що цей аспект найбільше відрізняє твір від Квінтету Маріо Кастельнуово-Тедеско. Оскільки квінтет Й. Шнабеля є репертуарним у гітарному виконавстві, зупинимося на його аналізі більш детально.

Перша частина *Larghetto – Allegro* написана у формі сонатного алегро і починається зі вступу *Larghetto* у тональності *До мажор* (розмір 3/4). Головна партія, написана у формі 16-тактового періоду, починається з акорду подвійної домінанти, що, незважаючи на такт з паузою в кінці вступу об'єднує ці два розділи форми. Побічна партія не контрастує головній, а, навпаки, має спільний мотивний елемент. Друга частина *Larghetto cantabile con sordino* складена у простій тричастинній формі (тональність *Мі мажор*, розмір 4/4). Розділ А написаний у формі періоду неквадратної структури (десять тактів). Друга тема звучить у *мі мінорі*, починається так само *piano*, але у віолончелі з акомпанементом альт та гітари. Середній розділ закінчується тріольними перекличками у першій скрипки та гітари. Реприза першої частини розширена і містить зміни в акомпанементі гітари. Третя частина – Менует, *Allegro moderato senza sordino* (розмір 3/4) – складна тричастинна форма з тріо в середньому розділі. Тональність частини – *До мажор*. У першому розділі роль солюючого інструмента належить першій скрипці, а решта інструментів, як і було традиційним для того часу, виконують партії акомпанементу. Тема А звучить енергійно *forte*, проте тема В, написана в *Соль мажорі*, має більш спокійний і витончений характер. Стакатність першої теми змінюється легатністю, динаміка так само змінюється з *forte* на *piano*. Далі тема А проводиться без змін. Середній розділ *Trio* починається з висхідного гамоподібного руху мелодії в *Соль мажорі* (віолончель соло). Реприза першого розділу проводиться без змін. Четверта частина – *Rondo, Allegro* – написана в тональності *До мажор* у розмірі 2/4. Починається з рефрену у формі періоду, перше речення якого звучить спочатку у гітари, а вже з дев'ятого такту – в партії першої та другої скрипок. Характер теми – рухливо танцювальний. Фактично, в цій частині композитор вперше довіряє мелодичну лінію гітарі, а не скрипці. Початковий епізод (такти 17–90) починається з низхідних пасажів у скрипок, які потім повторюють альт і віолончель під акомпанемент коротких акордів гітари. Закінчується частина *fortissimo* тріольними пасажами у альт та віолончелі, які приводять до тонічного акорду тутті.

Отже, Квінтет *До мажор* Й. Шнабеля за концепцією є дуже близьким до квінтетів Л. Боккеріні (що було результатом тенденцій сприйняття гітари в ті часи). Твір постає як характерний зразок камерно-інструментальної практики початку ХІХ століття: гітара виконує переважно акомпануючу функцію, продовжуючи традиції, закладені Боккеріні. Незважаючи на окремі епізоди, гітарна партія здебільшого залишається підпорядкованою провідним інструментам ансамблю. Це відрізняє квінтет Йозефа Шнабеля від творів Маріо Кастельнуово-Тедеско, де гітара відіграє рівноправну роль у формуванні музичної драматургії. Стилістична спорідненість із моделями Боккеріні свідчить про збереження усталених жанрових канонів та специфічного трактування гітари як акомпануючого інструмента у перехідний період розвитку камерного ансамблю.

Особливе значення у процесі розвитку жанру гітарного квінтету має творчість італійського композитора-гітариста Мауро Джуліані (Mauro Giuliani, 1781–1829),

<sup>1</sup> Посилання на запис: *Josef Schnabel – Quintett for 2 Violins, Viola, Cello and Guitar*. YouTube-канал [Bogdan Mihailescu]. URL: <https://surl.li/fvlsfj>

