

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра народних інструментів України
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

«24 CAPRICHOS DE GOYA» МАРІО КАСТЕЛЬНУОВО-ТЕДЕСКО:
СПЕЦИФІКА МУЗИЧНОЇ СИМВОЛІКИ

Магістерська робота
ЛЯХОВОЇ ОЛЕКСАНДРИ РОМАНІВНИ

Науковий керівник:
Кандидат мистецтвознавства, доцент
РОМАНЮК ІРИНА АНАТОЛІЇВНА

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів та текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело

Ляхова О. Р.



ХАРКІВ – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ЖАНР КАПРИЧІО І СИМВОЛІКА В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ: МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	
1.1. Жанр капричіо в музичній культурі: становлення та еволюція.	8
1.2. Жанр капричіо в живописі (на прикладі серії офортів « <i>Los Caprichos</i> » Франсиско Гойї)	13
1.3. Музична символіка: теоретико-методологічні засади.	18
Висновки до Розділу 1	22
РОЗДІЛ 2. ЦИКЛ «24 <i>CAPRICHOS DE GOYA</i>» М. КАСТЕЛЬНУОВО-ТЕДЕСКО ДЛЯ ГІТАРИ <i>SOLO</i>: МУЗИЧНО-СЕМАНТИЧНИЙ АСПЕКТ	
2.1. Віхи життєтворчості М. Кастельнуово-Тедеско	25
2.2. Композиторська спадщина М. Кастельнуово-Тедеско: жанрова панорама	32
2.3. Цикл « <i>24 Caprichos de Goya</i> » для гітари <i>solo</i> : жанрово-стилістичні та виконавські принципи.	34
Висновки до Розділу 2	57
ВИСНОВКИ	60
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	65
ДОДАТКИ	72

ВСТУП

Актуальність теми. Кінець XIX – початок XX століття можна назвати «творчим вибухом» серед митців у різних сферах мистецтва. Даний період характеризується багатьма творчими експериментами, нововведеннями, пошуками митців, переплетінням розмаїтих напрямків тощо. Одним із видатних постатей XX століття є композитор, педагог та піаніст італійського походження *Mario Castelnuovo-Tedesco* (1895-1968, Італія-США).

Талановита постать цього митця захоплює своїм різнобарв'ям, жанрова панорама композиторської спадщини представляє широкий спектр для найширшого кола інструментів. У даній магістерській роботі досліджується композиторська творчість Маріо Кастельнуово-Тедеско для гітари. Композитор здійснив вагомий внесок у розвиток та збагачення гітарного доробку, при цьому не володіючи даним музичним інструментом. На сьогодні митець заслужено вважається одним із найбільш видатних композиторів XX століття, який творив для класичної гітари. Маріо Кастельнуово-Тедеско є автором понад ста оригінальних різножанрових творів малих і крупних форм, створених для цього музичного інструмента. Також композитор успішно проявив себе після еміграції до США у 1939 році, через расові закони Мусоліні. Тут він підписав контракт з Яшею Хейфецем та *Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)*, розпочавши свою 15-річну кар'єру великого кінокомпозитора. З тих пір до 1956 року він також співпрацював з *Columbia, Universal, Warner Bros., Twentieth Century Fox i CBS* як композитор, асистент або співавтор, а також брав участь у створенні саундтреків приблизно до 200 фільмів.

Завдяки своїй зацікавленості у створенні композицій для різних інструментів та складів, у творах для гітари різних музичних жанрів ми можемо спостерігати симфонічне мислення, що загалом не є властивим гітарній музиці. Адже цей музичний інструмент не оздоблений таким

широким розмаїттям фактури, технічних властивостей, широти діапазону та тембрового забарвлення.

В гітарному репертуарі наявна значна кількість транскрипцій та аранжувань, але всі вони були створені здебільшого вже наприкінці ХХ століття, коли гітарна школа здобула стійкі позиції у світовому музичному мистецтві. Передвісником тому, на початку ХХ століття, постала творчість молодого, талановитого Андреса Сеговії (1893-1987). З цього часу гітара набуває «благородного» статусу, перестає бути розважальним елементом в суспільному житті, що пов'язано, в свою чергу, і з вдосконаленням виконавської майстерності. Паралельно у цей час відбувається становлення композиторської творчості М. Кастельнуово-Тедеско. У цілому даний період характеризується розквітом гітарного мистецтва.

Певним поштовхом для вивчення та дослідження творчості М. Кастельнуово-Тедеско є цикл «*24 Caprichos de Goya*» (1961) для гітари соло. У творчій спадщині митця можна помітити уподобання до різних видів мистецтва. Композитор неодноразово звертався до всесвітньо відомих поетів, таких як: Ф. Г. Лорки, В. Шекспіра, У. Уїтмена та інш. З царини образотворчого мистецтва на митця вплинула творчість Франсиско Гойї (1746-1828), іспанського художника доби романтизму. Таким чином М. Кастельнуово-Тедеско був натхнений на створення циклу «*24 Caprichos de Goya*» де за основу обрано двадцять чотири офорти Франсиско Гойї із наявних вісімдесяти.

Таким чином, актуальність теми дослідження обумовлена недостатньою вивченістю у музичній науці обраного в якості матеріалу дослідження циклу «*24 Caprichos de Goya*» М. Кастельнуово-Тедеско для гітари соло, а ширше – необхідністю дослідження образного змісту та музичної символіки творів митця.

Мета дослідження – виявити специфіку музичної символіки у циклі «*24 Caprichos de Goya*» для гітари соло М. Кастельнуово-Тедеско, створеного на офорти Ф. Гойї.

Заявлена мета праці зумовила вирішення наступних **наукових завдань** дослідження:

- охарактеризувати тенденції становлення та розвитку жанру капричіо в історичній динаміці;
- розглянути історію створення та охарактеризувати серію офортів «*Los Caprichos*» класика іспанського живопису Франсиско Гойї з урахуванням семантичних аспектів в графічних роботах митця;
- здійснити огляд творчості італійського композитора Маріо Кастельнуово-Тедеско для гітари та увиразнити його внесок у розвиток гітарного мистецтва XX століття;
- охарактеризувати специфіку образного змісту та перевтілення художнього символізму серії офортів «*Los Caprichos*» Ф. Гойї у циклі «*24 Caprichos de Goya*» для гітари соло М. Кастельнуово-Тедеско;
- здійснити жанрово-стилістичний та виконавський аналіз досліджуваного циклу М. Кастельнуово-Тедеско;
- увиразнити ознаки музичної символіки у циклі «*24 Caprichos de Goya*» для гітари соло.

Об’єкт дослідження – гітарне мистецтво XX століття, **предмет** – специфіка музичної символіки у циклі «*24 Caprichos de Goya*» для гітари соло Маріо Кастельнуово-Тедеско.

Матеріалом дослідження є нотний текст із 18 номерів циклу «*24 Caprichos de Goya*» М. Кастельнуово-Тедеско на офорти Ф. Гойї, а також аудіо запис у виконанні *Zoran Dukic* (2009, Онтаріо, Канада).

Методологія дослідження. У даному дослідженні використовується комплексний підхід із залученням наступних методів:

- *біографічний*, що необхідний для узагальнення інформації, пов’язаної з віхами життя і творчості композитора,

– *історико-культурологічний*, спрямований на досягнення тенденцій розвитку іспанського живопису XVIII-XIX століття на прикладі творчості Ф. Гойї.

– *жанровий*, дозволяє здійснити характеристику жанру капричіо;
 – *стильовий*, дозволяє увиразнити засади композиторського стилю Маріо Кастельнуово-Тедеско;

– *структурно-функціональний*, що використовується при композиційно-драматургічному аналізі циклу «*24 Caprichos de Goya*» для гітари соло композитора;

– *інтерпретаційний*, націлений на виявлення виконавських принципів у досліджуваному циклі, створеному для гітари соло;

– *семантичний*, спрямований на увиразнення образного змісту серії офортів Ф. Гойї, а також циклу «*24 Caprichos de Goya*» для гітари соло Маріо Кастельнуово-Тедеско з урахуванням специфіки музичної символіки, і ширше – принципів художнього мислення митця.

Теоретичною базою магістерської роботи слугують джерела за такими напрямками:

- теорії жанру і стилю в музиці (Гармель О. В [4], Москаленко В. [27, 28], Шип С. [48], Коханик І. [20], Шаповалова Л. В. [62], Якуб'як Я. [50]). Stanley Sadie [72]);

- гітарної творчості та виконавства на гітарі (Т. П. Іванніков [12], М. Михайленко [26], А. Шевченко [47], В. Доценко [7], А. Коваленко А. [18], О. Кригін О. [21, 27]);

- музичної символіки: (Лазутіна Т. В. [22], Кеннет Берк [17], Харитонов Д. В. [43])

- праці, присвячені творчості Ф. Гойї (Л. Фейхтвангер [66], Дж.Гудіол [62]).

- наукові праці, присвячені творчості М. Кастельнуово-Тедеско: (Кабоверде Е. [56], Россі Нік [36], Іванніков Т. П. [10]).

Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає в тому, що дана праця є однією з перших в вітчизняній музичній науці, що присвячена композиторській творчості для гітари Маріо Кастельнуово-Тедеско, а саме – дослідженню циклу «*24 Caprichos de Goya*» для гітари соло, жанрово-стильових, композиційно-драматургічних та виконавських принципів з урахуванням специфіки музичної символіки у циклі.

Практична значимість отриманих результатів полягає в можливості їх залучення в навчальних курсах для бакалаврів та магістрів вищих музичних закладів України: «Історія виконавства на народних інструментах», «Музична інтерпретація», «Історія світової музичної культури», «Аналіз музичних творів», «Методико-виконавський аналіз», «Спеціальний клас: Гітара» тощо, а також у виконавській практиці для більш глибокого розуміння композиторського задуму циклу «*24 Caprichos de Goya*» та у подальших наукових працях, присвячених творчості М. Кастельнуово-Тедеско.

Апробація результатів дослідження. Основні положення магістерської роботи було оприлюднено автором в усних доповідях на двох (міжнародній і всеукраїнських) наукових конференціях:

- I Всеукраїнській науково-практичній конференції «Перспективи розвитку гітарного виконавства в умовах вітчизняної мистецької освіти» (Боярка, 16-17 грудня 2021);
- III Міжнародній науковій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 21-22 травня 2022 року).

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, двох основних Розділів та Висновків, Списку використаних джерел, що складає 68 позицій (з них 22 іншомовних джерела) та Додатків. Основний текст магістерської роботи становить 64 сторінок, загальний обсяг – 101 сторінка.

РОЗДІЛ 1

ЖАНР КАПРИЧІО І СИМВОЛІКА В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ: МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Жанр капричіо в музичній культурі: становлення та еволюція

Жанр капричіо, що пройшов досить довгий шлях еволюції, надзвичайно цікавий. На практиці його можна зустріти в різних видах мистецтва. До сьогодні не існує чіткого визначення жанру. Незважаючи на дану ситуацію, можливо окреслити загальні риси. Сьогодні для багатьох в музичному мистецтві, капричіо сприймається як музичний твір з типовою зміною епізодів та настроїв. Найчастіше цим терміном іменують інструментальну п'єсу вільної форми, створену в блискучому віртуозному стилі. Безпосередньо в музиці жанр капричіо означений становленням з XVI століття, однак його розквіт припадає на добу романтизму.

Назва жанру походить від італійського слова «*capriccio*», що перекладається як каприз, примха, химерний, вишуканий. Синонімом є слово «каприс» (французьке вимова італійського «*capriccio*»). Так, у словнику іноземних музичних термінів, ми знаходимо такі значення: *capriccio* (італ. Каприччо, традиційна вимова – капричіо), *caprice* (франц. каприс) – каприз, примха; *capricciosamente* (італ. капріччозаменте), *capriccioso* (капріччозо), *capricieusement* (фр. капрісьуозман), *capricieux* (капрісьуо) – химерно, капризно [39. с.119].

Звертаючись до музичного словника під виданням Г. Рімана, ми зустрічаємо наступне трактування слів: ««*Capriccio*» (італ., вимовляється – «капричо» ; франц. «*Caprice*», вимовляється – «прісь, капріз»), по Преторіусу (1618), синонім – «*Fantassia*» для фугоподібних інструментальних п'єс; в даний час, ця назва не обумовлює певної форми, а тільки вказує на те, що п'єса ритмічно пікантна і взагалі рясніє оригінальними, несподіваними оборотами. Внаслідок цього, «*capriccio*»

важко відрізнити від *Scherzo*; п'єси, подібні *Scherzo b-moll* Ф. Шопена, могли б з однаковим правом бути названі «*capriccio*». *A capriccio* – те ж саме, що *ad libitum* (на розсуд виконавця, не впливаючи строго вказівкам автора).» [35, с. 595]. Так за Ріманом, капричіо дорівнює фантазії, а фантазія в свою чергу – скерцо.

В музичній енциклопедії *Britannica*, поняття «капричіо» формулюється трохи інакше: «Капричіо (*Capriccio*) – музичний твір, що не має певної форми, близьке до скерцо, але з несподіваними відхиленнями, пишеться для окремих інструментів і для оркестру» [55].

«У М. Рицарової ми зустрічаємо, що каприс – означає каприз. У музичному мистецтві це значення означає вільний, як сама природа, політ творчої думки, зіставлення яскравих фарб і несподіваних світлотіней, поєднання святкової віртуозності і задумливою меланхолії» [14, с. 195].

У словнику Гроува, ми бачимо наступне: «Капричіо (італ. *Capriccio* – «примха, каприз»; франц. еквівалент – каприс, *caprice*). Це жанрове позначення відноситься переважно до віртуозних одночастинних або багаточастинних інструментальних творів вільної структури. Серед найбільш відомих зразків – органні і клавирні Капричіо майстрів бароко: Д. Фрескобальді, І. Фробергера, Я. Свелінка, Й. С. Баха; фортепіанні Капричіо Й. Брамса, скрипкові Капричіо («каприси») Н. Паганіні, оркестрові капричіо П. Чайковського та М. Римського-Корсакова. У XVIII столітті терміном «Капричіо» іноді позначалися імпровізовані каденції» [68, с. 44].

Як говорилося раніше, жанр капричіо мав вельми вигадливий і цікавий історичний шлях. Протягом всього свого існування, термін капричіо застосовувався для абсолютно різних жанрів, написаних в різних формах і для різних виконавських складів, як вокальних, так і інструментальних.

Найбільш раннє застосування терміна капричіо датується 1561 роком, і відносилось до мадригалів. Так у своєму дослідженні

зазначає І. Ямпольський. Із його досліджень та висновків виходить, що капричіо – це багатоголосна п'єса типу Мадригал [25, с. 105].

Пізніше, цей жанр став відноситися до інструментальних творів поліфонічної структури. Композитори епохи Бароко, можна сказати, віддавали волю емоціям і почуттям. Писали віртуозні поліфонічні твори в більш вільній формі з порушеннями правил контрапункту, щоб підкреслити свою індивідуальність, політ уяви, цікаві думки і вигадки. У цей історичний період в жанрі Капричіо писали Д. Фрескобальді («12 капричіо для органа»), І. Флобергер, Й. С. Бах. та інші. Існує думка, що капричіо увібрав в себе ідеї епохи Просвітництва, зі своїм прагненням до вільного мислення, розвитку інтелектуальних і фізичних можливостей, підкреслення індивідуальності особистості, до споглядання природи і світу.

Однак зберігає барокові тенденції до виконавства: віртуозність і поліфонічність. Як вважає дослідник С. Несторов, трактування капричіо, дуже добре відбивається в висловлюванні Іммануїла Канта: «Гра уяви є основою творчої діяльності художника-генія, який пропонує закони мистецтва».

На початку XVII століття капричіо стали називати і різноманітні інструментальні поліфонічні п'єси, частіше імітаційного складу, з вільною формою побудови (типу ричеркара, канцони, фантазії). У 1618 році М. Преторіус визначив Капричіо як вільну, імпровізовану фантазію, не пов'язану з будь-якої попередньо встановленою обов'язковою схемою розвитку тематичного матеріалу. Якщо розглянути «Химерні капричіо» для скрипки соло К. Фаріна (1627), то ми побачимо, що це програмно-образотворчі жанрові п'єси-сценки в народному дусі, з широким застосуванням звуковиразності, навіть з використанням прийомів натуралістичного звуконаслідування.

До середини XVIII століття назва жанру капричіо стала використовуватися інакше. Назву отримали каденції, в першу чергу

написані самими композиторами. Вважається, що саме ці віртуозні каденції стали прототипом романтичного капричіо, сенс якого змістився в бік камерності, салонності, «віртуозної вишуканості» творів. Новий виток розвитку і формування капричіо привніс П'єтро Локателлі, італійський скрипаль, новатор в області техніки і композитор. Своє нове мислення він виклав у вигляді 12 концертів і 24 каприсів для соло скрипки. П. Локателлі включив в ці твори, розмашисті і багаті каденції, що служило певним польотом фантазії виконавця, прояву своєї віртуозної техніки, додає різні технічні прийоми гри. Він вважав, що його новаторські прийоми гри зможуть відкрити сакральний сенс музики і наблизити слухача максимально близько до задумом композитора [25, с.106].

Виходячи з цього, подальші послідовники жанру капричіо в епоху романтизму, стали трактувати капричіо як імпровізаційну віртуозність. Так, на початку XIX століття Нікколо Паганіні, створив художні п'єси, в яких свобода уяви і технічні труднощі переплітаються з багатством музичної думки. Вони відомі всьому світу як неповторні «24 каприс» ор.1. Творчість Паганіні стало визначальним для подальшого розвитку композиторів-романтиків, саме з його подачі почали складатися різні мініатюри, експромти, прелюдії, етюдів, арабески і інтермецо.

У XIX столітті жанр капричіо придбав небувалу популярність, став модний і представлений множинністю варіантів. Невеликі мініатюри, під назвою капричіо, Карла Вебера, Фелікса Мендельсона, Йоханнеса Брамса та інших композиторів ставали вишуканою прикрасою будь-якого салонного вечора. Найбільш яскраві з них: «Блискуче капричіо» для фортепіано з оркестром Ф. Мендельсона (1832), капричіо на тему арагонської хоти (пізніше названа просто «Арагонська хота») М. Глінки (1845); «Італійське капричіо» П. Чайковського (1880); «Іспанське капричіо» М.Римського-Корсакова (1887); «Арабське капричіо» і «Інтродукція та рондо – капричіозо» К. Сен-Санса; цілий ряд творів даного

жанру Й. Брамса; всесвітньо відомі «24 каприса для скрипки соло» Н. Паганіні; твори К. М. Вебера, М. Рeger, А. Дворжака, Г. Венявського.

Епоха романтизму розвивала і акцентувала поривчастий, бентежну, стихійну сутність капричіо, несподівані і різкі зіставлення тематизму, його романтичний порив і свободу форми, так вважав Фельдгун Г. Г. [25, с. 107]. В енциклопедії Брокгауза і Ефрона йдеться, що «Каприччіо – каприз, музичний твір, в якому автор не підпорядковується сталим формам, а складає його по своїй фантазії». Тут же зазначено, що в Каприччіо «теми оригінальні, різко індивідуальні, що контрастують. Каприччіо пишуть для сольного інструменту, а також для оркестру. У першому випадку Каприччіо нерідко має форму етюд, в якому проводиться один мотив з різким обрисом або у вигляді віртуозною п'єси, в іншому випадку в Каприччіо зустрічаються кілька контрастуючих тем... » [14, с. 197].

А. Должанський вважає, що «Каприччіо, каприччо (іт. Capriccio - каприз, примха) – п'єса, зазвичай віртуозна, примхливого, химерного характеру, вільної побудови, теж саме, що каприс (фр. Caprice). Часто в основу капричіо композитори кладуть народні мелодії» [45, с. 197].

І. Ямпольський вважає, що «в оркестрову музику ХІХ століття Каприччіо, подібно фантазії і рапсодії, є п'єсою з яскраво вираженою національною забарвленістю музичного матеріалу («Італійське каприччіо» П. Чайковського, «Іспанське каприччіо» М. Римського-Корсакова, «Арабське каприччіо» К. Сен-Санса та ін.» [там само].

Згодом, жанр капричіо набуває вигляду скерцо або етюд, це можна спостерігати у творчості представників скрипкового мистецтва Р. Крейцера, П. Роде та ін. У творчості П. Роде, існує цикл з «24 каприсів», які утворюють 12 пар мажорів-мінорних тональностей. Його каприси відзначені характерною грайливістю, віртуозністю, достатком різноманітної техніки, легкі пасажі змінюються фанфарним викладенням тематичного матеріалу, контрастністю розділів і зміною настроїв. У

XX столітті даний жанр, також займає певне місце у творчих пошуках композиторів різних націй: наприклад: інструментальні капричіо А. Білошицького, В. Гавриліна, «Капричіо» для фортепіано з оркестром І. Стравінського; опера Ріхарда Штрауса «Капричіо» та інші.