який на початку XIX століття у своєму «Великому квінтеті» ор. 65 запропонував нове бачення жанру та вирішення проблеми балансу інструментів ансамблю<sup>1</sup>. М. Джуліані обрав нетипову форму для свого твору, який складається з двох частин (перша — інтродукція та тема з варіаціями, друга — полонез у формі подвійного рондо). У першій частині варто відмітити звучання квартетного *tutti* між варіаціями, тематичний матеріал якого створює образ народного свята і виконує функцію рефрену, що згодом трансформується, набуваючи більш ліричного характеру. Такий прийом індивідуалізує варіаційну форму та демонструє креативний підхід композитора до її інтерпретації (нестандартне трактування форми спостерігається також у другій частині Квінкету М. Кастельнуово-Тедеско — подвійних варіаціях, де теми викладаються не завжди по чергово або окремими мікроциклами). Друга частина квінкету має танцювальний характер, що підтверджується використанням синкопованого ритму в мелодіях обох рефренів, витонченою прозорою фактурою та хвилеподібними пасажами у партії гітари. Підхід, використаний М. Джуліані для вирішення проблеми звукового балансу гітари та струнного квартету, подібний до підходу, який час від часу застосовував М. Кастельнуово-Тедеско. Принцип чергування *solo – tutti*, взятий з барокового *concerto grosso*, допоміг акцентувати роль гітари як сольного інструмента. Звертає на себе увагу збагачення партії гітари «Великого квінкету» М. Джуліані віртуозними пасажами, групетто та арпеджіо, яких не було у квінкеттах Л. Боккеріні. Зауважимо, що у цій компоненті М. Джуліані випередив навіть М. Кастельнуово-Тедеско, адже увага італо-американського композитора зосереджена на демонстрації витонченого мелодизму та багатій гармонічній палітри.

У XIX столітті перерва у розвитку гітарного квінкету (майже вісім десятиліть!) була обумовлена декількома причинами. По-перше, митці, які створювали гітарну музику на початку XIX століття, не встигли підготувати нову плеяду композиторів, котрі б писали для гітари. По-друге, композиторів середини XIX століття переважно приваблювали більш масштабні жанри (симфонії, опери) або інструменти, які могли акустично проявити себе на великій сцені (наприклад, фортепіано, скрипка).

Найближчим за датою написання та стилем до Квінкету М. Кастельнуово-Тедеско є «Прем'єрний концерт для гітари» ор. 48 (1895) Ернеста Шанда (Ernest Shand, 1868–1924)<sup>2</sup>. Цей твір є першою композицією британського митця в цьому жанрі. Представлений у форматі традиційного тричастинного концерту (однак із виконавським складом традиційного гітарного квінкету), твір орієнтований на підкреслення провідної ролі гітари, подібно до творів Мауро Джуліані та Маріо Кастельнуово-Тедеско. І це логічно, адже зосередження на віртуозній складовій мелодичної лінії було притаманне пізньому романтизму. Квінкет Е. Шанда включає відносно нескладні партії для струнних, які виконують роль акомпанементу для солюючої гітари. Дослідник творчості Е. Шанда Стенлі Єйтс (Stanley Yates) відзначав, що композитора «менше цікавило суворе дотримання формальних ознак, ніж виразна мелодія та драматичний характер — пафос, ностальгія, сентиментальність і, перш за все, мелодрама» [Yates, 1998, p. 10].

<sup>1</sup> Посилання на запис: *Mauro Giuliani: Introduction, Theme with Variations, and Polonaise, Op.65, Pepe Romero (guitar)*. YouTube-канал [sibarit101]. URL: <https://surl.li/jexcti>

<sup>2</sup> Посилання на запис: *Ernest Shand | First Concerto Op. 48 for Guitar • Ivan Duran Aguayo*. YouTube-канал [Ivan Duran Aguayo]. URL: <https://surl.lu/embush> Прем'єра твору в Англії відбулась у 1896 році.

Квінтет складається з трьох частин. Перша частина — *Largo* — написана в сонатній формі у тональності *Ля мажор* і починається зі вступу в дусі хоралу. Перше проведення теми А звучить у *Ре мажорі*, що може свідчити про нестандартне мислення композитора, адже першу тему він подає у субдомінантовій тональності. Тема має танцювальний характер, який є контрастним до вступної частини. Тема В звучить в тональності *Ля мажор* і не вносить контрасту. Друга частина твору має назву *Serenade*, що окреслює її жанрове спрямування. Традиційною для пісенних жанрів є й проста тричастинна форма цієї частини. Серенада починається зі вступу (*мі мінор*, *Adagio*), тема якого наповнена плачеподібними низхідними інтонаціями. Її проведення починається у альті, згодом його підхоплює перша скрипка. Фактура партії гітари нагадує акордові репетиції, що є акомпанементом до проведеної у скрипок теми. Середній розділ (*Meno mosso*) написаний у паралельному мінорі й побудований на спільному з розділом А тематичному матеріалі, але провідна сольна партія належить тут гітарі. У репризі тема розділу А проводиться зі зміненим акомпанементом гітари. Тепер ті самі акорди викладаються у вигляді арпеджіо.

Третя частина — *Allegro ma non troppo* — рондо-соната. Починається фінал, як і дві попередні частини, зі вступу. Активний за характером вступ приводить до першої теми в *Ля мажорі*, з якою має спільні мотивні інтонації. Друга тема (*Piu lento*), не конфліктна головній, викладена у субдомінантовій тональності *Ре мажор*. З акордового акомпанементу струнних другої теми походить третя хоральна тема, що проводиться в різних тональностях (*Ля мажор*, *Ре мажор*, *Мі мажор*). Експозиція закінчується поверненням головної теми, після якої звучить каденція гітари. Розробку в цій частині замінює чотириголосне фугато, що звучить у паралельній тональності до головної теми, тобто у *ля мінорі*. Після розробки слідує реприза, у якій всі теми проводяться у тих самих тональностях, що й в експозиції.

Закінчується частина послідовністю акордів, де в темпі *Presto* в унісон звучать струнно-смичкові та гітара. Серед спільних рис із Квінтетом М. Кастельнуово-Тедеско відзначимо подібні музичні форми у перших частинах та фіналах (перші частини — сонатне алегро, фінали — рондо-соната) та використання гітари як сольного інструмента. Водночас помітне фокусування уваги композитора не так на різноманітних прийомах гри, як на виразній мелодії та багатій гармонічній мові, зокрема, використання ладів із пониженими ступенями.

Квінтет ор. 143 Маріо Кастельнуово-Тедеско був написаний у 1950 році і належить до пізнього періоду творчості композитора<sup>1</sup>. Твір є прикладом розвитку різноманітних ансамблів за участю гітари, у якому оригінально поєднуються особливості класичних форм і колоритний середземноморський тематизм, та демонструє переосмислення класичних традицій в умовах модерністської естетики.

Перша частина — *Allegro, vivo e schietto* (класична сонатна форма) починається з експонування головної теми (тт. 1–48) у інтервальному викладі початкових мотивів: секундово-терцевий рух у межах кварта з подальшою групою шістнадцятих (див. приклад 1).

Основний тематичний матеріал звучить у квартету струнних, в той час як партія гітариста насичена акордами із затактами, що створює відчуття пружного енергійного руху. Пізніше цей мотив проводиться у всіх струнних з використанням імітаційної техніки та у різних фактурних та гармонічних співвідношеннях. Вочевидь Маріо Касте-

<sup>1</sup> Посилання на запис: *Quintetto op. 143 by Mario Castelnuovo-Tedesco – Sören Alexander Golz (guitar + strings)*. YouTube-канал [fullguitarsound]. URL: <https://surl.li/ekiyxv>

льнуово-Тедеско прагнув від самого початку втілити динаміку звучання та розвитку, насиченого музичними подіями. Від першої цифри тема проводиться у гітарі (викладена у формі восьмитактового періоду, хоча й з нетиповими, як для класичного стилю, кадансами) і надалі проводиться тричі у різних гармонічних варіантах.

Приклад 1.

М. Кастельнуово-Тедеско. Квінтет ор. 143,  
перша частина, фрагмент головної теми (тт. 1-7)  
**Allegro, vivo e schietto**

Guitare

Violon I

Від цифри 2 і ремарки *a tempo (piu dolce e gentile)* починається побічна партія, яка складається з двох елементів: акордові награвання у гітарі та виразний секундовий рух шістнадцятими у партії скрипки при першому проведенні (приклад 2).

Приклад 2.