1.2 Жанр капричіо в живописі (на прикладі серії офортів «*Los Caprichos*» Франсиско Гойї)

Продовжуючи наше дослідження жанру капричіо, ще раз зазначимо, що вже в XVI столітті слово «капричіо» вживалося в музичному мистецтві. Наприклад в живопису – це був жанр пейзажу, для якого характерним було зображення архітектурних фантазій, в основному руїн вигаданих античних споруд.

Вважається, що одним із перших хто затвердив цей жанр в мистецтві був Марко Річчі (1676–1730), котрий в своїх роботах демонстрував вигадані старі, пошкоджені споруди. Пізніше своєї досконалості жанр «капричіо» досяг в полотнах Джованні Паоло Паніні (1691–1765). В своїй монументальній праці «Галерея видів сучасного Риму» (1759), художник зобразив картинну галерею, де кожна з картин розміщувала в собі архітектуру відомих споруд тогочасного міста. Завдяки цьому витвору мистецтва, глядачі могли «одночасно» бути у різних місцях та спостерігати культурні пам'ятки. Також визначним художником у цьому жанрі був Дж. М. Ганді, котрий отримав свою пошану в архітектурному та ландшафтному мистецтві.

У 1818 році митець оприлюднив свою картину під назвою: «Підбір частин суспільних та приватних споруд», проєкта сера Дж. Соуна RA. FSA., для мегаполіса та інших місць. На картині зображено Котбусський університет в залі якого розташовується ціле місто. Жанр капричіо в живописі як відображення архітектури потребує ще більшого досліду, адже досить багато митців писали в такому жанрі.

В теорії живопису у більш широкому сенсі, термін «капричіо», зустрічається для позначення фантастичних картин: наприклад, «*Vari capricci*» (Різноманітні примхи, 1743) Дж. Тьєполо; знаменита серія офортів Ф. Гойї «*Los Caprichos*» (Примхи, 1799). Саме творчість останнього художника і його найвідоміші у світовому мистецтві «*Los Caprichos*» стануть темою цього підрозділу і наших подальших досліджень.

Франсиско де Гойя – видатний іспанський митець, життя якого було насичено містикою, стражданнями, спокусами і гулянням. Насичене і бурхливе життя художника цікавила і манила дослідників його творчості. Художник є яскравим уособленням іспанського мачо, який характеризується зухвалою вдачею, волелюбністю, ексцентричністю натури і завзяттю. Можливо, в зв'язку з цим, Ф. Гойя все життя боровся зі своїми «демонами». Одним з його головних демонів є пристрасть до жінок. Вона заволоділа ним ще в юнацтві і не відпускала до кінця життя. Навіть маючи прекрасну дружину, багато дітей (на жаль, не всі зуміли вижити і дорости хоча б до юнацтва), Гойя мав кілька коханок, з якими міг розділити свої переживання і почуття. І що найцікавіше, Гойя не залишив жодного портрета своєї дружини, а інших жінок писав із задоволенням. [62].

Як відомо, більшу частину свого життя Ф. Гойя хворів незвіданою хворобою. Вона завдавала йому величезні страждання. Часто він передчував близьку смерть, а в буквальному сенсі вона ходила за ним по п'ятах. Художник був упевнений, що уклав угоду з дияволом, заради своїх плотських утіх, після якої і почалися всі негаразди.

Одного разу, Гойї здався полуденний привид, що свідчить про явне помутніння розуму. Пізніше, були напади втрати свідомості і дезорієнтації з невеликою втратою слуху. А після загибелі його улюбленої дочки, творець оглух до кінця свого життя. Часто він не міг стояти на ногах, не контролював свої рухи, і найстрашніше, що може бути для художника - це

втрата зору. Попри все, художник виявляв величезну силу духу і не здавався. Він продовжував працювати, писати картини, які він буквально бачив перед своїми очима. Зображував страждання і муки, які відчував сам. Згодом цієї хвороби, змінився стиль живопису художника.

Страшна хвороба настовхнула художника на створення серії картин, які він назвав «*Los Caprichos*» та працював над нею в період з 1797-1798 років, публікацію у вигляді альбому світ побачив вже у 1799 році. У серію увійшли 80 графічних робіт, які можна розділити на 3 великі групи. Розглядаючи всю серію загалом, можна відокремити характерні напрями для офортів: перший напрям присвячений буденному життю з різноманітними людськими гріхами, такими як розпутство, жадність, пияцтво та жорстокість. Другий напрям можна охарактеризувати висміювання та лицемірство. В даній частині офортів ми бачимо зображення віслюків, котрі займаються людськими справами. Та третій напрям, котрий був написаний вже насамперед наприкінці життя художника, де зображено різних демонів, чудовиськ, спотворені обличчя та різна нечисть. Ці гравюри жодним чином не схожі на ранню творчість художника. Це цілий світ, в якому іспанець хотів викласти свою «правду», це відверта сатира, висміювання інквізиції та іспанської системи.

Досі дослідники пропонують різні трактування цієї серії; одні кажуть, що Гойя написав просто смішні, жартівливі картини, інші - бачили там висміювання конкретних осіб двору та церкви, а третя думка говорить про психічне хворобу, яка викликала страшні фантазії або бачення. В. Н. Прокоф'єв, радянський мистецтвознавець, фахівець з історії західноєвропейського образотворчого мистецтва XVII – XX ст., трактує так: «Тут старість панує над юним життям і висмоктує її соки, осляча дурість осідлала людей, ніч минулого, що кишить усілякою нечисттю, застеляє денне світло, а «Сон розуму породжує чудовиськ». «Гойа зображував страшні сні глибоко враженої людини, втілюючи в них

похмуру дійсність своєї епохи. Але він ніколи не був у полоні у фантастики і ніколи не виходив за межі реального» [24, с. 33].

Л. Фейхтвангер у своїй книзі присвяченій таємному життю художника, котре не висвітлювалося для всезагального огляду описує погляди митця: «Кожен носить маску і навіть самому собі здається тим, чим хоче бути, а не тим, що він є насправді. Ніхто нікого не знає, ніхто не знає себе» [66, с. 138]. Також сучасний польський поет та прозаїк Яцек Денель у своїй книзі під назвою «Сатурн», дає певну характеристику видатного митця: «Він не міг із нічого створити щось; спочатку на це «щось» йому потрібно було покласти свою руку, щоб пізніше з-під нех вийшла інакша річ – жива» [64, с. 220].

Мистецтвознавець, філософ і гуманіст Хосе Ортега-і-Гассет, був упевнений, що «Гойя створив великі закони каліграфії та його площинна живопис, яка зображала світло в якості єдиного вихідного матеріалу, виводить безпосередньо до імпресіонізму». А якісь технічні недоліки в малюнку, він коментував «деформований (через хворобу і дезорієнтації) здійснює запаморочливі сальто в мистецтві живопису» [65, с. 224].

Проаналізувавши думки дослідників, дійсно можна сказати, що разом з життям Франсиско Гойї змінився і стиль його письма; його колірна гамма стає більш похмурою і не такою яскравою, як була до цього. У картинах переважають темні коричневі, чорні і сірі тони. Відсутні чіткі лінії і контури особи, все як би ескізно. Але з іншого боку, чітко зображена суть картин. Варто зазначити, що цю серію офортів, Ф. Гойя називав кілька разів. Перше її назву було «*Idioma universal*», (з іспанської - універсальна мова), але в страху інквізиційного суду, була перейменована. Пізніше була думка дати назву «*Sueños*», (з іспанської – мрії).

Його офорти призначалися для ілюстрації збірки оповідань барочного іспанського сатирика, поета золотого століття Франсиско де Кеведо «Мрії й мови» (1607-1635 pp.). У ньому поразки втілив свій діалог в підземеллі, де зустрічаються демони і грішники. Тим не менш, художник

прийняв рішення назвати свою серію «Капричос», виходячи із значення цього слова («*capriccio*» с італійського – *капризи, примхи*), що в принципі, може бути ще однією характеристикою офортів Ф. Гойї.

Мара Павуля, вважає що ця серія є відсиланням на роботи своїх попередників Боттічеллі, Дюрера, Тьєполо та Піранези, «однак, на відміну від них, Гойя за допомогою уяви не веде глядача в інший світ, а висвічує «примхи» своєї епохи» [5].

Помітна так само аналогія з музичним жанром *Капричіо*. Це щось нове, абсолютно не схоже на попередні способи вираження своїх думок. Сам же художник називав ще своє творіння як «Сюїта офортів на вигадливі сюжети». Адже саме так розвивається музична форма капричіо. Кожен новий епізод може бути зовсім інший, абсолютно не стандартний як до того звикли, але і може бути щось об'єднуюче всі сюжети.

У художника лейтмотивом слугує його життя, яке змінилося через свою любов до герцогині Каетани Альби. Там було і щастя, і трагедія, і нерозділене кохання. Ніколи раніше особиста драма художника не виражалася в мистецтві. У музиці вперше це зробив Л. Бетховен, а в живопису – Франсиско Гойя. Крім своїх любовних переживань, художник у своїй творчості піднімає серйозні філософські питання. Людську наївність митець втілює і демонструє в офорті номер 52 «Чого не зробить кравець».

Тут зображена сцена поклоніння людей перед монахом-проповідником. Але насправді це не він. Кравець зшив балахон, а надітий він на сухому і черствому дереві, яке хоче керувати людьми. Художник показує, як сліпі люди, особливо в період відчаю, як було з Франсиско. У гравюрах нерідко зустрічається зображення осла, яке вже за своєю поведінкою показує дурість. Ф. Гойя навіть сам себе висміює в цих картинах, наприклад офорт номер 41 «Точнісінько» – демонстрація мавпи, яка малює осла. Вона знає що це марно, але за певну плату готова лестити осла.

Інша сторона – це залежність від чужої думки і волі. Тут зображені люди, які непідвладні своєму розуму, які не можуть і не хочуть діяти за своїм бажанням. Цей образ продемонстрований в гравюрі номер 50 «Хом'ячки». Так само до цього типу можна віднести, гравюру номер 43 «Сон розуму породжує чудовиськ».

Сам автор прокоментував її так: «Уява, покинута розумом, породжує невидимих потвор; але в союзі з розумом – вона спроможна зробити чудо». Соціальна несправедливість, втілена в гравюрі номер 42.

Користь – ще одна невід'ємна складова картин. Епоху Франсиско Гойї неможливо уявити без брехні, підступності й лицемірства. Майже кожен хотів отримати свою вигоду з чого-небудь і бути непоміченим інквізицією.

1.2 Музична символіка: теоретико-методологічні засади

Поняття знаку чи символу протягом свого існування завжди займало вагоме місце в культурній та філософській сфері. Ще з давніх часів символи наповнювали життя людей уявленням про буття, про значущість людини та її вчинків. Тоді символами могли виступати наскельні малюнки, ритуали, обряди, міфологічні легенди тощо. Таким чином люди намагалися передавати життєвий досвід своїм послідовникам. Щоб розуміти значення слова «символ», треба віднайти його історію та переклад. Саме слово походить від грецької «*symbolon*», що означає «мітка, знак, прикмета», але слово також було похідним від дієслова «*ymballein*» – з'єднувати, збиратися разом. Таким чином, можна сказати, що у зміст слова «символ» греки вкладали щось свідоме, те до чого можна доторкнутись і скласти з тим, що немає матеріальної форми, наприклад ідеї, задуми чи емоції. [16] З зародженням християнства відношення до символів почало зростати. Наприклад перший єпископ Афін Діонісій Ареопагіт у своїх працях пояснював, що символи можуть або виступають предметами, котрі доносять

«істину Божественної суті», але не показуючи її в оригінальному чи буквальному сенсі, а лише натякаючи на образ [6, с. 4].

Філолог та літературознавець Андрій Каравашкін у своїй статі присвяченій символам та міфам від середньовіччя до нового часу, розглядав мислення різних філософів, таких як: І. Кант, Д. Ареопажіт, А. Шютц та інших. І тут висунув думку, що І. Кант вважає символ, котрий відображається в мистецтві несе в собі красу, а не «естетичну ідею», його ціль – донести до людини естетичне задоволення.

Вивчаючи поняття музичної символіки, в першу чергу потрібно розглядати поняття символізму взагалі. Відомо, що напрям символізму почав зароджуватися у Франції період 1880-1890х років, котрий отримав своє втілення в літературі, живописі, музиці, архітектурі та театрі. [9]. В. Носіна у своїй книзі «Символіка музики Й.С. Баха» стверджує, що символіка почалася зароджуватися ще з часів бароко: «Бахівська символіка складалася в руслі естетики епохи бароко. Для неї було характерне широке використання символів. Загальний дух епохи визначався багатозначністю сприйняття світу, асоціативністю мислення, встановленням далеких зв'язків між образами і явищами. Для людей того часу краса збігалася з пізнанням езотеричних змістів».

Звернемося до дефініції даного поняття: «символізм (франц. symbolisme, від грец. знак, символ) - літературно-мистецький та філософсько-естетичний напрям. Філософія символізму, що характеризується негативним ставленням до матеріалізму та позитивізму, склалася під впливом платонізму і особливо ідеалістичних концепцій А. Шопенгауера, Е. Гартмана, Ф. Ніцше в Німеччині» [72]. Також, символізм вважається однією із найбільш використовуваних течій у таких видах мистецтва як: література, живопис та музика. Саме митці здебільшого використовували натяки та завуальований смисл у своїх роботах. Символісти слугували певною мірою новаторами та експериментаторами у цій течії.

Основою символізму можна вважати знак-символ, котрий вбирає в себе глибокі смисли та задуми та має нескінченність значень. Таким чином, митець здатен витворити власний всесвіт із своїх «знаків-натяків», котрі людство може розгадувати протягом усього життя. Ф. Сологуб, представник російського символізму середини ХХ століття, дає таке визначення «Символ – вікно в нескінченність» [8]. Певною мірою доцільніше говорити про символістів в персоналіях, аніж про єдиний символізм як напрям. Безперечно, первісний імпульс становленню та розвитку символізму виник у Франції в останній третині ХІХ століття, тож її роль у розвитку символізму важко переоцінити. Розглядаючи символізм в інших країнах, можна легко помітити, що він переважно або відокремлюється від сформованих у Франції засадничих ознак, або наслідує їх, солідаризується з ними.

Однією із основоположних якостей даного напрямку є символічний вимір. Багатозначність знака-символа відсилає до романтичного уявлення про двосвіття, взаємопроникнення двох пластів життя. Символізм в мистецтві проявляє себе у вигляді таємниць, зашифрованих смислів, криптограм, певних «ключів» до розгадки «скарбів». Розглядаючи символізм у музичному мистецтві можна сказати, що він проявив себе опосередковано. Якщо символісти в літературі намагалися приблизити виразність шляхом певних музичних жанрів, або просто звуків (К. Бальмонт «Симфонія», «Музика живопису» М. Чюрленіса та ін.) В музиці символізм почав проявляти себе через твори, перш за все, навіяні символістською літературою (К. Дебюссі «Пеллеас та Мелізанда, сюїти для оркестру «Море», «Образи», «Дитячий куток», пізніше прелюдії: «Дівчина з волоссям кольору льону», «Верес» та інш. М. Равель балети «Дафніс та Хлоя», «Аделаїда» «Вальс», «Болеро», інструментальні твори «Гра води», «Відображення», А. Дюпарк «Сумна пісня», «Запрошення до подорожі», «Екстаз», Р. Штраус: «Соломея», «Життя героя» та багато інших).

Як відомо, яскравим прикладом символізму в музичній культурі також був О. Скрибін, котрий звернувся до цієї течії вже наприкінці своєї творчої кар'єри, а саме працюючи над такими працями як «Попередня дія», «Прометей», «Божественна гра», «Містерії» та ін. Митець висловлювався: «Труднощі в тому, що треба висловлювати абсолютно нові ідеї, нові образи, нові поняття, що для цих нових понять повинні бути вироблені нові форми мови та мови...» [19]. Вивчаючи віршовану техніку символістської поезії, О. Скрибін захоплювався можливістю застосування різноманітних оригінальних ритмів, асонансів, «звукового інструментування», навіть нових словотворів. Все це приваблювало його як засоби формування текстів як нових відчуттів, які він віднаходив у музиці. «Як і літератори-символісти, Скрибін цікавився теософською концепцією теургії, значенням заклинань та ритму як глибоко магічного акту, соборністю як містичним досвідом, мистецтвом як формою релігійної дії, синтезом матерії та духу; а це все – центральні поняття у теософії» [34].

Сам процес символізації в музиці постає перед нами не достатньо розкритим питанням. Це пов'язано із відсутністю термінологічного підґрунтя. Насамперед важкою методологічною проблемою постає причетність певного музичного знака до символу музичного мистецтва.

В музичній символіці можна виділити декілька структурних рівнів із подальшим більш глибоким аналізом. Отже, музичний символ може проявляти себе на наступних пластах музико творчої системи: перш за все, це звуковисотний рівень, до якого ми можемо віднести лад, гармонію, мелодію, регістр; ритмічний рівень до якого відносяться ритмічні формули; формотворчий рівень – форма музичного твору; виконавський рівень – використання агогіки, інтонацій, штрихів та артикуляції.

У своїй дисертації «Різновиди символіки в українській інструментальній сонаті XX століття» Дарина Харитонова дає певну базову класифікацію елементів музичної символіки. Перш за все це: монограма,

анаграма, певні мотиви, цитати та алюзії. Розглянемо декілька з них, котрі будуть зустрічатися при аналізі «*24 Caprichos de Goya*» [43, с. 27].

Монограма представляє собою певне слово. Якщо ми звернемося до словотворення, то монограма з грецької розділяється на два значення: *μόνος* – один, *γραμμα* – літера. Тому судячи з цього, можна зробити висновок, що монограмою слугують певні літери, котрі об'єднуються у слова, а в музиці відображаються звуками. Слово анаграма теж походить з грецької та відповідає двом значенням: *ana* – поперек, через, та *gramma* – буква. З'єднавши ці поняття, ми можемо зробити висновок, що під анаграмою розуміється перестановка літер у слові і утворення нового слова з іншим значенням [40]. Мотив представляє собою невелику послідовність звуків, котра далі утворює мелодію. Тобто це фундамент музичної думки, з котрого далі буде будуватися «великий маєток». Одним із найбільш значущим методом використання символізму є цитата та алюзія. Цитата походить від латинської мови «*citata*», що в перекладі означає «точний переклад з іншої мови». Тобто, цитата – це запозичення будь-якого тексту не змінюючи його. Тобто композитор може в своєму музичному творі використовувати цитату будь-якого іншого митця у вигляді мотиву, фрази або цілого періода. З ілюзією трохи складніше. Вона виконується як цитата, але може вміщати в себе певні відхилення. Тут вже більше проявляється творчий підхід до символізації музики.

Висновки до Розділу 1

Проаналізувавши походження слова, а в подальшому і терміна «*Капричіо, Капричос*», можна сказати, що саме значення слова і жанру, пройшло досить великий історичний шлях і до сьогодення, існують різні трактування, не маючи точного визначення. Так само можемо сказати, що Капричіо має свій відблеск в різних видах мистецтва, таких як музика, живопис, література і кіно. Методологічний підхід, дозволив дослідити термін Капричіо в різних словниках та енциклопедіях. Історично жанр

капричіо з'явився в Італії, пізніше в Іспанії і поширився по всьому світу. Згодом дослідження цього слова, виявилось, що капричіо як жанр музики, має завжди програмний зміст і відноситься до інструментальних жанрів вільної форми і віртуозного характеру. Жанр був і залишається популярним серед композиторів, починаючи з епохи Бароко і по сьогоднішній день. Саме з його допомогою музиканти можуть втілити всі свої музичні фантазії в життя. Якщо розглядати це поняття з точки зору образотворчого мистецтва – художники так само відсилалися до цього жанру. Можна провести паралель між музикою і живописом; цим видам мистецтва властива яскрава манера викладу, нестандартне мислення, символізм. Такі характеристики і притаманні творчості Франсиско Гойї. Проаналізувавши його «*Los Caprichos*», можна сказати, що він був новатором в «Капричіо», як жанрі живопису. Саме в цьому жанрі, він відійшов від традиційного письма із зображенням фантастичної архітектури та стародавніх руїн. Свою фантастичну трактовку він передав через реальне життя людей того часу, щоб ще яскравіше та правдивіше продемонструвати людські забаганки, слабості та пороки.