М. Кастельнуово-Тедеско. Квінтет» ор. 143,  
перша частина, фрагмент початку побічної теми (тт. 49-50)

2 *a tempo (piu dolce e gentile)*

arco

*mp espr. cantando*

Також відзначимо лінію партії альту із синкопованим висхідним хроматичним рухом, що є прикладом поліфонізованої фактури, характерної для Квінтету. Тема інтенсивно розвивається, поступово доходячи до кульмінації на початку третьої цифри. Перед нами приклад тихої кульмінації, де на динамічному відтинку *pianissimo* у гітарі проводиться основна тема, а в контрапункті до неї звучать барвисті хроматично-секундові ходи в унісон у скрипок і альту.

Від цифри 4 розпочинається розробка. Спочатку розвиток відбувається на основі головної теми (її початкового мотиву), який проводиться в унісон у струнних (фактура, насправді, як і у перших чотирьох тактах), проте в іншій тональності (*соль мінор*, на відміну від основного *Фа мажору*) і *forte deciso*. Активний імітаційний розвиток до кінця цифри 4 приводить до нової хвилі розробки (з цифри 5) також на основі тематичного матеріалу теми головної партії. У цифрі 6 розробляється вже побічна партія, створюючи своєрідне ліричне інтермецо після динамічного розвитку. За цим епізодом слідує розділ-предикт з фальшивою репрізою (цифра 8), у якій основна тема проводиться у *фа мінорі* в імітаційну стрету. Водночас вона готує вже справжню репрізу (з цифри 9).

Для репризи характерними є поява як головної, так і побічної тем у новому образно-смысловому наповненні (головна ще більш енергійна, а побічна — лірична). До того ж, тематичний матеріал побічної партії отримує додатковий розвиток, стаю-

чи кульмінацією частини (цифри 11–12). Завершується *Allegro* проведенням у стрету головної теми як у струнних, так і у гітарі.

Друга частина – *Andante mesto*, розмір 3/4. Форма частини – подвійні варіації. Для частини характерний вільний розвиток, у якому час від часу порушується почерговість викладу обох тем; у кульмінації вони звучать у контрапункті. Утілення похмуро-ліричної образності досягається завдяки квазіостинатності першої теми, а також темпу, хроматичному викладу мелодії та фактурі, що тяжіє до поліфонічної.

Перша тема проводиться у партії альту в низькому регістрі малої октави. Композитор пропонує грати її *con sordino* і *piano*, що обумовлює втаємничений характер музики (приклад 3).

Приклад 3.

М. Кастельнуово-Тедеско. Квінтет ор. 143,  
друга частина, фрагмент основної теми (тт. 1-7)

У п'ятому такті тема переходить до другої скрипки, тоді як альт і віолончель створюють контрапункт. Варто відзначити низхідний хроматичний півтоновий хід у віолончелі, який є алюзією на барокову риторичну фігуру *passus duriusculus*, а довгі тривалості у партії альту посилюють гомофонність звучання. У тактах 9–12 тема проводиться у партії першої скрипки, тоді як інші струнні формують щільну фактуру, у якій поєднуються тонально-функціональна гармонічна вертикаль і поліфонічна логіка розвитку. Проведенням мелодії у партії першої скрипки завершується виклад теми.

З цифри 1 розпочинається перша варіація на тему А. Вона проводиться у гітарі, а одразу за експонуванням відбувається розвиток тематичного матеріалу. Соліст виконує досить складну партію, де музичний матеріал викладений переважно у гомофонно-гармонічній фактурі і насичений хроматичними секвенціями (кульмінація – такти 22–24). Від цифри 2 експонується друга тема варіацій (далі тема В). В цілому вона не контрастує першій і складається з двох елементів, з яких перший – остинатний тридольний метричний хід у гітарі й віолончелі, а другий – арпеджіо у скрипки (приклад 4).

Приклад 4.

М. Кастельнуово-Тедеско. Квінтет» ор. 143,  
друга частина, фрагмент теми В (тт. 21-26)



Цікаво, що ходи восьмими тривалостями інтонаційно дещо подібні до головної теми першої частини, що обумовлює мотивну спорідненість тем і наскрізність тематизму, притаманну великим формам доби Романтизму. Додамо, що нова тема виконується різними інструментами, а від цифри 3 вступає гітара, яка знову розвиває початковий мотив, досягаючи кульмінації у розвитку матеріалу.