Досліджуючи поняття символу, можна зробити висновки, що цей термін почав своє існування ще з давніх часів, коли наші предки залишали послання своїм нащадкам, то могли бути візерунки на скелях, предмети домашнього побуду, усна творчість, тощо. Тобто сам символ представляв собою знак, котрий вказував на те чи інше тлумачення. Із зародженням християнства в світі, символіка набула ще більшого значення для вірян та людства в цілому. Не маючи змоги фізично продемонструвати божественної сутності, віряни таким чином полегшували сприйняття інформації. Таким чином символи набули неабиякою впливовою силою, так як несуть в собі високоморальні та емоційні цінності. Надалі символи почали використовувати в образотворчому, літературному та музичному мистецтві. Адже символом могло тепер стати будьщо, наприклад: слово, візерунок, мотив чи мелодія, фізична річ, прикраса тощо. Найбільше символізм проявив

себе у добу романтизму в літературі, пізніше в музиці. В літературі це насамперед творчість Ш. Бодлер, А. Рембо, С. Маларме, П. Верлен, О. Блок та ін. В музиці яскравішим прикладом можна вважати твори К. Дебюсі, Г. Форе, А. Шенберг, О. Скрейбін, М. Равель та ін. Безсумнівно кожен композитор використовував свій метод використання символів у своїх творах, хтось використовував текст, хтось мотиви, але найчастішим прийомом використання символів були цитати, алюзії та монограми.

РОЗДІЛ 2

ЦИКЛ «24 *CAPRICHOS DE GOYA*» М. КАСТЕЛЬНУОВО-ТЕДЕСКО ДЛЯ ГІТАРИ *SOLO*: МУЗИЧНО-СЕМАНТИЧНИЙ АСПЕКТ

2.1 Віхи життєтворчості Маріо Кастельнуово-Тедеско

Маріо Кастельнуово-Тедеско видатний композитор, піаніст та викладач ХХ століття, який зробив вагомий внесок у розвиток гітарного мистецтва. Розглядаючи його життєвий і творчий шлях, можна побачити неабиякий розвиток музичної особистості. Не дивлячись на те, що досить мало вітчизняних джерел та праць розкриваючих всю сутність буття М. Кастельнуово-Тедеско, таки довелося дослідити цього митця. Здійснимо стислий огляд існуючих наукових праць присвячених, життю, творчості та музичній спадщині митця.

Серед українських представників, нами було віднайдено лише працю Т. Іваннікова, котрий досліджував творчість М. Кастельнуово-Тедеско, а саме, його культовий твір для гітари «Соната пам'яті Боккеріні» [10]. Автор зазначає, що Маріо Кастельнуово-Тедеско увібрав художні маніфести 1880-х років. Йдеться про змінення вже затверджених стереотипів та традицій у італійській музиці ХІХ-ХХ століття, відхил від набутого «опероцентризму», формування нового типу мелодійності, відродження григоріанського хоралу в вокальній та інструментальній музиці. Окрім того йдеться про синтез та опрацювання минулого музичного досвіду Італії, та втілення його у сучасність на прикладі творчості М. Кастельнуово-Тедеско.

Іншим науковцем, котрий опосередковано розглядав творчість М. Кастельнуово-Тедеско, є російська музикознавиця Л. Гурьянова. У своєму дослідженні «Полифония в отечественной гитарной музыке» розглядає композицію «Тонаділья», котра була присвячена А. Сеговії та вбирає в себе ознаки театральної іспанської музичної комедії ХVІІІ-ХІХ сторіч. Науковиця також знаходить певний «шифр» - музичну монограму.

Йдеться про те, що композитор використовує 27 літер іспанського алфавіту та співвідносить їх до хроматичної гами. Надалі у «Тонадільї» М. Кастельнуово-Тедеско залучає літери, котрі відповідають імені та прізвищу Андреса Сеговії. Л. Гурьянова акцентує на творчості М. Кастельнуово-Тедеско як видатного гітарного поліфоніста, котрий знатно збагатив та оновив репертуар сучасного гітариста.

Вкажемо на видану друком автобіографію М. Кастельнуово-Тедеско «*Una vita di musica: un libro di ricordi*», котра поновлювалася новими сторінкам впродовж двадцяти чотирьох років (1942-1966 р.) автобіографія розділена на дві частини: у першій написано про життя митця часів свого перебування у Флоренції, його юнацькі та студентські роки, у другій частині – ми бачимо вже іншого композитора-емігранта, котрий живе в Америці, розповідає про свій досвід вчителя, композитора та світського діяча, також пише про зустрічі з відомими людьми. Та останній період присвячений своїм роздумам та коментарям до певних, своїх вже зрілих творів [58. с.163].

Серед інших іноземних дослідників слід відмітити Матео Сансоне. Італійсько-американський музикознавець у 2008 році опублікував статтю в журналі *Voyages* «Композитор між двома світами: Маріо Кастельнуово-Тедеско (Флоренція, 1895 – Беверлі-Хілз, 1968)» [53]. У даній статті автор окреслює віхи життя композитора, починаючи з походження та завершуючи доволі розгорнутим оглядом музичного доробку.

Дослідниця Сюзан Вачовскі опублікувала статтю в журналі *Music and the holocaust* «Маріо Кастельнуово-Тедеско», де вона розглядає життя композитора з точки зору складних політичних ситуацій 1940х років [63].

Девід Делонг у своєму ґрунтовному дослідженні «Між двома світами: Маріо Кастельнуово-Тедеско, його подорож з Італії до Америки та його ораторське мистецтво «Книга Руфі»» [53]. Видання супроводжується музичним аналізом, де автор досліджує мелодію, гармонію, ритм, текст, вокальну текстуру, оркестровку ораторії «Книги Руф», порівнюючи її з іншими його творами. Крім того, вибрані уривки з автобіографії самого

М. Кастельнуово-Тедеско. Принагідно зазначимо, що вказана автобіографія, написана в оригіналі італійською мовою, нещодавно перекладена англійською. Таким чином, звернення до даного джерела Д. Делонгом надає уявлення про насичене подіями десятиліття, що передувало створенню ораторії, розкриваючи передумови зацікавлення та зв'язки, які наявні з історією «Книги Руф» у М. Кастельнуово-Тедеско.

Не можемо оминати згадку про офіційний сайт Маріо Кастельнуово-Тедеско, в якому висвітлено певну хронологію життя композитора, його творчої спадщини, світлин з життя, публікацій та книги присвячені митцю. [67].

Роки Італії 1895-1939 рр.

Митець походить із єврейської сім'ї, відомого банкіра у місті Флоренція, Італія. Мати була також із культурної родини, яка володіла декількома музичними інструментами. Коли був Маріо ще дитиною, мати потайки навчала сина гри на фортепіано. Тільки коли Маріо перед сімейною публікою зіграв декілька творів Шопена, батько таки дав дозвіл на навчання сина музикою. Надалі юний митець вивчати фортепіано у Королівський консерваторії Флоренції імені Керубіно (1909). Там він навчався в класі Ільдебрандо Піцетті та Ернеста Блоха, саме з їх прикладу і почався посправжньому творчий розвиток Маріо Кастельнуово-Тедеско. Після завершення навчання у 1914 році, Маріо продовжує вчитися композиції у Болонській консерваторії імені Джовані Батиста Мартіні (1918). Свій перший твір композитор написав у свої п'ятнадцять років, а трохи згодом зробив інструментування для симфонічного оркестру. Прем'єра відбулася за часи навчання у 1917 році під керівництвом Піцетті в муніципальному театрі Флоренції (*Politeama Fiorentino*). Після завершення навчання, композитор активно гастролює та пише нові композиції. Його активне зростання популярності як в Італії так і за її межами, сприяло його особисте виконання своїх творів під керівництвом Міжнародного товариства сучасної музики, після Першої світової війни, частково для того, щоб возз'єднати

композиторів з раніше воюючих країн. Пишучи нові твори, та аналізуючи твори своїх сучасників, у 1923 році Маріо бере шлюб з Кларою Форти, та вже через два роки в них народжується син П'єтро, а потім через сім років, Лоренцо.

1925 року в театрі Ла Феніче у Венеції відбулася прем'єра його першої комічної опери «Мандрагора» за п'єсою Нікколо Макіавеллі. Саме з цієї опери і почався розвиток цього жанру у творчості Кастельнуово-Тедеско.

Вже до 1930-х років, митець отримав неабияку популярність, як композитор, піаніст, концертмейстер та музичний критик. Його успіх здебільшого був завдяки його співпраці з трьома визначними виконавцями. Це Андрес Сеговія (гітарист), Яша Хейфец (скрипаль), Грегор П'ятигорський (віолончеліст). В ці роки твори Кастельнуово-Тедеско активно виконуються на «Великій землі». Артуро Тосканіні, пропагандує його творчість, та дає концерти з відомими виконавцями на сценах Нью-Йорка.

Історичним поштовхом для подальшого розвитку гітарного мистецтва зіграла роль видатного гітарного виконавця Андреса Сеговії, котрий активно відроджував гітарні традиції. «Важливою світоглядною позицією А. Сеговії була переконаність в тому, що музика повинна слугувати усім соціальним групам» [21]. Головною метою Андреса Сеговії, було винести гітару, як самостійний інструмент на велику академічну сцену. А для цього, потрібно було збагатити свої теоретичні знання, як це робив Попередник Сеговії, Франсиско Таррега, котрий щоб збагатити свій композиційний репертуар для гітари, вступив до Мадридської консерваторії по класу фортепіано. (1874) Отже, спираючись на досвід своїх попередників гітаристів, котрі створювали основи гітарної майстерності, такі як: Ф. Таррега, Ф. Сор, Д. Агуадо – Сеговія вибирає із їх праць переваги та все найкраще, щоб збагатити свою методику та ще більш урізноманітнити виконавство на класичній гітарі. Таким чином, Андресу Сеговії вдалося розширити виконавські навички гітаристів, такі як: постановка музичного апарату, нігтьове звуковидобування, аплікатурні особливості для правої та лівої рук, опрацювання динамічних та

тембрових різномайть інструменту. Завдяки наполегливості та комунікаційності, А. Сеговія переймає досвід не тільки гітарних класиків, але й досвід музикознавців свого часу. Відомо, що Сеговія співпрацював з такими композиторами як: М. Понсе, Х. Туріна, Ф. Морено-Торроба, М. Кастельнуово-Тедеско, Є. Віла Лобос, С. Скотт, А. Руссель, О. Тансман та інші [22].

У 1932 році на фестивалі Міжнародного товариства сучасної музики у Венеції, де був також відомий гітарист М. де Фалья. Виконавці високо оцінили творчість Кастельнуово-Тедеско, та А. Сеговія запропонував митцю скласти твір для гітари. Завдяки тому, що Сеговія усіма шляхами намагався збагатити репертуар для гітари, Кастельнуово-Тедеско був вельми відкритий до нових творчих зв'язків, і почалася дружба Кастельнуово-Тедеско та А. Сеговії. Більш того, раннє вивчення контрапункту та схильність до мелодійності, допомогли йому в написанні п'єс для гітари.

Незважаючи на те, що композитор ніколи до цього моменту не писав для цього інструменту, навіть не мав ніяких навичок гри на гітарі, але з підказками та допомогою Адреса, світ побачив його перший твір «Варіації через віки» ор. 71. Кастельнуово-Тедеско писав музику без певних технічних особливостей гітари, але спирався на велике прохання Сеговії, а саме, щоб музика була самостійною і сольною, адже до цього моменту, багато композиторів писали для гітари здебільш як для акомпануючого інструмента. Вони починаються з барочної чакони та прелюдії, далі йдуть два мелодійних вальса у дусі Ф. Шуберта, а завершається твір джазовим фокстротом [10].

Композитор демонструє «дух, а не букву стильових епох», вкладаючи різнобічне мислення композиторів різних епох [Так само]. Коли А. Сеговія отримав перші фрагменти твору, він зізнався у своїх листах: «Вперше, я знайшов композитора, котрий зразу зрозумів як писати для гітари» [58]. З того часу їх подружній та професійний тандем тільки набував сили. Чому ж так відбулося, напевно через деякі критерії; обидва були вихідцями з однієї країни, Сеговія дуже прагнув збагачення і оновлення гітарного репертуару, а

Маріо завжди був композитором, котрий був відкритим до нових ідей та письма. Ще одним поштовхом для співпраці, була велика любов до Іспанії, батьківщини гітари та його предків. Після першого вдалого твору для гітари, почалася сумлінна робота над складанням композицій для цього інструмента. Відомо, що саме Кастельнуово-Тедеско зробив величезний вклад у репертуарний доробок гітари, адже саме він, не будучи виконавцем на гітарі, написав більше сотні композицій. В цей період були складені такі культові твори : «Варіації через століття» ор. 71 (1932), «Соната пам'яті Боккеріні» ор. 77 (1934), «Диявольське капричіо, пам'яті Н. Паганіні» ор. 85 (1935), «Тарантела», «Апельсини в цвіту» ор. 87 (1936), Варіації на жартівливу популярну мелодію «У мене хороший тютюн» ор. 95 (1937).

Американські роки: 1939-1968

Період життя, котрий став переломним етапом, починався з 1930-х років. Ще до того, як в Італії був прийнятий расовий закон Муссоліні, творчість Кастельнуово-Тедеско було неофіційно заборонено. У 1938 році, за кілька місяців до того, як італійський антисемітський расовий закон набув чинності, радіовиступ його запланованого другого скрипкового концерту було раптово та загадковим чином скасовано. Оскільки життя єврейського композитора в Італії ставало все більш складним та не зручним, він почав шукати спосіб іммігрувати зі своєю родиною. Його спонсорував Хейфец, який отримав американське громадянство за допомогою Тоскани. У 1939 році, незадовго до німецького вторгнення до Польщі та початку війни, він та його родина емігрували до Америки, а тимчасово відвідають рідну Флоренцію тільки в 1946 році.

Саме у 1939 році, після переїзду до Сполучених Штатів Америки, Маріо пише перший свій концерт для гітари з оркестром. Слід зазначити, що великий національний вплив на композиторську діяльність, зробив його дідусь, який на єврейські молитви складав музику та записував у свою книжку. У 1940 роках Маріо пише: « Я знайшов там джерело всього мого життя, як у музиці, так і у вірі; це було одкровення, можливо, символ моєї

долі... І тому я вирішив написати свій перший єврейський твір, який я присвятив його пам'яті та написав для фортепіано – інструмента, на якому він хотів, щоб я грав. Я попросив маму знову заспівати для мене старі улюблені мелодії, які я чув, як він співав у юності, і на ці теми через усну традицію (як у старі часи) я побудував свою єврейську рапсодію *Le Danse del Re David* (Танці царя Давида), серія із семи не пов'язаних між собою епізодів).

У 1940 році Яша Хейфец підписав контракт з Кастельнуово-Тедеско і *Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)*, розпочавши свою 15-річну кар'єру великого кінокомпозитора. З тих пір до 1956 року він також співпрацював з *Columbia*, *Universal*, *Warner Bros.*, *Twentieth Century Fox* і *CBS* як композитор, асистент або співавтор, а також брав участь у створенні саундтреків приблизно до 200 фільмів. Крім того, його вплив як викладача на багатьох інших «голлівудських» композиторів також дуже значний, включаючи Генрі Манчіні, Джеррі Голдсмита, Нельсона Реддла, Джона Вільямса та Андре Пу Левіна та інших. Кастельнуово може писати з неймовірною швидкістю, що є вирішальним у цьому виді роботи. Своє ім'я він не називав, створюючи окремі сцени чи рядки, тому часто виконував роль «писателя-привида». Його репутація швидко зростала, тому інші студії замовляли саундтреки до таких відомих фільмів, як «І тоді не було нікого» Рене Клер (1945) і «Любов Кармен» Колумбійського університету (1948) з Рітою Хейворт у головній ролі.

Під час Другої світової війни Лос-Анджелес був «рятівним кругом» для багатьох європейських творчих особистостей, більшість з яких були росіянами та німцями, які просили притулку в гітлерівській Європі. Місто пропонує безмежні творчі та фінансові можливості. Два головних композитора цього періоду Ігор Стравінський і його суперник Арнольд Шенберг вирішили жити там. У Стравінського багато друзів, які володіють різними мовами, міжнародними друзями і Кастельнуово-Тедеско був одним із них. Крім композиторської та виконавської діяльності, Маріо активно займався педагогічною працею, котрій також виділяв великий проміжок

свого життя. Лос-Анджелеська музична консерваторія (згодом Каліфорнійська академія мистецтв) найняла Кастельнуово-Тедеско як викладача композиції, де він працював аж до своєї смерті в 1968 році.

У своїй автобіографії М. Кастельнуово-Тедеско описує свої відчуття стосовно нелегкого свого життя: «Але відтепер я не був би повністю щасливим ні тут, ні там, і я б, зрештою, не належав жодному з них. Можливо, тоді я вперше зрозумів, що, мабуть, було справжньою трагедією мого життя, трагедією експатріації! Відтоді я залишився б для американців «італійцем», для італійців «американцем»: до цього часу назавжди (або принаймні на ті роки, що залишилися мені) підвішеним між двома світами [58].

2.2 Композиторська спадщина М. Кастельнуово-Тедеско: жанрова панорама

Жанрова панорама творчості Кастельнуово-Тедеско достатньо різноманітна, але сьогодні до його композиторської творчості, здебільшого звертаються саме гітаристи, адже в його доробку більше ста творів для цього інструменту. Також він написав шість опер, п'ять ораторій, одинадцять увертур на теми Шекспірівських творів, чотири балета, концерти для фортепіано, гітари, віолончелі, велику кількість камерних творів та музики до кінофільмів.

Якщо розглядати гітарний доробок митця, то його можна розподілити на 3 періоди. Перший неокласичний період починається з 1932-1939 років, Італійський період до переїзду у Сполучені Штати Америки. Як зазначалось вище, саме в 1932 відбулася зустріч з Андресом Сеговією, саме він надихнув М. Кастельнуово-Тедеско для створення творів для гітари, навіть можна сказати закохав його гітару. Цей період характеризується такими творами як: Варіації через віки ор.71(1932), Соната пам'яті Боккеріні ор. 77 (1934), Диявольське каприччіо ор. 85 (1935), Тарантелла (1936) та інші. Другий період розпочинається з 1940 по 1953 роки. Цей період співпадає з життям у США, Сюїта для гітари соло ор. 133 (1947), Романсеро для гітари та голосу

на слова Ф. Г. Лорки, ор. 152 (1951) Романсеро для 4-х голосного хору та гітари, неабиякий Квінтет для струнного квартету та гітари ор. 143, замовлений А. Сеговією для квартету Чигіано із Сієни (1950), другий концерт для гітари з оркестром ор. 160 (1953), Рондо для соло-гітари ор. 129 та інші.

Третій період творчості розпочинається з 1954 року, коли його музика почала з'єднуватися з немuzичними елементами мистецтва, такими як література, поезія, живопис в стилі Романтизму. Тут показовими є твори з серії «Вітальні листівки», де кожен твір присвячений певній людині із його особистого життя, вони доповнювалися до кінця життя композитора. 24 п'єси з циклу «Платеро» для голосу, читача та гітари ор. 190 (1960), «24 капричос де Гойя» ор. 195 (1961).

Аналізуючи композиторський внесок М. Кастельнуово-Тедеско, можна з впевненістю сказати, що гітарні тембри неабияк надихнули митця для написання творів саме для цього інструмента. Адже загалом, ми чуємо про М. Кастельнуово-Тедеско, як про гітарного композитора.

Якщо загалом розглядати періоди творчості з боку композиторського доробку, то можна побачити що митець був найбільш плідний для таких інструментів як фортепіано, камерно-вокальна музика, хорова та музика до кінофільмів. Першому періоду творчості притаманна музика для фортепіано, скрипки, голосу, оркестрового складу та написання опер, а в другий період творчості, композитор більше приділяє увагу творам для органу, гітари, камерній музиці, хору та музиці до кінофільмів.

Спираючись на наявні джерела, можна стисло охарактеризувати основні композиторські риси М. Кастельнуово-Тедеско. Редакція Британської енциклопедії, відмічає, що йому характерний неоромантичний та неокласичний стиль [55]. Сам М. Кастельнуово-Тедеско розкрив свої художні уподобання: «Моїми основними джерелами натхнення були: мій дім (Флоренція та Тоскана), Біблія та Шекспір». [Так само]

Критичну оцінку композиційного стилю Кастельнуово було доручено Роланду фон Веберу. Він просто підтримав естетику композитора: «Тут

немає проблем, немає експерименталізму, немає інтелектуалізму, немає розрізненого модернізму, немає перенавантажених акордів і немає теорій, що вимагають пояснення, але є ясне, пряме вираження, яке дозріло завдяки поглибленню себе та витонченню своїх прийомів» [58].

Ось як флорентійський композитор визначив свою естетику: «Я не вірю в теорію. Я ніколи не вірив ні в модернізм, ні в неокласицизм, ні в будь-які інші напрямки. Я вважаю, що музика - це форма мови, здатна прогресувати та оновлюватися (і я сам вважаю, що в мене є почуття сучасності і, отже, досить сучасний). Проте музика не повинна відкидати те, що було внесено попередніми поколіннями. Будь-які засоби вираження можуть бути корисними і справедливими, якщо вони використовуються в потрібний момент (за внутрішньою потребою, а не за примхою або модою). Найпростіші засоби зазвичай найкращі» [Так само].

2.3 Цикл «24 *Caprichos de Goya*» для гітари *solo*: жанрово-стилістичні та виконавські принципи

«24 *Caprichos de Goya*» натхненно навіяний широко відомими сатиричними офортами іспанського художника Франсиско Гоїї, безсумнівно є одним із найбільш видатних шедеврів Маріо Кастельнуово-Тедеско для гітари соло.

Цю монументальну роботу, котру М. Кастельнуово-Тедеско складав у період із 25 січня до 18 березня 1961 року, тобто майже по 2 дні, композитор витрачав на один номер із двадцяти чотирьох, не дивлячись, на сердечну хворобу, котра привносила свої зміни та давала перерви у творчій роботі митця. Твір був написаний в останній та зрілий період творчості митця. Можна сказати, що цикл «Капричос» припадає на *псевдо* третій період творчості Маріо Кастельнуово-Тедеско. Орієнтовно, цей період починається з 1954 року, коли в композиційному доробку митця можна вбачити відлуння з позамузичної культури. Даний період характеризується зверненням і зацікавленням композитором літератури, поезії та живопису. Митець

захоплено працював над музикою на біблійні мотиви (*«Всесвітній потоп»*, *«Книга Товіа. Товіас та Ангел»*, *«Книга Есфір. Біблійна ораторія»*, *«Історії Іосіфа»*, *«Оплакування Давида»* та інші) та на літературні твори Д. Кітса, У. Вордсворта, У. Уїтмена, Ф.Г. Лорки, У. Шекспіра та інші (*«Венеціанський купець»* (1961) и *«Все добре, що добре закінчується»* (1957), *«33 Шекспірівські пісні»* та інші) М. Кастельнуово-Тедеско пише: «У Шекспірі я знайшов свій ідеал, найбільше людське багатство, найбільшу психологічну глибину, пов'язану з гнучкою і різноманітною поезією. Шекспір здавався мені найживішим і найсучаснішим, найвічнішим і найуніверсальнішим із усіх поетів (навіть більше, ніж Данте), і я відчуваю його сучасником» [58].

Попри всю велич та значущість цього твору, він був опублікований тільки у 1970 році, через 2 роки після смерті композитора, після опрацювання Анджело Джилардіно. Хоча твір складався з окремих номерів, вони були записані як єдине ціле на двох вінілових пластинках Андресом Сеговією. Тому, не дивно що твір можна розглядати як цикл, де в кінці двадцять четвертого капричос відроджується перша тема номеру.

Однак, виникає питання, якщо цикл призначалася для А. Сеговії, чому світ її побачив так пізно та за допомогою інших гітаристів? На це питання, можуть відповісти листування М. Кастельнуово-Тедеско та А. Сеговії. Відомо, що між двома митцями була певні непорозуміння або навіть сварки.

Проаналізувавши життя та творчість М. Кастельнуово-Тедеско, виникає питання, чому митець звернувся до творчості Ф. Гойї, чому він вибрав саме його офорти, невже вони знайшли певне відлуння в душі композитора? На мою думку, ті важкі та не прості часи, котрі довелося пережити художнику, певною мірою відкликалися і самому М. Кастельнуово-Тедеско. Адже митець також переживав страшні часи, в часи правління Муссоліні, національні заборони та врешті решт вигнання із власної держави. Як зазначалося вище, композитор та художник отримували заборони на публікації та вираження своєї творчості на публічному рівні.

Можна стверджувати, що композитор відразу мислив «24 капричос Ф. Гойї», як цикл, адже в попередні роки своєї творчості, М. Кастельнуово-Тедеско не раз звертався до циклічних форм та до присвят певних композиторів, котрі писали в такому жанрі («Диявольське Капричіо пам'яті Н. Паганіні» (1945), «12 прелюдій Шопена», (1944) «Вітальні листівки» (1954-1967). Пізніше, у 1962 році, М. Кастельнуово-Тедеско напише цикл із 24х прелюдій та фуг для дуету гітар з «Добре темперовані гітари», яка була написана як данина поваги Йоганну Себастьяну Баху («Добре темперований клавір»).

Вкажемо на загальні принципи музичного рішення циклу «24 капричос» М. Кастельнуово-Тедеско Композитор використовує в основному класичні та барокові танцювальні форми. Як відомо, характерною рисою в музиці епохи бароко, були танцювальні сюїти для різних складів (танцювальні сюїти Й. С.Баха, Г. Персел, Г. Ф. Гендель, А. Вівальді та інші.) М. Кастельнуово-Тедеско також звертається до старовинних танців у кожному номері капричос.

Іншою ознакою побудови циклу на рівні композиції номерів можна вважати опору на принципи тричастинності (АВА або АВАСА).

Архітектоніка циклу, його струнка будова увиразнюється і в залученні композитором однієї і тієї ж теми-монограми «*Francisco Goya y Lucientes, Pintor*», якою митець обрамляє цикл. Даною темою відкривається перший (№1) і завершується заключний (№24) каприси, що свідчить, з одного боку, про майстерне володіння формою, з іншого – засвідчує, що М. Кастельнуово-Тедеско початково задумав цикл як цілісність.

Відкриває цикл «24 Капричос Ф. Гойї» М. Кастельнуово-Тедеско капричос під назвою «*Francisco Goya y Lucientes, Pintor*».

№1 «Francisco Goya y Lucientes, Pintor» в перекладі з іспанської «*Франсиско Гойя і Люсьєнтес, художник*». Звернемося до першоджерела Ф. Гойї. Даний офорт є першим в «Капричос» Ф. Гойї. Тобто, М. Кастельнуово-

Тедеско свій цикл (сприяючись на «Капричос» Ф.Гойї) також відкриває твір саме з цієї картини.

На офорті ми бачимо автопортрет самого художника. Тут йому приблизно п'ятдесят років. Він зображений у профіль, лице його виглядає сумним та задумливим, про це свідчить опущені повіки та уста. Погляд суровий та гострий, ніби він за кимось споглядає. Музичний твір написаний в темпі *moderato e solenne* (помірно урочисто), *Allegretto moderato*, *Allgramente*, тональності *e-moll*, форма композиції складна три частинна зі вступом та кодою. Твір розпочинається зі вступу із 6 тактів. Із-за такту композитор використовує техніку монограми в якій закладає однойменну назву твору та в дужках вказує «*Come un Preambolo*» - як преамбула. По характеру твір досить динамічний, стрімкий та жвавий. Він постійно розвивається ніби у пошуках істини, це відбувається за рахунок повторів оспівування швидкими шістнадцятими. У даному номері вбачаємо наявність трьох основних розділів. Композитор в авторській ремарці вказує на такий поділ: *Moderato e solenne, fugato, alla marchia*. Схематично композицію першого номера можна зобразити наступним чином:

A	A1	B	C	A1	A
<i>Moderato e solenne. Come on Preambulo</i>	<i>Un poco piu mosso</i>	<i>Fugato</i>	<i>Alla Marcia</i>	<i>Allegramente</i>	<i>Tempo I. Sostenutoe pomposo</i>
<i>G-Dur</i>	<i>G-Dur</i>	<i>g-moll</i>	<i>F-Dur</i>	<i>G-Dur</i>	<i>e-moll</i>
6 тактів	28 тактів	17 тактів	27 тактів	12 тактів	4 такта

У першому розділі, композитор використовує техніку сиквенції. Перший такт слугує мотивом, який він розвиває протягом усього першого розділу. Другий розділ написаний в тональності *g-moll* у формі фугато. Темою слугують перші чотири такти монограми, Завершується фугато

переходом в першу тональність *G-Dur*. Далі звучить другий розділ, котрий композитор відокремлює *Alla Marcia*, що очевидно відсилає нас до старовинних танців. Як відомо, марш – це хода, певний рух вперед, що визначається суворим дотриманням метро ритму. Композитор пише цей розділ в тональності *F-Dur*, порівняно з першим розділом, тут переважають більш довші тривалості, такі як чверті та восьмі. Для звуковиразності характерна енергійність та урочистість інтонації. Далі звучить матеріал із першого розділу, а саме перший період, де посилюється фактура. Твір завершує кода, яка слугувала преамбулою. Вона також посилюється октавним подвоєнням та завершується в паралельному мінорі – *e-moll*.

Впродовж усього твору, композитор часто вказує на характер або манеру гри, вказує на динамічні та художні нюанси. Наприклад такі як: *sonoro, quasi recitativo, un poco espressivo, misterioso, sottovoce, dolce, alla Marcia, desico, brillante, a pomposo*. Таким чином, композитор максимально намагається передати виконавцю свій задум та донести своє бачення цих картин.

Наступний твір у М. Кастельнуово-Тедеско написаний на офорт під назвою «*Tal para cual*» - один іншого коштує. Відповідає офорту номер 5. Ця картина зображує пару, яка поводитьсь занадто відверто. Це картина про пристрасному відношенні молодих, і про рівноправних пороках. Як це проявляється в музиці; музика наповнена грайливими інтонаціями, а потім починається чіткий ритм, який веде до танцю *Fandango*. Як відомо, цей іспанський танець парний, уособлює пристрасть, закоханість, чуттєвість, а з іншого боку велич і підкреслення значущості кожного партнера.

Композиція написана в темпі *Sostenuto a piacere* (з італ. Стримано, не дотримуватись ритму суворо). На початку основного розділу, в дужках, композитор помічає: «*Tempo di Fandango*», (від італ. В темпі Фанданго). Як відомо, Фанданго – старовинний іспанський танець, який бере свій початок з Андалусії XVII сторіччя. Цей танок виконувався парою, та передбачав супроводження співом з підкреслюючи ритмічний малюнок кастаньетами.

Трохи згодом, до танцюючих додалися музиканти, які акомпанували на гітарі або лютні. Цей ліричний танець уособлює почуття молодої пари у страсних, витончених рухах. Цей танець про любов та змагання, про діалог між людьми.

Основна тональність *B-dur*. Схематично композицію даного твору можна зобразити таким чином:

Вступ	A	B	B1	A1	C	B2	Вступ	Coda
<i>a-moll</i>	<i>B-dur</i>	<i>a-moll</i>	<i>a-moll</i>	<i>B-dur</i>	<i>B-dur</i>	<i>B-dur</i>	<i>B-dur</i>	<i>B-dur</i>
1	9	37	53	75	99	114	122	126

Твір розпочинається з монограми та заданої ритмічної формули, яка буде слугувати лейтмотивом впродовж всього твору; восьма та дві шістнадцяті

За характером, твір дуже різкий, стрімкий, ладово не стабільний, кожний такт відбувається відхилення до різних тональностей, і можна сказати, що постійно відбувається розвиток тематичного матеріалу. В мелодиці присутні інтонація перекличок та висхідного руху.

Капричос написаний на офорт номер 6 із циклу Ф. Гойї називається «*Nadie se conoce*» - ніхто нікого не знає. На офорті зображена картина маскараду. Всі люди в масках, костюмах, приховують свою зовнішність. Звідси і походить назва, люди нікого не впізнають, а тому можуть і обманювати. Про це свідчить задній план, на якому зображені клоуни із страшною гримасою.

Твір написаний в тональності *a-moll*. У розмірі 6/8. Темп зазначений *Allegro con spirito* – швидко, з натхненням. Також композитор в дужка указує приналежність темпу до певного танцю (*Tempo di Furlana*). Форлана – це старовинний італійський жвавий танець. Він передбачає пунктирний ритм,

зазвичай має двух дольний метр. Його назва пов'язана із географічним походженням, а саме із північної провінції Італії – Фріулі.

П'єса по формі проста двучастинна. Перша частина написана в тональності *a-moll*, друга у паралельній *C-Dur*. Але композитор постійно робить відхилення в інші супутні тональності. Завдяки своєму ритмічному малюнку, здається погляд, що цей танець ніби закручує людей по колу пристрибуючи при цьому.

Наступне четверте Капричос, написане на офорт номер 7, тобто наступне за порядком офортів. Має назву «*Ni así la distingue*» - він навіть так не розгляне її. На картині зображено чоловіка та жінку. А саме їх тісний фізичний та емоційний контакт. Навіть схоже на залицання. В рукописах Ф. Гойї йде таке пояснення: «хтиві чоловіки, настільки сліпі, що навіть не розрізняють через лінзу, що дама яку вони дарують – повія».

Твір розпочинається в тональності *e-moll*. Але постійно відхиляється від неї. Та завершується в тональності *C-dur*. У Дужках автор зазнає «*pettegolo e manierato*» - що в перекладі означає – пліткувальний і манірний. Напевно це характеристика чоловіка який залицяється до дівчини. Також композитор дає відсилку на рідкісний старовинний танець «*Badinerie*» - що в перекладі означає «Балаканина». Розмір композиції 2/4, темп *Allegretto mosso*. Перша фраза, яка надалі буде слугувати лейтмотивом всього твору, написана рівними шістнадцятими, схоже на репетативний метод викладення, який поступово хроматично підіймається. Схоже ніби на настоювання чогось. Хроматичне оспівування – створює якісь умовляння, та ходження тільки навколо якоїсь однієї мети.

П'яте капричос має назву *Muchachos al avío* – «За справу, хлопці». Відповідає офорту номер 11. На офорті зображено четверо чоловіків, які нібито відпочивають чи чекають когось на камінні біля дерева. У різних джерелах, існує декілька пояснень цієї картини. Наприклад, в музеї Прадо є рукописи в яких є автограф самого Гойї, там вказується: «Їх обличчя і одяг, самі за себе говорять», але скоріш за всього, художник вводить нас в оману,

та закладає більший задум. У двох інших рукописах, які є власністю Національної бібліотеки Іспанії, написано більш порочне мислення. В першій зазначається «Андалузькі контрабандисти, мешкаючи недалеко від дороги, незабаром стають бандтами». В другій, «Контрабандисти в пошуках тих, хто проходить повз дороги, мало чим відрізняються від злодіїв».

Твір написаний в розмірі 2/4, темп - Moderato (Tempo di «Villancico»). Вилльянсико – пісенно-танцювальний жанр, популярний в Іспанії у XV-XVII століттях. Після спаду популярності цього жанру, у XX сторіччі його просто стали називати «Різдвяний гімн».

Тональність твору – ля мінор. Має затактову інтонацію на висхідний інтервал чистої кварта. Зазвичай, символом такої інтонації є заклик до дії. Має класичну для цього жанру форму АВВА. Протягом усього твору, ми можемо побачити ритмічну формулу як лейт-мотив. Дві восьмі, шістнадцята тріоль та пунктир із вольмою та шістнадцятою.

Активний, цілеспрямований мелодичний рух, змінюється на ніжне, ліричне проведення. Потім повернення до першочергової теми, яка завершується різкими, сухими тонічними акордами без терцового тону.

У шостому капричю, вперше з'являються символи смерті і битви. Гравюра під назвою El amor y la muerte – «Любов і смерть». зображує двох закоханих, де чоловік помирає від меча при дуелі. Композитор підкреслює це Tempo di Tango (pesante e tragico), перший драматичний «Капричос». Ця картина супроводжується чітким акордовим ритмом з жалібним низхідним мотивом. У нотному тексті часто можна зустріти ремарки композитора: *cupo de ben rimato* - з італ. похмуро; *disperato* - відчайдушно; *cupo e tragico* - похмуро і трагічно; *espr. e piangente* - виразно ридаючи; *singhiozzando* - ридання; *desico* - рішуче. Всі ці ремарки ще більше підкреслюють глибину драматизму і скарги.

Твір написаний в розмірі 2/4, темп – Tempo di Tango (pesante e tragico). Тональність – Ля мінор. Ритм чергується між рівними восьмими та квартолями із шістнадцятих. Фактура досить насичена, переважає акордовий

склад. Композитор використовує збільшені та зменшені гармонії, задля передачі образної напруги. Музика досить динамічна, напружена, перекликається із інтонаціями жалоби та плачу.

Сьоме капричос має таку назву *Están calientes* – «Гаряче». Відповідає офорту номер 13. На офорті зображено четверо персон, які вдягнуті у мантиї, що свідчить про приналежність їх до релігійної сфери. Задній план темний, на ньому видніється архітектурна арка. Їх обличчя спотворені, схожі на небіжчиків з відкритими ротами. В рукописі є допис, «Дурні монахи добре причалюються до своїх трапезних і сміються над світом; що їм робити потім, якщо їм не жарко. Навіть для використання задоволень необхідні поміркованість і помірність».

Розмір 2/4, темп *Rude e animato* (*Tempo di Bouree*) – *Vivo* (*Tempo di Gagliarde*). Тональність Соль мажор. Цей твір танцювальний, пружний, енергійний. На зміну йому приходить, спокійний танець Гальярда, дуже чуттєвий та романтичний. Композиція написана у складній двучастинній формі.

Історія офорту на котрий написане восьме капричос, торкається глибини душі, адже це сімейна драма. На офорті зображено молоду дівчину, яка живе в достатку, це можна побачити по її вбранню, як вона манірно тримає віяло та по зарозумілому погляду. Жест її лівої руки, демонструє нахабне ставлення до немічної жінки, яка стоїть поруч та просить милостиню. Схоже, що дівчина досить давно покинула свій дім та сім'ю, адже ця бідолашна похила жінка – її мати. Цим офортом, Ф. Гойя, звертає увагу, на неповагу дітей до своїх батьків, на сімейні конфлікти, які треба вирішувати.

Назва офорту «*Dios la perdone. Y era su madre*» – «Да простить її Бог - це була її мати». З цієї фрази, М. Кастельнуово-Тедеско розпочинає монограму свого капричос. Твір написаний в тональності *a-moll*, розмір 2/4. Темп твору *Moderato* (*Quasi recitativo*), *Tempo di Habanera*, але впродовж всього твору відбуваються темпові відхилення. Форма капричос проста

двучастина з кодою. Майже кожну музичну фразу, композитор детально описує як треба грати, тому ми зустрічаємо такі позначення: *molto accentato*, *movendo*, *stringendo*, *espr.*, *deloroso*, *espr.*, *leggero*, *a piacere*. Твір за характером сумний та жалісний, поступові низхідні інтонації навіюють характер плачу, зривається стрімкими пасажами, символізуючи рішучість та напружений емоційний стан.

Цікавим елементом теми, є її схожість інтонації з українською піснею Платона Майбороди «Пісня про рушник». У цьому творі також згадується про матір та про важкі часи тогодення. Перша тема у двох композиціях написана в тональності *d-moll* та починається із-за такту.



Наступне капричос під номером дев'ять має назву «Bien tirada está», що в перекладі – він добре натягнутий. Написаний на офорт номер 17, на якому зображено дівчину яка натягує свої панчохи та похил, зі спотвореним лицем жінку, котра спостерігає за молодою. З рукопису ми дізнаємося таке пояснення: «Не може бути нічого більш кинутого на землю, ніж повія. Тітка Курра добре знає, з чого слід розтягувати панчохи». Знов ми спостерігаємо тему проституції у творчості Ф. Гойї, який відкрито демонструє своє ставлення до цієї роботи.

Твір написаний у розмірі 2/4, основний розділ - 3/8, форма – проста двучастина. Твір розпочинається в тональності *g-moll*, а закінчується в тональності *d-moll*. М. Кастельнуово-Тедеско також розпочинає твір з короткого вступу на 3 такти в темпі *Un poco sostenut*, де музична фраза викладається низхідним рухом чистих кварт в динаміці *forte* зі штрихом

marcato. Далі розпочинається основний розділ з ремаркою автора *Mosso e leggero (Tempo di Jota)*. Також спостерігаємо відсилку до певного танцю – хота. Цей танок родом із північної Іспанії, міста Арагон. Саме слово jota (ісп. Xota) перекладається, як стрибок. Саме у XVIII сторіччі Арагонці вважали, що дівчина яка танцює під хоту, кожним своїм рухом посиляє стрілу до чоловічих сердець. Скоріш за все, Маріо Кстельнуово-Тедеско використавши цей танець, провів паралель між офортом та музичним супроводом.