У четвертій цифрі відзначимо приклад контрапунктного проведення різних мотивів з обох тем (приклад 5).

Приклад 5.

М. Кастельнуово-Тедеско. Квінтет» ор. 143,  
друга частина, кульмінація (тт. 45-47)

Гітарист проводить варіант теми В, розташований у зоні кульмінації, перша скрипка — тему А, друга — мотив із розвитку теми В, заснований на тріолях. Становлення цього тематичного матеріалу досить тривале і завершується «тихою» кульмінацією з гітарним соло на основі варіанту теми В. Це соло (позначимо його як тему С) відіграватиме важливу роль у подальшому тематичному розвитку матеріалу другої частини.

З цифри 5 розпочинається наступна варіація на основі теми В, що проводиться у першій скрипці, в той час як у партії гітарист продовжується розвиток попереднього тематичного матеріалу. Характер музики доволі світлий; композитор зазначає в нотах «*Un poco mosso (ma dolce e lontano: "Souvenir d'Espagne..."*», роблячи у такий спосіб відсилку до сюїти Ісаака Альбеніса «Іспанія. Сувеніри», що складається з двох частин — «Прелюдії» та «Астурії» (ритмікою та гармонією варіація особливо нагадує другу частину сюїти «Астурія»).

З цифри 6 повертається тема А. Вона проводиться у першій скрипці, починаючи від п'ятого такту цифри, але цього разу звучить у поєднанні з іншими темами, створюючи своєрідну кульмінацію розділу. Отже, ідея форми полягає у поступовому переході від почергового викладу тем до їх контрапунктичного поєднання, що забезпечує динаміку її розвитку. На нашу думку, М. Кастельнуово-Тедеско вдало поєднав настрої «народних» гітарних імпровізацій з класичними прийомами тематичного розвитку і переосмислив характерну для повільних частин форму подвійних варіацій.

Третя частина — *Scherzo* — написана у сонатній формі. Основна роль відведена темі головної партії, яка на початку втілена з жанровими ознаками маршу, а надалі ліризується, набуваючи рис урочистої ходи й об'єднуючи ліричне і танцювальне начало.

Розпочинається Скерцо з невеликого вступу, в якому основна тема проводиться у струнних на фоні остинатної пульсації шістнадцятими на ноті «ре» у віолончелі. Від першої цифри вона звучить у гітарі у супроводі квартету, створюючи легке й невимушене звучання скерцо-маршу, і викладена в акордовій фактурі (тональність *Соль мажор*). Далі тема проводиться ще декілька разів, закріплюючи маршовий характер (приклад 6).

Приклад 6.

М. Кастельнуово-Тедеско. Квінтет оп. 143,  
третя частина, фрагмент головної партії (тт. 4-6)

З цифри 2 експонується тема побічної партії. Тональність змінюється на *Мі-бемоль мажор*, а тема проводиться в стреті у альту і другої скрипки, зберігаючи танцювальний характер. Надалі тема звучить у партіях інших інструментів, в тому числі у гітарі в зоні кульмінаційного розвитку побічної партії (такти 39–47).

Ремарка *Un poco meno* (цифра 3) позначає початок нового етапу розвитку тематичного матеріалу. Головна тема у партії гітариста передбачає більш ліричне звучання, що підтверджується авторською ремаркою *dolce*. Гітару «підтримує» віолончель, яка проводить тему у високому регістрі, а її тембр додає характеру ліричної пристрасті та підкреслює образну метаморфозу основної теми: від маршового до ліричного начала. Водночас у партіях скрипок звучать «перегукування» на основі інтонацій побічної теми, що обумовлює відчуття прозорості та «невагомості» фактури. Від цифри 4 повертається основна тональність, головна тема звучить одразу у гітарі, альту й віолончелі, причому альт, завдяки своєму щільному і матовому тембру, виходить на перший план.