За характером музика цього капричос енергійна та грайлива, низхідні гамоподібні секвенції, створюють враження стрімкого вихору в танці.

Наступне десяте капричос має назву «Al conde Palatino - графу Палатинському», та відповідає офорту номер 33. Офорт виглядає дещо моторошно та бридко. Зображено чоловіка у коштовному вбранні, напевно який має високий статус, своєю рукою він витягує щелепу бідолашному. Поряд стоїть також чоловік, котрого нудить, а в кутку лежить третя людина без свідомості. В рукописах музеях Прадо, є таке формулювання: «У всіх науках є шарлатани, які, не вивчивши ні краплі, знають все і мають рішення для всього. Не можна довіряти тому, що вони говорять. Істинна мудра людина завжди обережна в утвердженні чого-небудь; він мало обіцяє, але домагається багато чого; Граф Палатин не виконує нічого з того, що обіцяє». Тут ми можемо спостерігати ще одну модель висміювання Ф. Гойї некваліфікованих людей, які споживають своєю владою, та людей котрі їм вірять.

Композитор розпочинає твір в розмірі 3/4, Тональність C-dur, Форма твору Складна тричастинна з тріо. Знову відсилається до старовинного танцю та зазначає *Tempo di minueto*. В дужках же він коментує характер виконання (*Ceremonioso e galante, ma con ironia*, з іспанської «Урочистий і галантний, але з іронією»). Висхідна тріоль по звукам тонічного квартсекстакорду слугує за тактовою інтонацією, після якої йде поступовий рух вниз та продовжується фраза секвенцією.

Символом іронії тут також слугують виконавські штрихи, наприклад стакато на мілких тривалостях, та маркато на більш довгих, динамічні відтінки в межах одного такту та різкі відхилення в тональності.

Тріо написано в більш жвавому темпі, та з уточненням *dolce - quasi corno* (ніжно, як би валторни). Музичний матеріал викладено репетитивно-терцовою технікою з тріольним ритмом, який хвилюподібно розвивається.

Попри неприємну картину офорту, музика звучить достатньо весело та жваво, представляється іронічний менует.

Капричос номер одинадцять має назву «*Y se le quema la casa*», що в перекладі «А у нього палає будівля». Ще один мотив висміювання людства – це пияцтво. На офорті зображено похилого чоловіка, нога котрого виступає вперед, що свідчить про те, що йому важко встояти на ногах. Розстібнуті штани та піджак на одному плечі, вказує на те, що він намагається одягнутись. Попри це все, його лампа загорілась і полум'я охопило дерев'яний стілець. В рукописах музею Прадо, Ф. Гойя дуже різко виражає своє ставлення до через мірного вживання алкоголю. Також він згадує, що через вино палало багато будинків тогодення, про це писали кожної неділі в газетах, як про прогноз погоди.

Композитор розпочинає твір в тональності *c-moll* на *fortissimo*. Темп зазначається як *Molto mosso e vivace*, також робить відсилку до іспанського танцю: (*Tempo di «El Vito»*). Цей танець бере своє походження ще з XVI сторіччя, з невеликого містечка Андалусії, назву свою бере від Святого Вито, котрий був покровителем танців. Музиці до цього танцю характерний розмір 3/8 або 6/8, в нашому випадку другий варіант. М. Кастельнуово-Тедеско, розпочинає зі стрімкого вступу на дев'ять тактів, рівними восьмими тривалостями, з ноти соль другої октави, до ноти соль малої октави.

Після вступу, композитор використовує монограму. Форма твору проста три частина.



Середній розділ написаний в розмірі 2/4, та більш помірному темпі *Meno mosso*. Композитор дає пояснення до виконання у вигляді «Come una voce sola» (з італ. як один голос). Перша фраза, яка триває 8 тактів, в подальшому слугую темою, яка варіюється.

За характером музика дуже яскрава, насичена акордовою та інтервальною фактурою, яка змінюється на репетитивну техніку із шістнадцятих, імітуючи вогняне полум'я, а дводольний метр, створює враження захитування п'яного чоловіка.

Дванадцять капричос знов пронизане темою смерті та тяжких людських мук. Франсиско Гойя у назві до цього офорту, дуже тонко та чітко відображає емоції головної постаті. «No nubo remedio» - (з ісп. – нічого не поробиш), напевно саме з цими думками, дівчина, котра інквізицією засуджена до страти, їде на віслику через все місто, де натовп людей глузує та насміхається над дівчиною. Тема інквізиції також торкалася самого художника, адже в певний проміжок часу, Гойя отримував певні заборони зі сторони влади на свою творчість. Також тема заборон торкнулася і нашого композитора, а саме за часів расових законів Муссоліні, що зазначалося раніше. Можна сказати, що цей твір є лейтмотивом, який пройшов аж з XVI до XX століття.

М. Кастельнуово-Тедеско відмічає цей твір в темпі *Molto lento, cupo e grave*, де в дужках зазначає *Passacaglia sul tema del «Dies Irae»*. Пасакалія слугую темою, котра звучить в басовому регістрі, на котру далі написані 7 варіацій. Де кожна варіація має свій певний характер та настрій.

Композитор розпочинає твір в тональності *a-moll* у розмірі 5/2, де бас на *piano marcato* виконує тему «Dies Irae». Поступовий бас, переривають зменшені акорди на сфорцандо. Основна тема звучить протягом п'яти тактів. Далі розпочинається перша варіація, де композитор зазначає динаміку *sempre*

piano (cupo en poco agitato). Перша варіація також звучить 5 тактів, але доповнюється контрапунктовим рухом у верхньому голосі, де кожен такт слугує окремою фразою.

Друга варіація є більш розвиненою, та ширшою, завдяки тому, що композитор змінює розмір, і знайомі нам однотокові музичні фрази розширюються. Розмір зазначається $3/2$, темп *Molto tranquillo*, щоб виразити художню виразність, композитор зазначає *esp. e un poco lamentoso* (виразно, здебільшо скорботно), *ma marcato il basso* (підкреслюючи басовий голос). Верхній голос розпочинає свій рух на слабкий час, та виглядає у виді низхідної гами, де перша половина гами викладається восьмими, а нижній тетрахорд шістнадцятими. Фраза триває два такти, та повторюється впродовж п'яти тактів. Завершує цю варіацію висхідна гама натурального мінору. Третя варіація, також невеличка, але декілька розширена до десяти тактів. Композитор у цій варіації зазначає прискорення темпу – *Piu mosso e danzante, (rude e ben ritmato)*, більш рухливо, пристрасно та ритмічно. Тема проходить вже у верхньому голосі, восьмими та шістнадцятими тривалостями, також підкреслюючим *marcato* у верхньому голосі.

Змінюється розмір на $4/4$. За характером варіація більш стрімкіша та наповнена новими ритмічними формулами у вигляді тріолей. Четверта варіація побудована на мотиві допоміжного оспівування, (мі-ре-мі-до) який в подальшому слугує низхідною секвенцією, котра буде не зміною впродовж всієї варіації. Тут композитор трохи прискорює темп *Mosso e leggero* та викладає музичний матеріал шістнадцятими тривалостями. Звучить варіація впродовж двадцяти тактів та закінчується в тональності *a-moll*. У п'ятій варіації композитор уповільнює темп, пишучи *Meno mosso*, та пом'якшуючи характер (*dolce lentano*). Варіація звучить дуже мелодійно, композитор пише тональність *A-Dur*. Ця варіація дає змогу слухачеві трохи розслабитися та відчувати настрій надії та спокою. Шоста варіація повертає нас до жорсткої реальності. Написана в темпі *Subito moso*, позначенням *rude e ben ritmico*, та в тональності *a-moll*. Тут тема починається у нижньому голосі, з

гармонійним акцентним доповнюванням на третю та четверту долі, яка далі трансформується у верхній. Тема викладена із ритмічної формули восьма та дві шістнадцяти. З третього такту починається протиставлення верхнього та нижнього голосів. Впродовж восьми тактів, варіація звучить напружено та динамічно.

Сьома варіація слугує певною аркою до першої варіації, адже композитор використовує точну тему, але в акордовому складі. Написана в розмірі 3/2 та з зазначенням темпу *Sostenuto e grandioso*. Після акордового викладення звучать короткі швидкі репліки у високому регістрі, як висміювання. Завершується композиція двома акордами, де перший у нижньому регістрі, розкладений тризвук *a-moll*, а другий – секста та підвищена четверта ступінь.

Капричос номер 13 під назвою «*Quién más rendido?*» (Хто найбільше здався?), що відповідає офорту номер 27. На офорті зображено двоє молодих. Де чоловік явно залицяється до дівчини, а на задньому фоні спостерігають жінки, котрі, напевно, також були об'єктом його уваги. Тут, композитор також звертається до старовинного танцю «Рігадон», що бере свої витоки з Франції. Це парний танець, котрому притаманна енергійність, життєрадісність та жвавість [35]. Та саме такий характер ми почуємо у цьому капричос. Цьому номеру також притаманна складна три частина форма.

Розмір композиції 2/4. Перша частина написана у двучастинній формі, де перша частина написана у тональності *A-Dur*, а другий *C-Dur*. Темп першої частини – *Allegramente*. Починається частина із за тактового нисхідного пасажу, котрий надалі буде перекликатися із акордовою фактурою на стакато. Перший розділ триває 28 тактів. Другий розділ імітує перший, але вже в іншій тональності – *C-Dur*. Друга частина капричос, написана в більш спокійному та меланхолічному настрої де розмір 4/4. Тут композитор зазначає *Un poco sentimental espressivo*. За основу митець бере міксолідійський лад, котрий звучить у нижньому голосі та поступово підіймається. Протиставленням цьому, йде верхній голос з жалібною

інтонацією секунди. Через вісім тактів відбувається заміна голосів, тепер верхній голос демонструє міксолідійський лад, а нижній – віддзеркалює початок фрази та звучить нижче на октаву. Далі ми чуємо зв'язку із восьми тактів, котра повертає нас до першої частини, яка звучить у тональності *D-Dur*.

14 капричос називається «*Porque fue sensible*», (Тому що вона була чуткою), котре відповідає офорту номер 32. На офорті зображено дівчину, котра сидить у в'язниці. Це єдиний із всіх офортів, на якому немає витравлених ліній, він повністю виконаний за допомогою акватинтингу, техніки, яка посилює контраст між білим та похмурым фоном. Білим фоном слугує як раз дівчина, котра знаходиться у задумливому стані, та щось наспівує і маленьке віконечко на задньому плані.

Ця задумлива сцена зображена в ритмах Зорцико, баскського народного танцю з вісьма кроками за п'ять-вісім разів. Також цей танок деколи використовували як акомпанемент до вокального супроводу [35]. Тож композитор використовує розмір 5/8, а темп *Andantino*. Перше проведення теми в тональності *a-moll*, що завершується в тональності *E-Dur*. Самому танцю передує вступ, знов таки з інтонацією плачу, котрий викладається пунктирним ритмом в одноголосній мелодії. Композитор тут дає характеристику виконанню «*espresivo, lamentoso*», що в перекладі означає «виразно, вибачаючись», на що в принципі і натякає даний офорт.

Перша фраза, котра буде слугувати темою складається із двох речень. Де в першому ми бачимо ритм, що складається із пунктирного ритму у вигляді восьма з точкою та шістнадцята, а в другому реченні ми бачимо восьму з точкою та три шістнадцяті. Другий розділ збагачує ту ж саму тему гармонійними акордами на перші долі.

Другу частину композитор відмічає *Un poco meno, a capriccio*. Тобто вона написана у вільній формі капричіо, також можна припустити, що другій частині притаманна форма варіацій. Вона вже більш жвава. Перший розділ складається із семи тактів, де перші три викладаються коротким

гамоподібним рухом та верх та вниз, тридцять другими тривалостями. У останніх чотирьох тактів ми бачимо повтор основої теми у нижньому регістрі, а у верхньому на остінато звучать шістнадцяті. У наступному розділі капричіо, ми бачемо зміну розміру на 7/8 та зміну тональності – *A-Dur*.

Тут основний розділ знов ж таки налічує в собі основну тему, котра збагачена терціями, де композитор зазначає «*Dolce ma ritmico*», тобто ніжно, але ритмічно. Третє капричіо як би уособлює в собі все вище написане. Наприклад повторює другий розділ першої частини. А от наступний розділ із третього капричіо, збагачується хроматичним висхідним рухом у нижньому голосі. Третій розділ налічує в собі матеріал першого розділу другої частини із гамоподібними рухами.

Завершує тринадцяте капричос, третя частина, яка віддзеркалює першу, але вже у високому регістрі.

Капричос номер 15 під назвою «*Si sabrá más el disculo?*», «Може учень знає краще?», відповідає офорту номер 37. Цей офорт яскраво демонструє сатиричний та іронічний настрій. На малюнку зображено декілька вісліюків, схоже що це якийсь урок. Де молодший вісліюк виступає у ролі учня, котрий намагається повчати старшого вісліюка – вчителя. За зображенням приховується концепція того, як навчальні заклади викладають дурниці та брехню. Сатиричний підтекст, криється у тому, що за думкою Ф. Гойї: «вісліюки-вчителі можуть навчити тільки інших вісліюків». У цьому номері композитор наче висміює дванадцяти тонову систему Шенберга та його послідовників. Дуже доречно висловився Лілі Афшар щодо художнього образу цього твору: «коли Кастельнуово-Тедеско приїхав до Лос-Анджелеса, Шенберг уже був там. Як прихильник неокласицизму, італійський композитор не вважав 12-тонову систему справжньою музикою. У капричос № 15 він пише 12-тонову п'єсу, перетворюючи її на шарж, насмішку: учитель надає 12-тоновий ряд для студента, але той постійно відволікається, komponуючи з нього то гавот, то мюзет. Учитель заперечує мотивом, що нагадує рев вісліюка» [63].

Ця композиція дійсно написана в дуже цікавій формі. Розпочинає капричос Інтродукція на два такти, в котрих звучить один мотив. В тональності *g-moll* та розмірі 4/4, репліка нагадує різкий рев віслюка. Нисхідна тріоль завершується потужним тонічним акордом без терцового тону. Далі композитор пише додекафонічну серію четвертними тривалостями на три такти, котра також завершується мотивом із інтродукції. При цьому композитор дає певні ремарки для виконавця: *secco e indifferente*, що в перекладі з італійської – сухо та байдуже.

Наступний розділ композитор звертається до старовинних танців та дає такі ремарки: *Tempo di Gavotta (Allegretto moderato)*. Цей розділ триває вісім тактів та налічує в собі додекафонічну серію доповнюючи гармонійними акордами. Розділ звучить дуже комічно та дійсно можна почути танцювальний настрій. В наступному розділі М. Кастельнуово-Тедеско пише перевернуту серію на сім тактів у високому регістрі, де перші чотири написано одноголосною лінією за завершальним мотивом «віслюка», а останні мають гармонізуючий бас.

На цьому композитор не завершує свої «насмішки», та пише ретроградну серію. Тут вже більш частіше зустрічаються восьмі тривалості, порівняно із попередніми розділами. Наступним етапом у розвитку додекафонії, митець пише ретроградну перевернуту серію на ті ж самі вісім тактів. Щоб зробити певний перехід-зв'язку до наступного розділу, композитор повертає нас до першого проведення гавоту, та доповнює гармонізацією в нижньому голосі восьмими тривалостями. І нарешті ми переходимо до чергування старовинних танців. Новим танцем у цьому номері буде слугувати мюзет, котрий родинний гавоту, легкий та не вимушений. Написаний мюзет в тональності F-Dur. Позитивний настрій котрий ми почули на початку мюзету, переривається мотивами «віслюка», та повертає нас до першочергового гавоту. Наступним звучить другий мюзет, котрий вже не такий спокійний та мелодійний, можна сказати що в нього закралася тема додекафонії, котра постійно «заважає». Стрімким пасажем

композитор знов повертає нас до першочергового гавоту, котрий написаний у високому регістрі. Завершається цей розділ тонічним акордом *C-Dur*, де понижена сьома ступінь. Далі ми чуємо *Coda Molto mosso-allegrementе*, тут композитор поєднав всі свої музичні знахідки із попередніх розділів, та завершив композицію різкими нонакордами та одноголосною тонікою, як підтвердження своїх дій.

№ 16 під назвою «*Brabísimo!*», відповідає офорту номер 38. Цей твір також представляю собою певну карикатуру та іронію. На ньому зображено мавпу, котра грає на гітарі для віслюка. Тобто цей офорт можна передбачати як певну виставу, сатиру на владу та політиків.

Капричос написаний в тональності *a-moll* та складній три частинній формі. Це перший твір, де М. Кастельнуово-Тедеско не звертається до старовинних танців, але тут ми знайдемо відсилку до старовинного жанру серенади. Композиція починається в темпі *Molto mosso* в тональності *d-moll* репетативною технікою на першій ступені, котра переривається несподіваними різкими акордами, що символізує людей, котрі плескають у долоні під час вистави. «Їх багаторазове повторення на початку, наприкінці та всередині п'єси підсилює ефект циркової вистави, яка супроводжується традиційними «оваціями» [10]. Це була певна інтродукція до основного розділу.

Основний розділ написаний в темпі *Allegretto moderato*, та тональності *B-Dur*, та даючи певні настанови виконавцю «*Tempo di Serenata – grottesco e un poco caricaturale*» - в темпі серенади, гротескно та карикатурно. Тут же можна провести символічну лінію із жанру серенади, котрий виконувався як певна присвята чи вітання, саме таку картину ми можемо побачити на офорті Ф. Гойї. Цей розділ насичений спокійною мелодією котра проходить у верхньому регістрі, а певні швидкі репліки шістнадцятими тривалостями виконують роль «насмішки» мавпи, різкі несподівані акорди та «нісенітний» акомпанемент, завжди нагадує про іронічний настрій.

Другий розділ написаний в більш жвавому темпі (*Un poco più mosso – a piacere*), в розмірі 6/8 та тональності *d-moll*. Тут основний матеріал викладається у нижньому голосі шістнадцятими тривалостями, чергуючи три три звуковим оспівуванням з стрімкими гамоподібними рухами верх та вниз. Також зустрічають репетиційні репліки з вступу. Повертаємося до основного розділу в заключній тональності *a-moll*, котрий завершується репетицією шістнадцятих на домінантовому тоні та гучними акордами.

Капричос №17 називається «*De que mal morira?*», «Від чого він помре?». Що відповідає офорту номер 40. Цей вражаючий офорт ілюструє огиду Ф. Гойї до неосвічених лікарів свого часу, лікування яких часто вбивало пацієнта. На картині зображено знов віслюка, котрий вже під виглядом лікаря намагається вилікувати хворого. А на задньому плані зображено двоє фігур у чорних мантиях, ніби то смерть прийшла за чоловіком. Віслюк відчуває пульс умираючого, але не знає справжньої природи хвороби.

Композиція написана знов у три частинній складній формі. Тональність твору *d-moll*. На початку твору, композитор дає певну характеристику виконання та роз'яснення своїх «музичних думок», він пише *Funebre*, що в перекладі з італійської – похорон.

Розпочинається капричос з барабанного вступу, котрий виконається на закритих струнах біля підставки. Одразу можна побачити символ рока, адже барабанний стук виписаний у ритм формулі: три шістнадцяти та одна восьма, що певним чином відсилає нас до традицій Л. Бетховена та його п'ятої симфонії. цю ритм формулу ми будемо часто спостерігати у цьому капричос, вона буде слугувати «зловісним» нагадуванням. Весь другий розділ побудований на техніці тремоло, де музичний матеріал викладається четвертними тривалостями. Тут ми бачимо низхідні та висхідні стрибки на інтервал великої септими. Завершується перша частина мотивом зі вступу, барабанної тріолі.

Другу частину, композитор відзначає в темпі *Moderato*, з ремаркою *grottesco e caricaturale* - (гротескно та карикатурно), та роз'ясненням для виконавця - *come una Marcia funebre per una marionette* (як похоронний марш для ляльки). Розпочинається сухим басовим вступом: тоніка-домінанта. Музична фраза формується по чотири такти із-за такту. Першочерговий мотив виглядає як оспівування, котрий в подальшому має розвиток у вигляді секвенції. Другий період є віддзеркаленням першого, але вже у високому регістрі та з ущільнення фактури. Традиційно друга частина завершується першочерговим мотивом – тамбурин у вигляді тріолі та однієї восьмої.

Знову повертаємось до матеріалу першої частини на тремоло та в темпі *Andante*. Далі є розділ з траурним маршем, де основний матеріал починається без вступу та звучить на октаву вище. Коду композитор відмічає як *Lento morente*. Тут повертається тема на тремоло та стрибкоподібні септими. Останній раз звучить тамбурин п'ятьма ударами наче демонструє останні хвилини життя пацієнта.

«El sueño de la razón produce monstruos», що в перекладі з іспанської мови – «Сон розуму породжує чудовиськ». Композитор вибрав картину номер 43 з серії «Капрічос» Ф. Гойї. На цій картині зображено чоловіка, і цілком ймовірно що це сам художник, який спить за столом. Його оточують зловісні сови, кажани і рись. Насправді ці хижі тварини, жодним чином, не уособлюють щось хороше. Навіть стародавні легенди свідчать, що саме вночі всі злі і містичні істоти прокидаються; за часів Ф. Гойї, люди вірили у відьом і їх змову. А вранці, вони перетворюють свій вигляд в хижих тварин, можливо якраз ранок зображено на картині Гойї.

«Капрічос» №18 Кастельнуово-Тедеско написана у формі варіацій. Всього у творі їх п'ять, основна тональність d-moll. Головною темою для розвитку служить тема Chaconne. (Lento e grave). Тут можна провести аналогію з Чаконою із партіти Й. С. Баха d-moll. Чакона спочатку була народним танцем кінця XVI століття, який виконувався під супровід гри на

інструменті і співу, частіше рухливий темп. Пізніше, цей танець набув більш спокійний і глибокий характер, на кшталт сарабанди і пасакалії.

Традиційний розмір для Чакона – три чверті. Перший період складається з 16 тактів: 2 фрази по 8 тактів. Таким чином ми отримуємо квадратну структуру. Тема починається поступовим рухом у верхньому голосі в діапазоні октави. Гармонійною остинатною подушкою служить тризвук тональності ре мінор (перше речення). Другий поступово рухається так само, але вже у тональності субдомінанти. Далі йде друга фраза, в якій можна помітити появу поліфонічного розвитку у вигляді імітації. Цей рух можна охарактеризувати, як рух по звуках тризвуків.

Після такого невеликого вступу починається перша варіація. Що характерно для жанру Чакона, це повторювальна тема, спочатку вона звучала тільки в нижньому голосі, але тут композитор пішов іншим шляхом. Він залишає точне викладення теми в верхньому голосі, і гармонійно заповнює фактуру шістнадцятими секстолями і дає темпове позначення – *lo stesso tempo* (в тому ж темпі). Ми спостерігаємо, що починається якийсь бурхливий розвиток. Проведемо аналогію з картиною – розум засинає, прокидаються внутрішні «демони». Слід зазначити, що тут композитор дає технічну ремарку: композиція досить складна для виконавця, тому гітаристу аматору, вона буде не під силу, таким чином, в нотному тесті вказано два варіанти гри – виконавець сам вибирає зручний для себе варіант гри.

У наступній варіації, ми спостерігаємо ту ж тему, яка перенеслася в нижній голос, тут вона так само залишається незмінною, але видно явне включення нового голосу в гармонійному заповненні. Новий голос йде на протигагу основної теми, голоси рухаються назустріч один одному, а третій голос все тримає гармонійну функцію. Ритм формула змінюється з секстолей на тріолі. Композитор використовує той же технічний прийом – виклад двох варіантів гри, і це відбувається протягом усієї варіації. Звернемо увагу, що в кінці побудови періоду, голоси як би об'єднуються і міняються місцями.

Подальша варіація має позначення характеру і загального руху – *molto mosso e desico*. Тема переходить в нижній голос, супроводжує її другий голос в паралельному русі. Ритм формула набуває більш активний характер: восьма і дві шістнадцяті разом з висхідним рухом мелодійного голосу, вимальовує образ який прагне височінь, як ніби хоче злетіти. І тут же композитор, в окремих епізодах вказує два варіанти гри, розраховуючи на можливості виконавця. Сама верхня точка досягає майже крайньої межі можливості інструменту. Дійсно, створюється образ людини, яка хоче прокинутися, або вибратися з лякаючих думок, прагнучи в висоту, в небо, але ми прийшли до межі, а далі тільки шлях повернення.

З цієї варіації починається не класичне зіставлення тональностей. Починаючи з першої фрази, ми бачимо такий тональний план: T, S, D, DD, D, S і III ступінь. Друга фраза, починається з тональності домінанти, що відхиляється в g- moll і переходить в d-moll. Сполучний елемент проходить в тональності субдомінанти – B-Dur. Тема традиційно завершується в d-moll.

Четверта варіація продовжує стрімкий рух. Ритмічна формула залишається такою ж, але змінюються голоси. Тема переходить в верхній голос, що символізує боротьбу, бажання пробратися ще вище і вийти з темряви. Тут ми бачимо явний опір двох сил – добра і зла. Тема в верхньому регістрі продовжує рухатися верх, а на противагу вступає нижній голос, який пульсує, і намагається поцупити головного героя назад. Вперше варіація закінчується не на тоніці, а на домінанті, що готує нас до неймовірно драматичному розвитку.

П'ята варіація – кульмінація капричос. Кастельнуово-Тедеско відзначає її «*Con fuoco*» – з вогнем. Вся варіація звучить в динаміці форте і фортісімо. Композитор не дає виконавцю шансу вибрати зручну для себе версію, він викладає все щільними акордами, і темою яка, знову ж підходить до межі можливостей інструменту. В один момент, середина побудови приходить до VI ступені, яка символізує несподіванку, як ніби головний герой заблукав. І дійсно, композитор в цьому епізоді в пошуках тональності. Кожен такт він

використовує один і той же мотив, але приходить в різні тональності. І тільки після стрімкого руху вниз, яке триває чотири такти, він знаходить свою дорогу.

Далі йде не менш напружена Coda з відміткою *fortissimo* «grave e solenne» – важко і урочисто. Вона починається з матеріалу варіації номер 5, але видозмінюється. Композитор знову стикається з пошуком тональності. Тема проходить в нижньому голосі з ремаркою *marcato*, «щоб головний герой дотримувався свого шляху». Вперше в творі з'являються натяки на мажорну тональність. Композитор йде від урочистості і уточнює характер гри: «*piu dolce*» – більш співуче, «*dolcissimo e lontano*» – співучо здалеку. З цієї ремаркою тема переходить в найвищий регістр інструмента, фактура стає більш прозорою, переважає мажорна тональність, але присутні незначні відхилення, то в *g-moll*, в *fis-moll*, символізуючи, що «демони» художника залишилися десь позаду, а промінь сонця в *D-Dur* подарував нам ще один день.

Висновки до Розділу 2

Творчість Кастельнуово-Тедеско, насамперед відображає у своєму доробку неабияку значимість для гітарного мистецтва в цілому. Композитор доклав багато зусиль, щоб урізноманітнити гітарний репертуар та збагатити його новими засобами виразності, в тому числі і символічним відображенням музики. Завдяки своєму піаністичному та симфонічному мисленню, він відкриває нові фактурні можливості для гітари. З цього моменту гітаристи починають мислити більш ширше, та вдосконалюють свій музичний апарат.

Завдяки співпраці з видатними митцями свого часу такими як: І. Піцетті, Я. Хейфец, Р. Тосканіні, Дж. Барбіролі, А.Шенберг, А. Сеговією, І. Стравінським та іншими, М. Кастельнуово-Тедеско зумів віднайти та вдосконалити свій композиторський стиль.

Слід зазначити, що важливою роль в творчості композитора полягала в тому, що він у своїх творах постійно використовував програмний принцип

викладення музичного репертуару. Проаналізувавши роботу Іваннікова Т. П., звертаємо увагу на творчий доробок композитора. Майже всі свої твори він присвячує конкретним людям, які якимось чином змогли вплинути на його життя. Насамперед це близький друг та наставник Андрес Сеговія, саме він підштовхнув Кастельнуово-Тедеско для написання творів для гітари, саме він розповідав всі принципи побудови та прийоми гри на гітарі.

У своїх творах, композитор завжди використовує пояснення чи натяк для більшого розуміння слухача.

Маріо Кастельнуово-Тедеско знайшов своє найкраще втілення музичної думки у жанрі капричіо. Саме цей жанр досконало передає асоціації композитора до своєї друзів, чи творців іншого мистецтва. Найбільшим доробком композитора став опус номер 195 «Капричос Ф. Гойї». Завдяки цьому жанру, якому притаманна вільна структура, несподівані зміни настрою та віртуозність. У цьому циклі «Капричос», композитор зумів досить зрозуміло відтворити задум художника через музику. Завдяки складним оборотам, незвичною послідовністю тонального плану, гострою ритмічною формулою, яскравою контрастною динамікою.

Аналіз «Капричос Ф.Гойї» дає змогу говорити нам, що композитор не завжди дотримується характерних рис жанру капричіо. Кастельнуово-Тедеско декілька відходить від вільної форми жанру, як це помітно в капричос №18 і пише в формі варіацій, в якому основна тема має риси чакони (Chaconne). У цьому творі, ми бачимо різноманіття гітарної фактури: акордове викладення матеріалу, арпеджіо, фігурації, підголосковий та імітаційний склад поліфонії. Щоб максимально вірно передати образний зміст та художню картину Ф. Гойї, композитор на протязі музичного твору додає до нотного тексту різноманітні ремарки для виконавця: *lento e grave; espressivo; molto mosso e deciso; con fuoco; grave e solenne; dolce; dolcissimo e lontano; dolce ma sonoro*.

Також можна зробити висновок, що композитор тяжів до жанрів епохи бароко, це проявляється ним у використанні старовинних танців у своїх

капричос. Таким чином, митець допомагає виконавцю та слухачеві більш детально зрозуміти художній замисел композитора.

Проаналізувавши музичні символи, котрі використовує М. Кастельнуово-Тедеско, можна побачити, що композитор звертається до окремих жанрів, інтонацій, ритмічних фігур, цитування та алюзії. Також, композитор часто використовує принцип монограми у своїх капричос. Насамперед це такі номери: №1, №2, №8, №11 та №24.

ВИСНОВКИ

В епоху новітніх технологій та розквіту інформаційного простору, музичне мистецтво все одно стикається з проблемою визначень певних термінів та визначень. Таким чином у даному дослідженні ми маємо змогу прослідкувати появу такого жанру в мистецтві як «капричіо». Завдяки історико-культурологічному методу у даній роботі було виявлено довгий та різновекторний шлях становлення цього жанру. Таким чином вперше цей термін було використано ще у XVI сторіччі в Італії, що представляв собою багатоголосну п'єсу типу Мадригал та походить від італійського слова «*capriccio*», що в перекладі означає – примха, вишуканий, капризний. Також цей жанр можна зустріти під іншою назвою – каприз, що в свою чергу має таке ж саме значення, але походить від французької «*caprice*». Цікавим є те, що дане визначення ми бачимо не тільки у вимові, а й у використанні цього терміна у різних видах мистецтва. В музиці цей жанр з'являється у XVI столітті у вигляді вокального супроводження до мадригалів, а в образотворчому мистецтві, детальніше у живописі, цей жанр набуває популярності у XVII-XVIII столітті. Тут капричіо передбачає фантастичне бачення архітектури, тобто на полотні зображуються споруди, частіше руїни у нестандартному положенні.

У даній роботі було розглянуто творчість видатного іспанського художника доби романтизму Франсиско Гойї та виявлено певне відношення його серії офортів «*Los Caprichos*» (1799) до жанру капричіо. Розглядаючи походження слова «*capriccio*» та «*caprichos*» Ф. Гойї, здійснено висновок, що вони мають одне й те саме значення – примхи, капризи, химерний, фантастичний та слугують певним новаторством художника в образотворчому мистецтві, адже вперше цей напрям представляє собою не архітектурні спорудження, а фантастичні, нереальні події, котрі навіюють на глядача страх та огиду. Як відомо видатний художник останню частину свого життя важко хворів на невідому хворобу, котра вражала його емоційний та

психологічний стан, зір та слух. Цей складний період життя художника і послуговував певним поштовхом для написання серії офортів. Слід зазначити, що митець у кожную свою гравюру закладав особистий задум. Розглядаючи всю серію загалом, можна відокремити характерні напрями для офортів: перший напрям присвячений буденному життю з різноманітними людськими гріхами, такими як розпутство, жадність, пияцтво та жорстокість. Другий напрям можна охарактеризувати висміювання та лицемірство. В даній частині офортів ми бачимо зображення віслуків, котрі займаються людськими справами. Та третій напрям, котрий був написаний вже насамперед на прикінці життя художника, де зображено різних демонів, чудовиськ, спотворені обличчя та різна нечисть.

Розглядаючи становлення та розвиток гітарного мистецтва можна побачити стрімкий та дуже ефективний ріст котрий почав свій відлік починаючи з кінця XVIII століття та не зупиняє його до сьогодні, постаючи вагомим потенціалом для ще глибшого дослідження та нового розквіту даного мистецтва. Розвиток виконавства на класичній гітарі передусім був обумовлений наявністю школи гри на цьому інструменті та репертуарним підґрунтям. Таким чином у даному дослідженні ми можемо побачити два значущі етапи становлення гітарного мистецтва. Перший етап припадає на період кінця XVIII століття та обумовлений такими видатними композиторами гітаристами як: Ф. Каруллі (1770-1841), Ф. Сор (1778-1839), М. Джуліані (1781-1829), А. Діабеллі (1781-1858), Д. Агуадо (1784-1849), Л. Леньяні (1790-1877), М. Каркассі (1792-1853) та інші. Другий етап розквіту припадає на кінець XIX та початок XX сторіччя та представлений такими митцями: Н. Кост (1805-1883), Й. К. Мертц (1806-1856), Ф. Таррега (1854-1909), Є. Вілла-Лобос (1867-1959), Х. Туріна (1882-1949), А. Баріос (1885-1944), Е. Пухоль (1886-1980), М. Понсе (1886-1948), А. Сеговія (1893-1987), М. Кастельнуово-Тедеско (1885-1968) та інші. Де останній, вважається одним із найвпливовіших композиторів, послуговував поштовхом до нового розквіту гітарного мистецтва.

Маріо Кастельнуово-Тедеско – видатний італійсько-американський композитор, піаніст та викладач ХХ сторіччя. Цю постать впевнено можна вважати новатором композиторського мислення для гітарної спадщини. Це обумовлено тим, що митець працював з широким спектром музичних жанрів, писав музику для різних складів. Він славиться своїми симфонічними увертюрами та операми (Увертюри до одинадцяти драм У. Шекспіра, інструментальні концерти, опера «Мандрагора», балет «Синя риба», та інші). Всі свої композиторські напрацювання, М. Кастельнуово-Тедеско втілював у творах для гітари.

Не володіючи цим інструментом, але співпрацюючи з видатними діячами того часу (А. Сеговія, М. Понсе, Х. Туріна, Ф. Морено-Торроба), композитору вдалося дуже влучно передати свій особистісний стиль в музиці для гітари. М. Кастельнуово-Тедеско вважається одним із перших композиторів, котрий написав концент для гітари з оркестром (Концерт для гітари з оркестром №1, ор. 99, D-Dur), цим композитор не обмежився і пізніше написав концерт для двох гітар з оркестром ор. 201 (1962). Завдяки міцній дружбі та плідній співпраці з А. Сеговією, світ побачив понад сто творів для класичної гітари, найбільш значущі: «Варіації крізь століття» (1932), Соната пам'яті Бокеріні (1934), «Диявольське капричіо» пам'яті Н. Паганіні (1935), Два концерти для гітари з оркестром (1939, 1953), цикли для гітари соло «24 *Caprichos de Goya*» (1961), «Вітальні листівки» (1954-1967), 24 прелюдії та фуги для гітарного дуету «Добре темперовані гітари» (1962) та багато інших.

У даному дослідженні було розглянуто специфіку образного змісту у циклі М. Кастельнуово-Тедеско «24 *Caprichos de Goya*», та виявлено певну послідовність вибору офортів для втілення свого композиторського задуму. Перш за все, митець робить певну арку не тільки художню, а й музичну. Перший та останній вибраний офорт М. Кастельнуово-Тедеско зображує Ф. Гойю, символізуючи те, що з нього все почалось та ним же цикл завершиться. Також тут можна спостерігати певний розвиток художнього

замислу композитора. На першому офорті зображений автопортрет Ф. Гойї у профілі, а на останньому офорті із циклу композитора під назвою «*Sueño de la mentira y la inconstancia*», що в перекладі з іспанської мови – «Сниться брехня та непостійність». Слід зазначити, що ця гравюра не була опублікована в серії «*Los Caprichos*», дослідники вважають, що це через те, що герцогиню Альбу, котра певний проміжок часу була таємною коханкою художника висвітлено не у найкращому світі. На офорті зображено чоловіка з рисами обличчя Ф. Гойї, котрий стискає руку поверх лежачої жінки. Жінка має схожі риси з герцогинею Альбою та зображена з роздвоєним обличчям, що символізує брехню та лицемірство, а крила метелика що видніються за її плечима, говорять про поверхневність на несерйозність намірів. Поряд, лежить ще одна жінка з таким же роздвоєним обличчям, можливо це ще одна коханка художника. І тут ми можемо провести аналогію з назвою цього офорту, а саме зі словом «непостійність». Як було зазначено у біографії Ф. Гойї, він мав багато зв'язків інтимного характеру з різними жінками. Також ми можемо побачити, що руки обидвох жінок переплітаються з невідомою міфічною істотою, що також натягає не на добрі мотиви. На передньому плані ми бачимо змію, двох жаб та маску що насміхається. Можливо таким чином, художник зображував своє непросте життя, котре було сповнено зрадою, лицемірством, власними пороками, а можливо це просто сон, в котрому фантастичні фантазії затьмарюють розум.

М. Кастельнуово-Тедеско окрім використання зображення художника, як смислової арки, використовує тему монограми котра відкриває цикл «*24 Caprichos de Goya*», та слугую завершальною кодою в останньому номері. Як зазначалося вище, нотний текст після вісімнадцятого капричос відсутній, тому ми маємо змогу тільки на слух почути цю тему у виконанні Зорана Дукича, котрий у 2019 році зробив аудіо запис усіх номерів. Кожний офорт Ф. Гойї пронизаний символами, так само М.Кастельнуово-Тедеско робить у своєму циклі але вже з музичної точки зору. У Кожному своєму творі митець використовує засоби музичної символіки, такі як: монограма (№ 1 «*Francisco*

Goya y Lucientes, Pintor», № 2 «*Tal para cual*», №8 «*Dios la perdone. Y era su madre*», №11 «*Y se le quema la casa*», №24 «*Sueño de la mentira y la inconstancia*»); звернення до старовинних народних танців, вони зустрічаються у кожному творі (форлана, фонданго, мінует, бадинаж, вилльянсико, буре, чакона, гальярда, хабанера, хота, ель віто та інші); коментування характеру кожного твору, наприклад - *moderato e solenne, fugato, alla marchia, sonoro, quasi recitativo, un poco espresivo, misterioso, sottovoce, dolce, alla Marcia, desico, brillante, a pomposo, cupo de ben rimato, disperato, cupo e tragico, espr. e piangente, singhiozzando* та інші; використання цитування та алюзії (№12 «*Dies Irae*»; №15 «*Si sabrá más el disculo?*» - використання дванадцяти тонової системи А. Шенберга №20 «*Que pico de oro*». Тут композитор цитує свого вчителя Ільдебрандо Піцетті. Перша тема з канцони «*Pastori*», друга тема із сонати для скрипки та фортепіано, друга частина під назвою «*Pregghiera per gli innocenti*», третя тема – з «Похоронної пісні на смерть Іполіта» з опери «Ферде», четверта тема знов повертає нас до скрипкової сонати, але вже в третю частину «*Vivo e fresco*», яка звучить як насмішка та іронія свого цитування); використання засобів виразності гітари; ритмічні формули та гармонії.

Перспектива подальшого дослідження полягає в тому, щоб більш детально розглянути використання символізму у композиторській творчості М. Кастельнуово-Тедеско, а саме його наступного циклу 24 прелюдії та фуги для дуету гітар «Добре темперовані гітари».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бенуа А. Н. Франсиско Гойя.: Москва, 1908. С. 150.
2. Вестби Джеймс. // Catalogo delle opere: composizioni, bibliografia, filmografia. Фьезоле, 2005.
3. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2008. 20 с.
4. Гармель О. В. Аналіз музичних форм. Фірма Інкос, Київ, 2006.
5. Десять речей котрі потрібно знати про «Капричос» Ф. Гойї URL : https://artterritory.com/ru/vizualnoe_iskusstvo/stati/18983-10_veschei_kotorye_stoit_znat_o_kapricos_fransisko_goi/
6. Діонісій Ареопатит. Про небесну ієрархію М. 1994. С 4
7. Доценко В. Методика підготовки гітариста-виконавця. Харків : ПДФО, 2005. 164 с.
8. Енциклопедія Кругосвіт URL:
https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/SIMVOLI_ZM.html
9. Енциклопедія символізму: URL:
<https://www.litmir.me/br/?b=153644&p=1>
10. Іванніков Т. П. Гітарні цикли М. Кастельнуово-Тедеско: символічні аспекти культурних образів. Культура України : збірник наукових праць. Харків, 2017. Вип. 56. С. 275-290.
11. Іванніков Т. П. Європейська гітарна музика XX століття: феноменологія творчості : дис. ... спец: 17.00.03. М., 2018. С. 494.
12. Іванніков Т. П. Тенденції розвитку гітарного мистецтва 1970 – 2010-х років : автореф. дис. ... канд. музикознавства : спец. 17.00.03 «музичне мистецтво» Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2012. 18 с.