Нова тема в партії гітари (починаючи від десятого такту цифри 4) викладена в акордовій фактурі, з використанням синкопованої ритмічної пульсації та виконується *dolce* на динамічному відтінку *piano* в основній тональності. У контрапункті з нею у скрипки звучить головна тема, яка завдяки високому регістру і штрихам (*tenuto*, артикуляційні та фразові ліги) набуває кантиленного звучання (див. приклад 7).

М. Кастельнуово-Тедеско. Квінтет ор. 143,  
третя частина, фрагмент нової теми (тт. 59-62)

Розробка триває до кінця цифри 8, а від цифри 9 повертається основна тональність і *Тетро I* — починається реприза. Головна тема проводиться у альту і віолончелі, у контрапункті із розробковою синкопованою темою у гітарі. Повторення тематичного матеріалу досить динамічно підводить до тихої кульмінації, де основна тема набуває жанрових ознак урочистого хоралу (такти 59–62). Заклучний епізод частини (цифри 10–12) можна трактувати як коду, побудовану на повторенні основних тем.

Фінал — *Allegro con fuoco* — має форму рондо-сонати. Нетиповість форми проявляється, по-перше, у кількості проведень рефрену та епізодів (що виходить за межі стандартної семичастинності), по-друге — у появі нової теми всередині розробки (другий епізод), яка ближче до завершення відіграє важливу роль поряд із головною партією. Розпочинається фінал із викладу енергійної шестидольної теми, що базується на двох елементах: мірний рух чвертями у гітариста та гострий тріольний рух зі стрибками на квінти у струнних. Тема проводиться тричі, досягаючи кульмінації на початку другої цифри, де на її основі у партії гітариста викладено соло (приклад 8).

Приклад 8.

М. Кастельнуово-Тедеско. Квінтет ор. 143,  
четверта частина, початок головної теми (тт. 1-6)

Починаючи з цифри 4, звучить побічна тема. Заснована на тріольній пульсації, за характером вона є більш кантіленною і проводиться у альту, далі по черзі у скрипок, а від початку цифри 5 звучить в партії гітари.

У межах шостої цифри відбувається друге проведення рефрену, яке можна вважати початком розробки. Основний мотив викладений у поліфонічній імітації струнних, що поступово набуває фактурного ущільнення і доходить до кульмінації наприкінці цифри. На позначці сьомої цифри до ансамблю приєднується гітара, у якій тема звучить енергійно та експресивно, у той час як квартет виконує акомпануючу функцію. Надалі, у восьмій цифрі, з'являється нова тема, що має акордову фактуру і синкопований ритм, хоча й базується на шестидольній пульсації восьмими тривалостями. У контрапункті до неї проводиться виразна лірична мелодія з характерним інтервальним ходом на малу септиму на початку. Уперше ця тема проводиться в партії альту, далі її підхоплюють скрипки, а від цифри 9 і гітара (композитор пропонує її грати *a piacere quasi recitativo*, чим підкреслює важливе драматургічне значення теми). Увесь цей розділ можна вважати другим епізодом форми рондо-сонати.

Від цифри 10 повертається рефрен (третій за рахунком), тема якого продовжує інтенсивно розроблятися за рахунок активної фактурної роботи та засобів варіаційного розвитку, з проведенням у різних альтераціях. Із цифри 11 знову проводиться тема другого епізоду (точніше її акордово-синкопований мотив), але звучить вона тепер у контрапункті з головною темою в партії гітари (п'ятий такт від початку цифри). Розділ, що починається у цифрі 12 (третій епізод), також засновано на синкопованому мотиві, що з'являється у різних партіях квартету: як в унісон, так і в імітацію. Характер музики просвітлений, ніжний і спокійний, що контрастує образності попереднього епізоду. Розвиток тематизму триває до кінця цифри 13 і приводить до ліричної кульмінації всієї частини, за якою слідує рефрен у контрапункті з темою другого епізоду (від цифри 14 до кінця цифри 16). Таким чином, третій епізод виконує функцію ліричної кульмінації частини, поєднуючи контрастність образів із узагальненням тематичного матеріалу.

Заключний розділ (цифри 17–18) виконує функцію своєрідної репризи-коди, про що свідчить відтворення рефрену в початковому вигляді, збереження тональності та характерні фактурні риси. Водночас спостерігається подальший контрапунктичний розвиток, що підкреслює особливу роль синкопованої теми другого епізоду, яка фактично заміщує побічну партію. Таке завершення частини підтверджує думку про нетипове, досить вільне трактування форми рондо-сонати, що, вочевидь, відповідає синтезуючій ідеї фіналу у сонатно-симфонічному циклі.

**Висновки та перспективи дослідження.** Розглядаючи Квінтет ор. 143 М. Кастельнуово-Тедеско крізь призму традицій розвитку жанру та порівнюючи його із найбільш яскравими зразками попередніх століть (такими як квінтети Л. Боккеріні, Й. Шнабеля, М. Джуліані та Е. Шанда), відзначимо дотримання традицій у трактуванні форми (наприклад, класичний сонатний чотиричастинний цикл, наявний у творах Л. Боккеріні та Й. Шнабеля). Водночас підкреслимо, що в епоху пізнього класицизму та романтизму такі композитори як М. Джуліані та Е. Шанд змінювали кількість частин сонатного циклу або зверталися до інших циклічних форм. Роль гітари як переважно провідного інструмента (який інколи виконує роль акомпанементу в ансамблі) у Квінтеті ор. 143 М. Кастельнуово-Тедеско є також традиційною та логічно виправданою.

Хронологічне зіставлення розглянутих творів дозволяє простежити історичну динаміку зміни функцій гітари — від акомпанементу до провідної партії. Квінтети

Е. Шанда та М. Кастельнуово-Тедеско демонструють креативне використання нетипового інтонаційного матеріалу, що відображає новаторські тенденції у жанрі. Зауважимо композиторську майстерність Маріо Кастельнуово-Тедеско у трактуванні гітарної партії. Попри те, що композитор не був професійним гітаристом, йому вдалося надати гітарі сольного статусу в ансамблі, порівняно з творами композиторів-гітаристів. Водночас варто зазначити, що в доробку митця наявні й більш віртуозні композиції для гітари («Диявольське капрічіо» ор. 85а, «24 капрічіо Гойї» ор. 195, Концерт №1 для гітари з оркестром ор. 99, Концерт №2 для гітари з оркестром ор. 160 тощо), поглиблене вивчення яких є перспективним напрямом подальших досліджень.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Іванніков Т. П. Гітарні цикли М. Кастельнуово-Тедеско: символічні аспекти художніх образів. *Культура України* : зб. наук. праць. Харків, 2017. Вип. 56. С. 275–289
2. Gammeren D. L. The guitar works of Mario Castelnuovo-Tedesco: editorial principles, comparative source studies and critical editions of selected works: a thesis submitted to The University of Manchester for the degree of PhD. Manchester : The University of Manchester, 2008. 272 p.
3. Otero C. Mario Castelnuovo-Tedesco: his life and works for the guitar: Newcastle upon Tyne: Ashely Mark, 1999. 167 p.
4. Provost R. Music for guitar and string quartet. *American string teacher*. 1987. Vol. 37, Issue 1. pp. 58–60. DOI: <https://doi.org/10.1177/000313138703700118>
5. Rasch R. François de Fossa, Louis Picquot and the transmission of Luigi Boccherini's guitar quintets. *Early Music*. 2022. Vol. 50, Issue 1. P. 77–96. DOI: 10.1093/em/caac008
6. Wade G. Foreword to 24 Caprichos de Goya for guitar, op. 195 Mario Castelnuovo-Tedesco. 2008. URL : <https://url-shortener.me/57VJ> (дата звернення 25.08.2025).
7. Yates S. Ernest Shand's Premier Concerto Pour Guitare, Op. 48. *Soundboard: Journal of the Guitar Foundation of America*. 1998. Vol. XXIV, № 3. P. 9–17.