13. Кант І. Збірка творів: в 6 т. М. : Наука 1989. Т. 5. С. 351-356.
14. Капричіо як поняття та явище [Електронний ресурс] URL: <http://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/download/138662/135602>
15. Каравашкін А. В. Символ та міф в життєвому світі Середньовіччя та Нового часу: від Діонісія Ареопагіта до Альфреда Шюца // Вестник РГГУ. Серія «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2018. №6.
16. Катрич О. Т. Сильова ієрархія та стильова концентричність – два погляди на проблему дослідження музично-виконавського стилю // Музичне виконавство : зб. наук. пр. вип. 5. Київ, 2001. Кн. 7. С. 115-122.
17. Кеннет Берк. Мова як символічна дія. Нариси життя, літератури, методи. Лос-Анджелес, 1966. С. 12.
18. Коваленко А. С. Тенденції розвитку вітчизняної інструментальної гітарної освіти у другій половині ХХ століття: дис. ... канд. Мистецтвознавства : спец. 13.00.01 «загальна педагогіка та історія педагогіки»./ Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини Умань, 2019. 265 с.
19. Конспекти лекцій з навчальної дисципліни «Історія виконавства» для студентських закладів мистецької освіти. URL : <http://arts-library.com.ua/bitstream/123456789/342/3/%D0%9A%D0%9E%D0%A1%D0%98%D0%9B%D0%9E%D0%92%D0%90.pdf>
20. Коханік І. М. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця // Теоретичні проблеми мистецтвознавства у дзеркалі культурології. Київське музикознавство, Вип. 55. Київ, 2017. С. 70-81.
21. Кригін О. І. Значення діяльності А. Сеговії в контексті еволюції мистецтва фламенко ХХ ст.: традиції і інновації. // Вісник ХДАДМ. 2015, №8. 86-90.

22. Кригін, О. І. Становлення творчої індивідуальності Андреса Сеговії. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті 1 2018. 75-78 с.
23. Лазутина Т.В.. Процесс символизации в музыке : Дис. ... канд. филос. наук : 09.00.01 : Тюмень, 2003
24. Левина И. М. Гойя. Л. М.: 1958. С.4-94.
25. Мельник А. О. Тенденції жанрово-стильової динаміки української скрипкової мініатюри другої половини ХХ – початку ХХІ століть: дис.. ...канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.13 «музичне мистецтво». Харків. нац. Ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. 106 с.
26. Михайленко Н. П. Теоретичні основи формування виконавської майстерності гітариста : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. : 17.00.03 «муз. мистецтво». Нац. муз. акад.. мистецтв Київ, 2011. С. 18.
27. Москаленко В. Г. Теоретичний і методичний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 1994. 25 с.
28. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник. Національна музична академії України ім. П.І.Чайковського. Київ, 2013.
29. Муравська О. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Вип.1. Одеса:Друкарський дім, 2010. 214 с. 145-176
30. Николаевская Ю. Гитара как образ мира (о скрытых символических смыслах) / Ю. Николаевская // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць / Харк. держ. ун-т мистецтв ; [ред. та упоряд. В. І. Доценко]. Харків, 2008. Вип. 23 : Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука. С. 14–20.

31. Ніколаєвська Ю. В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості ХХ – початку ХХІ ст.) : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2021. 38 с.
32. Ніколаєвська Ю.В. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації // Аспекти історичного музикознавства. Харків. Вип.10. 2017. С. 180–198.
33. Ніколаєвська Ю.В. Комунікативна стратегія як проблема інтерпретології // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. статей. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Вип. 46. Харків : ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2017. С. 94–110.
34. Прояв символістської концепції URL: <https://infopedia.su/21x8f85.html>
35. Риман Г. Каприччио // Музыкальный словарь. М. : Лепциг, 1896. С. 595.
36. Россі Нік. // Каталог творів Маріо Кастельнуово-Тедеско . Нью-Йорк: Міжнародне суспільство М. Кастельнуово-Тедеско, 1977.
37. Символ. Філософський енциклопедичний словник. Київ : Абрис, 2002. С.578–579
38. Сікорська І. Капричіо. Українська музична енциклопедія. Київ: Видавництво інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського, 2008. Т. 2. С. 324–325.
39. Словник музичних термінів. К. : Карпенко В. М., 2017. С 119
40. Словник української мови : в 11 т. / АН УРСР, Ін-т мовознавства ; за ред. І. К. Білодіда. Київ : Наук. думка, 1970–1980.
41. Ткаченко В. М. Універсалізм і специфіка музичного мислення у стилях гітарної творчості 1880 – 1990 років : автореф. дис.. ...канд.

- мистецтвознавства : спец. 17.00.13 «музичне мистецтво». Харків. нац. Ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2013. 16 с.
42. Фельдгун Г. Г. История смычкового искусства: от истоков до 70-х годов XX века. Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 2006. С.500.
 43. Харитонов Д. В. Різновиди символіки в українській інструментальній сонаті XX століття. Дис. ... канд. Мистецтвознавства. Київ, 2019. 296 с.
 44. Чепурна Л. Маестро гітари // Проблеми мистецької освіти : збірник науково-методичних статей / відп. ред. О. Я. Ростовський. НДУ ім. М. Гоголя. Вип. 8. Ніжин, 2013. 363-367 с.
 45. Чжань Тяньтянь. Жанрова еволюція інструментального капричіо: від Дж. Фрескобальді до Ф. Мендельсона : дис. На здобуття ступеня кандидата мистецтвознавства : спец. 17.00.13 «музичне мистецтво», Одеса, 2021. С 2-176
 46. Шаповалова Л. В. Проблеми жанрової типології. Музика Вип. 3. Київ 1984.
 47. Шевченко А. Гитара фламенко. Київ : Музика. Україна, 1985. 111 с.
 48. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. Навчальний посібник. Заповіт. Київ, 1998. 368 с.
 49. Юцевич Ю. Капричіо // Музика: словник-довідник. Тернопіль : Богдан, 2003. С. 262.
 50. Якуб'як Я. В. Аналіз музичних творів (Музичні форми): Підручник для вищих навчальних закладів. Тернопіль : СМТ «Астон», 1999. Ч. 1 207 с.
 51. Ялоза А. Г. Моцертіанські стильові виміри великої сонати для гітари і фортепіано Н. Паганіні // Культура і сучасність. Київ, 2019. Вип. 2. С. 148-153.
 52. Asbury D. S. 20th Century Neo-Romantic Serialism: The Opus 170 Greeting Cards of Mario Castelnuovo-Tedesco [Treatise] / D. S. Asbury. Austin : The University of Texas at Austin, 2005. 192 p.

53. Between two worlds : Mario Castelnovo-Tedesco, his journey from Italy to America, and his oratorio «e book of Ruth». URL: <https://ru.scribd.com/document/357418330/Between-Two-Worlds-Mario-Castelnovo-Tedesco-His-Journey-From>
54. Beyer K., Eraser C. Speech as a marker of situation. Social markers in speech. Cambridge Paris, 1978. P.33–62.
55. Britannica, The Information Architects of Encyclopaedia. «capriccio». Encyclopedia Britannica, 2 May. 2022, URL: <https://www.britannica.com/facts/capriccio-music>
56. Caboverde E. Graduate guitar recital consisting of works by Leo Brouwer and Mario Castelnovo-Tedesco with extended program notes URL: <http://digitalcommons.fiu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1742&context=etd>
57. Capriccio, a (It.: «following one's fancy») URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04868>
58. Castelnovo-Tedesco M. Una vita di musica: un libro di ricordi / M. Castelnovo-Tedesco. Firenze : Cadmo, 2005. 853 p.
59. Cooke D. The language of music. Oxford, 1959. 230p
60. Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350-1600. University of California Press. 1986
61. Goya. Konigliche Gemaldegalerie «Mauritshuis». Katalog, Haag, 1970
62. Gudiol J., Goya, L.-N.Y., 1969.
63. Home - Resistance & Exile - Mario Castelnovo-Tedesco. URL : <https://holocaustmusic.ort.org/resistance-and-exile/mario-castelnovo-tedesco/>
64. Jacek Dehnel. Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya. Wydawnictwo W.A.B., Wydanie I, Warszawa 2011. 220
65. José Ortega y Gasset. Goya. Revista de Occidente. 1966, 224 p.
66. Lion Feuchtwanger. Goya oder der arge Weg der Erkenntnis. Frankfurt am Main 1951, 613.

67. Mario Castelnuovo-Tedesco URL: <https://mariocastelnuovotedesco.com/>
68. Mario Castelnuovo-Tedesco, 72, Opera Composer, Dies on Coast' The New York Times (March 19, 1968) p. 44 URL: <https://www.nytimes.com/1968/03/19/archives/mario-castelnuovotedesco-72-opera-compose-dies-on-coast1.html>
69. Meeús Nicolas. A semiotic approach to music. Contemporary Music Review. 1993. V. 9. Is. 1–2 : Music and Cognitive Sciences. P.305–310.
70. Nattiez J.-J. Musicologie generale et semiologie. P. : Christian Bourgois, 1987. 400p. URL: http://svictor.net/anthropology/varia_/23-teaching/33-nattiez
71. Roman Law and the Idea of Europe. By Kaius Tuori and Heta Björklund. London: Bloomsbury Academic, 2019. 127–144
72. Stanley Sadie. The New Grove Dictionary of Music and Musicians – Grove's Dictionares of Music Ins., 1995. Vol. 3. P. 2103.
73. Tarasti E. A Theory of Musical Semiotics. Indiana University Press, 1994. 352 p.
74. Yu. V. Nikolaievskia, L. V. Shapovalova. Пізнаваність символу в музиці інтерпретативний аналіз. Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collecti ve monograph. Riga, Latvia: Baltija Publishing, 2021. Pp. 126–143. doi: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-7>

ДОДАТКИ

Додаток А

Приклад 1. Портрет Франсиско Гойї (1746-1828)

До розділу 1.2



Приклад 2. Джовані Пауло Паніні «Стародавній Рим» (1757)



Приклад 3. Дж. П. Паніні «Капричіо»



Приклад 4. «*Los Caprichos*» Франсиско Гойї (вибрані офорти)

№1 - *Francisco Goya y Lucientes, Pintor*



Приклад 5. № 3 - *Que viene el coco*



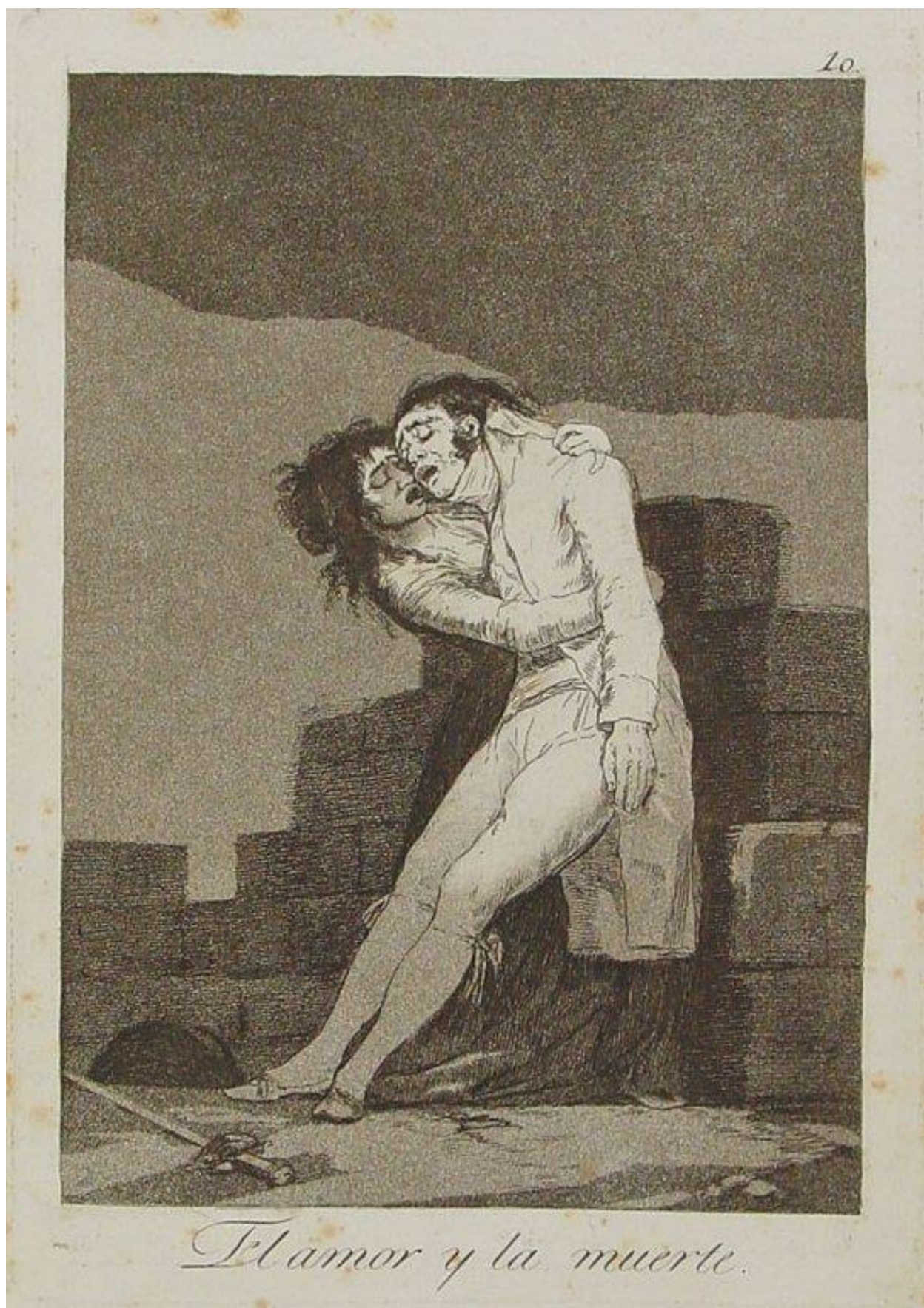
Приклад 6. №5 - *Tal para cual*

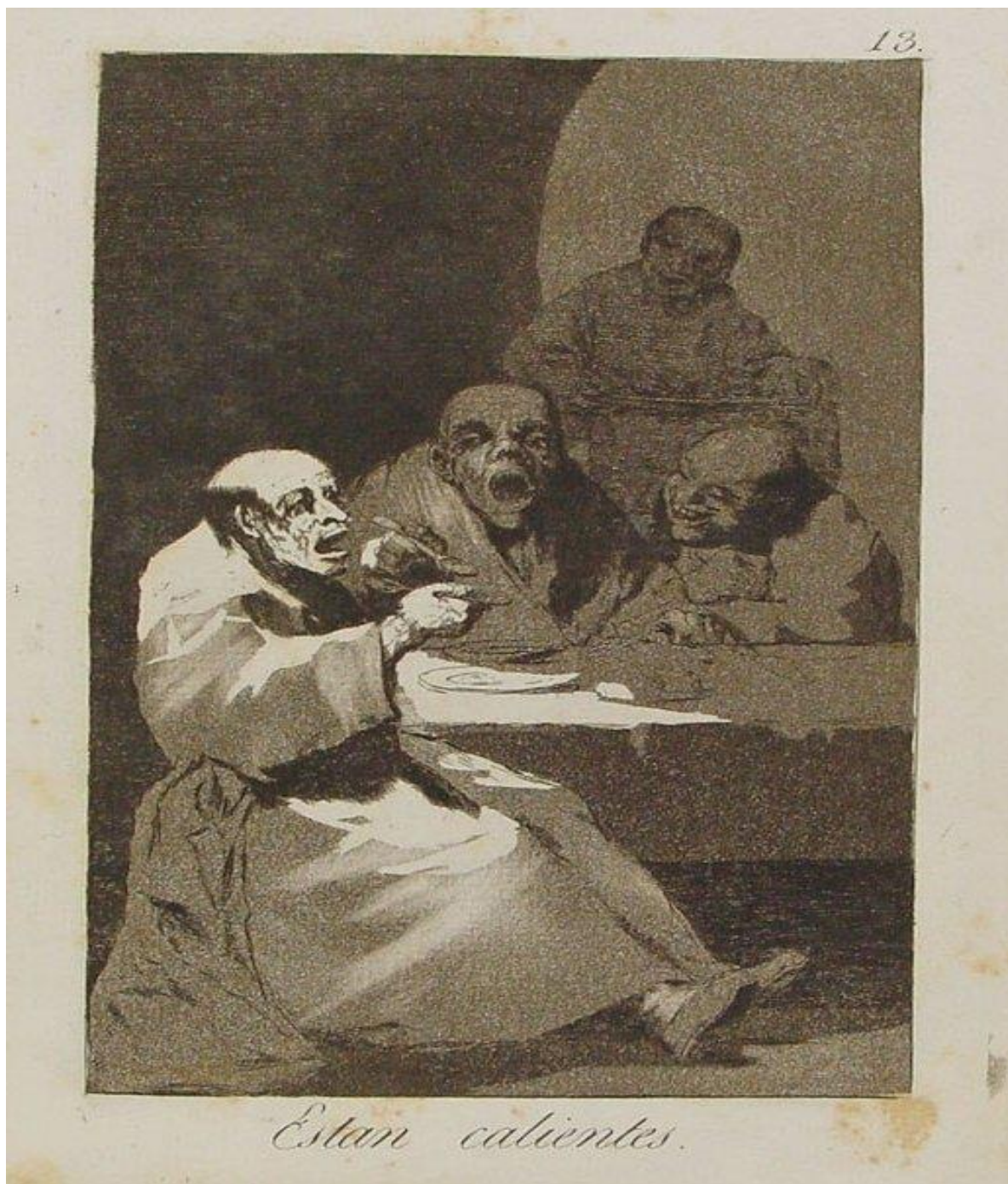


Приклад 7. №6 - *Nadie se conoce*



Приклад 8. №10 - *El amor y la muerte*



Приклад 9. №13 - *Están calientes*

Приклад 10. №16 - *Dios la perdone. Y era su madre*

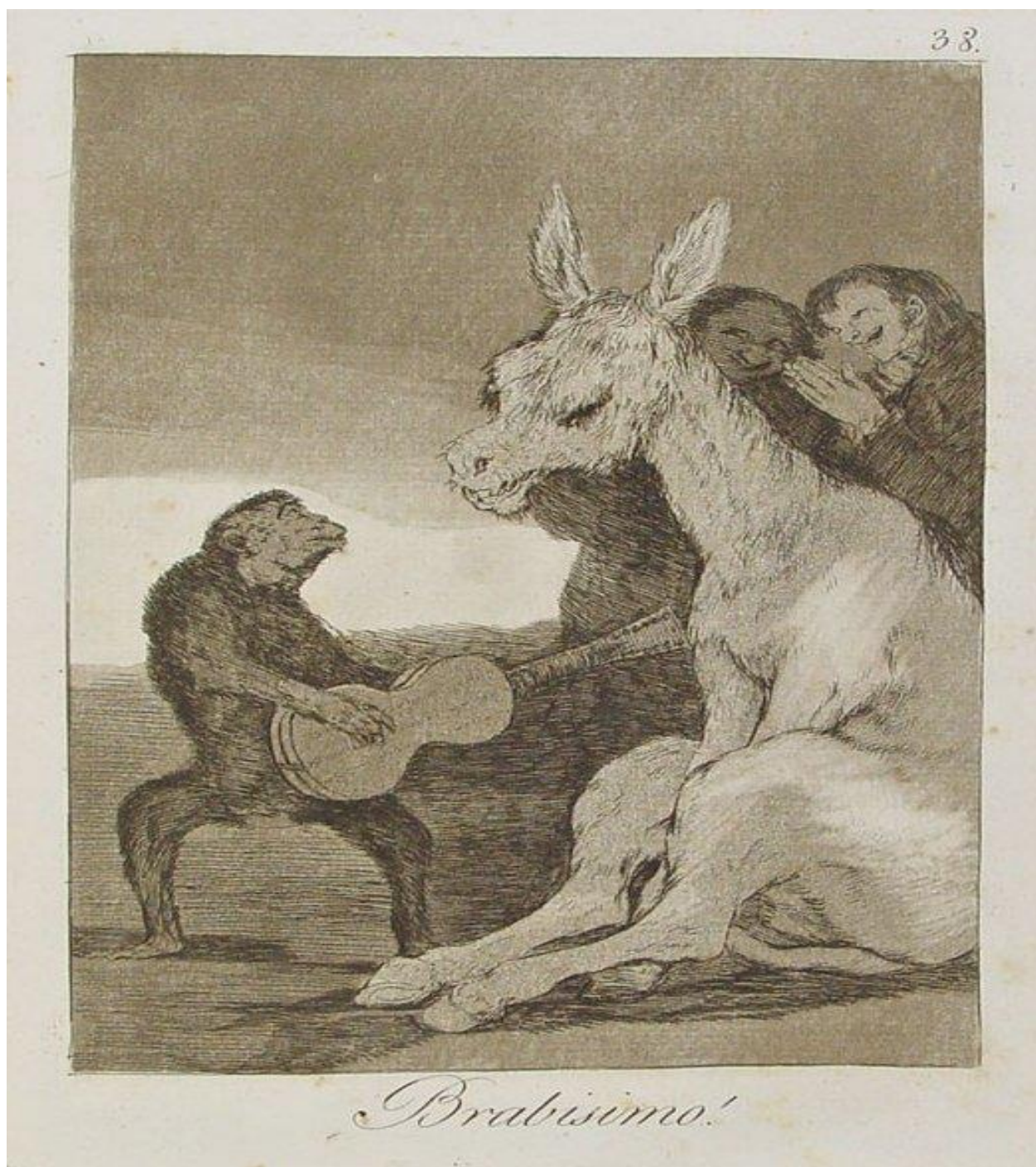


Приклад 11. №24 - *No hubo remedio*

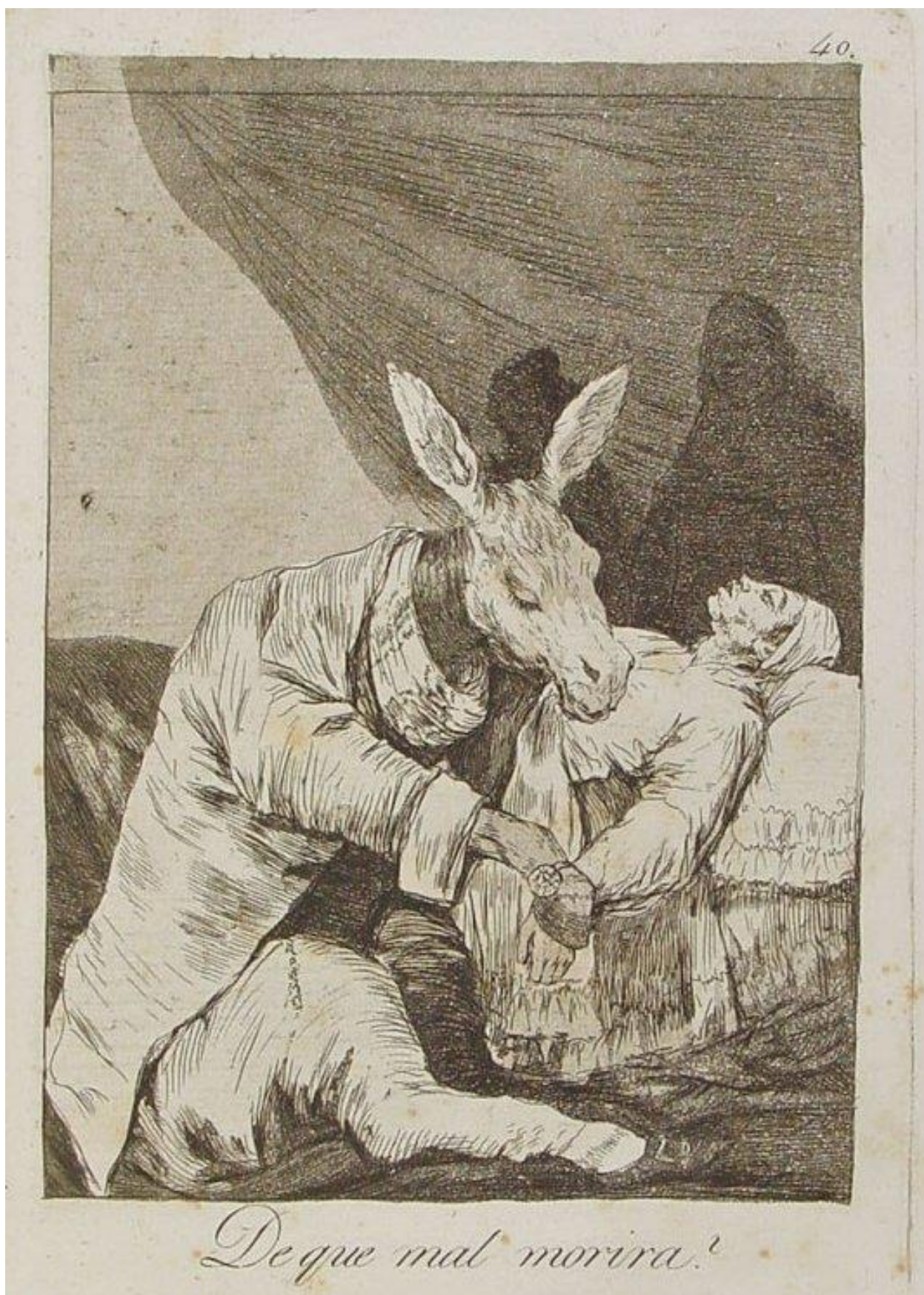
Приклад 12. №37 - *Si sabrá más el discípulo?*



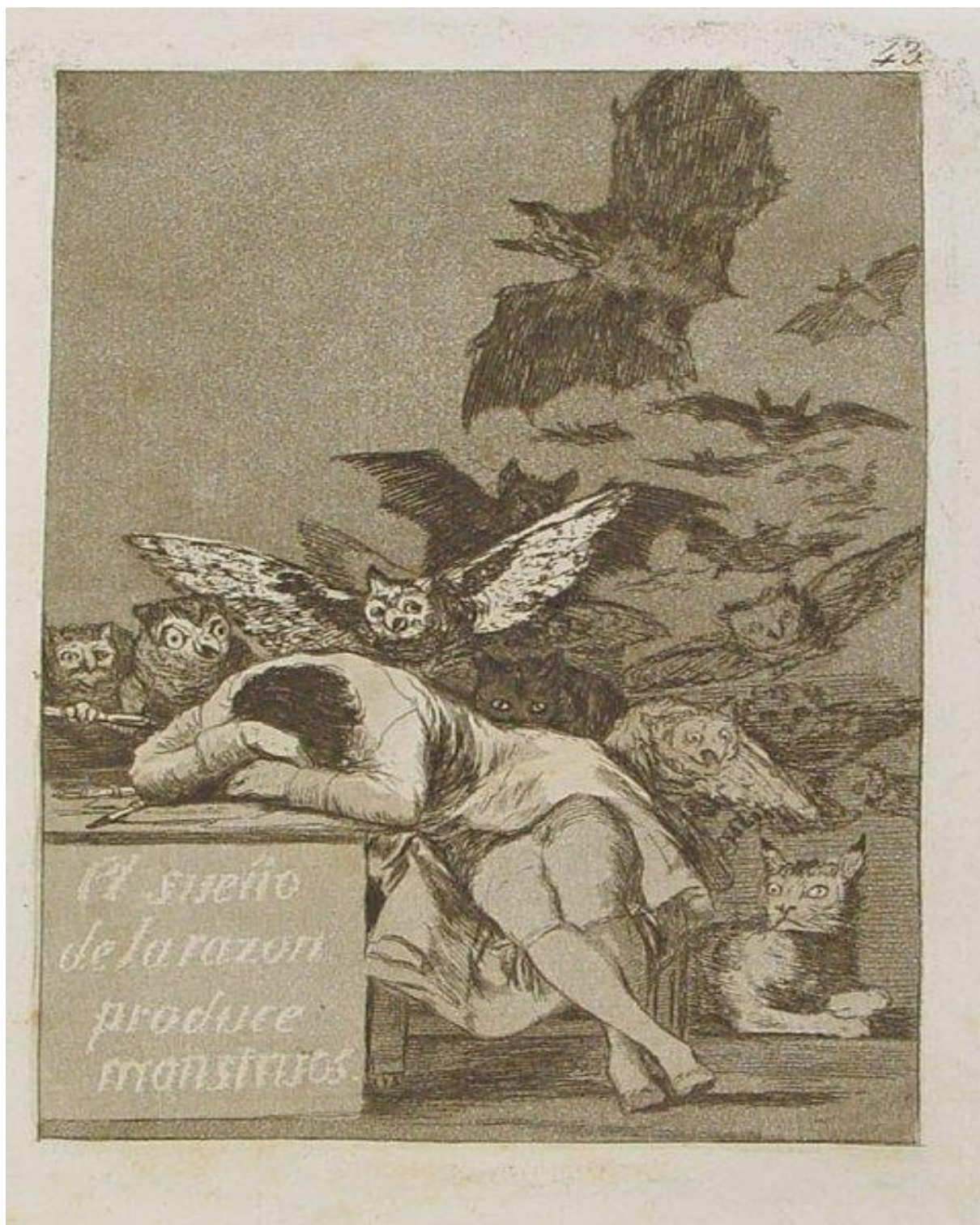
Приклад 13. №37 - *Bravísimo!*



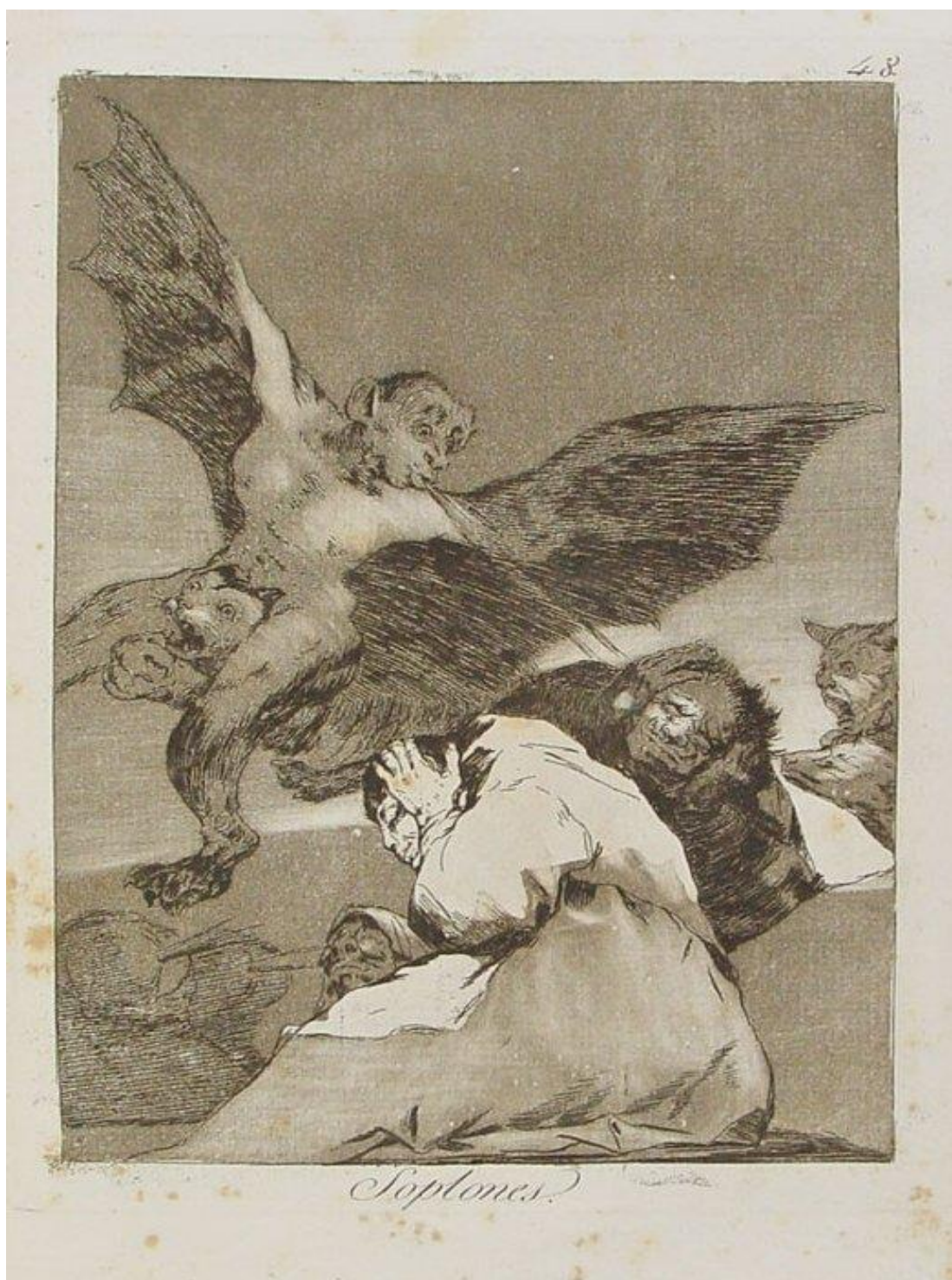
Приклад 14. №40 - *De qué mal morirá?*



Приклад 15. №43 - *El sueño de la razón produce monstruos*



Приклад 16. №48 – *Soplones*



Приклад 17. №60 – *Ensayos*



Приклад 18. №65 - *Dónde va mamá*



Приклад 19. №80 - *Ya es hora*



Додаток Б

Маріо Кастельнуово-Тедеско (1895-1961)



Додаток В

До розділу 2.3

Нотний приклад 1. М. Кастельнуово-Тедеско - №1 *Francisco Goya y Lucientes, Pintor*

para la guitarra
op. 195
Cuaderno Primero

Revisione e diteggiatura di ANGELO GILARDINO

MARIO CASTELNUOVO - TEDESCO
(1895 - 1968)

I - FRANCISCO GOYA Y LUCIENTES, PINTOR

Moderato e solenne (come un Preambolo)

Fran-ci - sco Go - ya — y Lu-ci - en - tes

Proprietà esclusiva per tutti i paesi delle Edizioni BÈRBEN - Ancona, Italia.
© Copyright 1970 by Edizioni BÈRBEN - Ancona, Italy.
Tutti i diritti di esecuzione, traduzione e trascrizione sono riservati per tutti i paesi.
È espressamente vietata la riproduzione fotografica o con qualsiasi altro procedimento, senza il consenso scritto dell'editore.
Qualsiasi violazione sarà perseguita a termini di legge (R. D. 633 del 22.4.41, artt. 171, 172, 173 e 174).

E. 1427 B.

Нотный приклад 2. М. Кастельнуово-Тедеско – №2 *Tal Para Qual*

II - TAL PARA QUAL

Sostenuto a piacere
Tal pa-ra qual

f *più f*

Mosso e ritmico

f *mf* *mp*

Tempo di Fandango

mp *mf* *p* *f* *p*

CIII *arm XII* *CII* *CIII*

Нотный приклад 3. М. Кастельнуово-Тедеско – №3 *Nadie se conoce*

III - NADIE SE CONOCE

Allegretto con spirito (Tempo di Furlana)

p staccato *psf* *psf*

mf *psf*

p *leggero* *mp*

p misterioso

mp *CIII*

Нотный приклад 4. М. Кастельнуово-Тедеско - № 4 *Ni asi la disingue*

IV - NI ASI LA DISINGUE

Allegretto mosso (pettegolo e manierato: Tempo di "Badinage")

CI

p

mf

mp

CIX

pp

mf

CII

p

CV

CIII

mp

CII

p dolce

mp

p dolce

mf

CII

mf espr.

p espr. e grazioso

Нотный приклад 6. М. Кастельнуово-Тедеско – №8 *Dios la perdone y era su madre*

VIII - DIOS LA PERDONE: Y ERA SU MADRE

Moderato (quasi Recitativo)
Dios la per-do-ne f y e-ra su ma-dre f
f molto accentato espr. mp

(movendo)
f

(stringendo)
mp mf f

Tempo I. Moderato (Tempo di Habanera)
mf espr. e doloroso mp espr. mp molto espr. mp

CIII

p mp

X - AL CONDE PALATINO

Tempo di Minuetto (cerimonioso e galante, ma con ironia)

p

...3434 CIII *mp* CX CV *p*

più espr. CVII *p grazioso* CV

pespr. CIII (più *p* della I volta) CI

CVI

Нотний приклад 8. М. Кастельнуово-Тедеско – №12 *No nubo remedio*

XII - NO HUBO REMEDIO

Molto lento, cupo e grave (Passacaglia sul tema del "Dies Irae,,)

Musical score for "Die Schöne" from "Die Schöne und der Hirt" by Franz Schubert. The score is for voice and piano. It features three systems of music. The first system has a treble clef, key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The second system has a treble clef, key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The third system has a treble clef, key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p*, *p sf*, *p*, *p sf*, *p*, *p CV*, *pp*, and *mp più espr.*

VARIAZIONE 1^a

Appena più mosso

sempre p (cupo e un poco agitato).

VARIAZIONE I
Appena più mosso
sempre p (cupo e un poco agitato)

p f

p f

p f

p

p f

VARIATIONE 2^a

Molto tranquillo

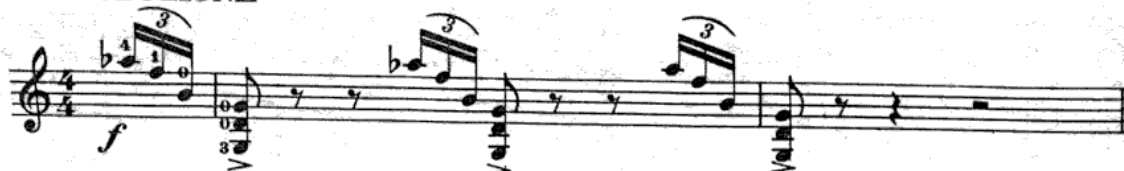
p espr. e un poco lamentoso

p ma marcato il basso

Нотный приклад 9. М. Кастельнуово-Тедеско – №15 *Si sabra mas el discipulo?*

XV - SI SABRÁ MÁS EL DISCÍPULO?

INTRODUZIONE



SERIE DODECAFONICA

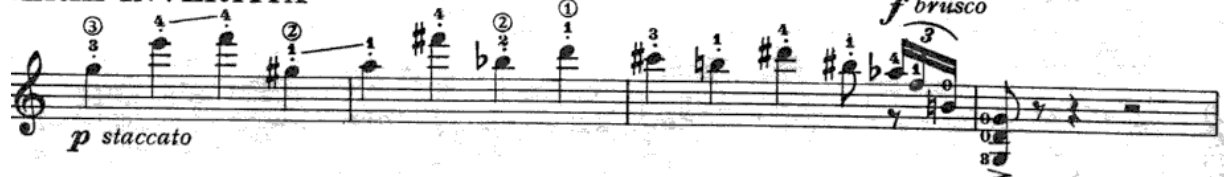


Tempo di Gavotta (Allegretto moderato)

p grazioso e un poco esitante

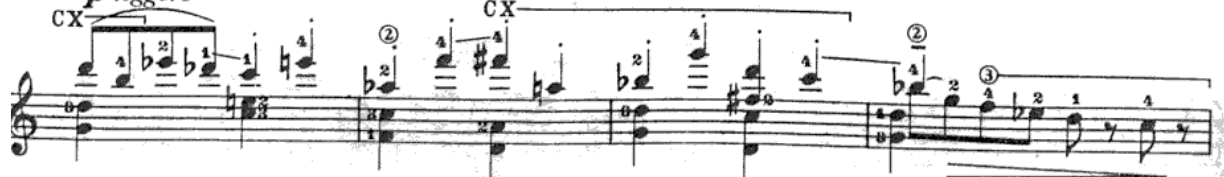


SERIE INVERTITA



SERIE RETROGRADA

p leggero



Нотный приклад 9. М. Кастельнуово-Тедеско – №18 *El sueño de la razón produce monstruos*

XVIII - EL SUEÑO DE LA RAZÓN PRODUCE MONSTRUOS

Lento e grave (Chaconne)

6^a in RE

p CIII CV *mp* CIII *mp*

mf *mp espr.* CV CIII

p dolce CVI CV CIII ②

VARIAZIONE 1^a
Lo stesso tempo

CIII

CIII

p *mp*