### REFERENCES

1. Ivannikov, T. (2017). Hitarni tsykly M. Kastelnuovo-Tedesko: symbolichni aspekty khudozhnikh obraziv. [Guitar cycles by M. Castelnuovo-Tedesco: symbolic aspects of artistic images]. In: *Kultura Ukrainy* : zbirnyk naukovykh prats [Culture of Ukraine]. Issue 56. Kharkiv, pp. 275–289 [in Ukrainian].
2. Gammeren, D. L. (2008). The guitar works of Mario Castelnuovo-Tedesco: editorial principles, comparative source studies and critical editions of selected works : a thesis submitted for the degree of PhD. Manchester: The University of Manchester. 272 p. [in English].
3. Otero, C. (1999). Mario Castelnuovo-Tedesco: his life and works for the guitar: Newcastle upon Tyne: Ashely Mark. 167 p. [in English].
4. Provost, R. (1987) Music for guitar and string quartet. *American string teacher*. Vol. 37, Issue 1. P. 58–60. DOI: <https://doi.org/10.1177/000313138703700118> [in English].
5. Rasch, R. (2022) François de Fossa, Louis Picquot and the transmission of Luigi Boccherini's guitar quintets. *Early Music*. Vol. 50, Issue 1. pp. 77–96. DOI: 10.1093/em/caac008 [in English].
6. Wade, G. Foreword to 24 Caprichos de Goya for guitar, op. 195 Mario Castelnuovo-Tedesco. Available at: <https://url-shortener.me/57VJ> (accessed: 25.08.2025) [in English].
7. Yates, S. (1998). Ernest Shand's Premier Concerto Pour Guitare, Op. 48. *Soundboard: Journal of the Guitar Foundation of America*.. Vol. XXIV, № 3. pp. 9–17 [in English].

**ILLIA HALLA**

**Halla, Illia** — postgraduate student at the Theory and History of Music Performance Department at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: : <https://orcid.org/0009-0002-9851-6488>

riderval@ukr.net

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.143.342818

**GUITAR QUINTET OP. 143 BY MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO  
THROUGH THE PRISM OF THE GENRE'S TRADITIONS**

**The relevance of the study** lies in the need for a more holistic understanding of the history of the development of genres that are common in the repertoire of modern guitarists.

**The main objective of the study** is to study Mario Castelnuovo-Tedesco's "Quintet", Op. 143, through the prism of the traditions of the genre. **The methodology** is based on the application of the following methods: comparative (to identify common and divergent features between guitar quintets), structural-functional, genre, intonation-dramaturgical (for a holistic analysis of works), as well as the method of theoretical generalization (to summarize).

**The main results and conclusions.** Thus, through the examination of Quintet op. 143 by Castelnuovo-Tedesco within the framework of genre analysis and by comparing it with the most prominent exemplars of the genre from previous centuries—such as the quintets of L. Bockernini, J. Schnabel, M. Giuliani, and E. Shand — it is possible to observe a consistent adherence to traditional formal conventions. For instance, the classical four-movement sonata cycle can be discerned in the works of L. Bockernini and J. Schnabel. However, it is noteworthy that with the advent of late Classicism and Romanticism, composers such as M. Giuliani and E. Shand either modified the number of movements within the sonata cycle or resorted to alternative cyclical forms. The role of the guitar in M. Castelnuovo-Tedesco's Quintet op. 143 as the leading instrument—occasionally serving as the accompanying voice within the ensemble—remains consistent with traditional practices and is logically justified. The transformation of the guitar from an accompanying instrument to a principal solo instrument can be distinctly traced across all the works discussed in the article, especially when arranged in chronological order. Additionally, one may draw attention to the innovative and creative approaches in utilizing unconventional intonational material, as exemplified in the quintets by E. Shand and M. Castelnuovo-Tedesco. It is also pertinent to highlight Castelnuovo-Tedesco's compositional mastery in the realm of guitar writing. Despite not being a professional guitarist himself, the composer succeeded in elevating the guitar to a soloistic role within the ensemble, comparable to that of professional guitarists and composers. Nevertheless, it should be acknowledged that the Italian-American artist also authored more virtuosic compositions for the instrument, reflecting a broad and sophisticated understanding of its technical and expressive capabilities.

**Keywords:** genre, guitar quintet, composer's work of Mario Castelnuovo-Tedesco, chamber instrumental ensemble.

Стаття надійшла до редакції 18.09.2025  
Отримано після доопрацювання 30.09.2025  
Прийнято до друку 13.10.2025