

Научная статья

УДК 78.071.1

DOI: 10.36871/hon.202401024

**НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ
И ТЕХНИКИ КОМПОЗИЦИИ XX ВЕКА
В СОНАТЕ ДЛЯ ГИТАРЫ АЛЬБЕРТО ХИНАСТЕРЫ***Ольга Владимировна Синельникова¹,
Дарья Дмитриевна Максимова²*^{1,2} Кемеровский государственный институт культуры
650056, Российская Федерация, Кемерово, улица Ворошилова, 17¹ sinel1@yandex.ru, ORCID: 0000-0002-7513-632X.² maksimovadara932@gmail.com, ORCID: 0009-0002-9487-6224

Статья посвящена творчеству аргентинского композитора Альберто Хинастеры и исследованию его Сонаты для гитары *op. 47*. Это сочинение репрезентирует стиль Хинастеры как органичное соединение национальных традиций и достижений профессионального музыкального искусства XX века. В статье детально анализируются четыре части произведения с целью выявления элементов традиционной культуры как основы его музыкального материала. Хинастера применяет ритмы, интонации, мелодические формулы, фактурно-тембровые эффекты аргентинского фольклора таких жанров, как маламбо, милонга, видала, чакарера. К традиционной музыкальной культуре Аргентины восходит и само исполнительство на гитаре с оригинальными приемами звукоизвлечения и звуковедения. В качестве способов развития музыкального материала в Сонате Хинастера использует серийно-додекафонную, сонорную, алеаторную, техники композиции, применяет натуральные и симметричные лады, включает в произведение цитату. В статье рассматривается оригинальное преломление композитором авангардных техник и методы их адаптации к фольклорному материалу, которые приводят к интересному результату. Это принцип зеркальной симметрии, сложившийся на основе применения серийно-додекафонной техники и организующий форму частей и всего цикла. Комплексный анализ Сонаты для гитары реализуется на фоне широкого социокультурного контекста: он предваряется кратким экскурсом в область фольклорных традиций Аргентины и характеристикой эволюции творчества Хинастеры.

Ключевые слова: традиционная культура, фольклор, гитара, Альберто Хинастера, авторский стиль, серийно-додекафонная техника, сонорика, алеаторика, приемы звукоизвлечения, фактура

Для цитирования: Синельникова О. В., Максимова Д. Д. Национальные традиции и техники композиции XX века в Сонате для гитары Альберто Хинастеры // *Художественное образование и наука*. 2024. № 1 (38). С. 24–38. <https://doi.org/10.36871/hon.202401024>

Original article

**NATIONAL TRADITIONS AND TECHNIQUES
OF THE XXTH CENTURY COMPOSITION
IN ALBERTO GINASTERA'S SONATA FOR GUITAR***Olga V. Sinelnikova¹, Darya D. Maksimova²*

© Синельникова О. В., Максимова Д. Д., 2024

^{1,2} Kemerovo State Institute of Culture
17 ul. Voroshilova, Kemerovo, 650056, Russian Federation

¹ sinel1@yandex.ru, ORCID: 0000-0002-7513-632X

² maksimovadara932@gmail.com, ORCID: 0009-0002-9487-6224

The article is devoted to the work of the Argentine composer Alberto Ginastera and the study of his Sonata for guitar Op. 47. This work represents Ginastera's style as an organic combination of national traditions and achievements of professional music art of the XXth century. The article analyses the four parts of the work in order to identify elements of traditional culture as the basis of its musical material. Ginastera uses rhythms, intonations, melodic formulas, texture and timbre effects of Argentine folklore, such genres as malambo, milonga, vidala, chacarera. The guitar playing itself with its original sound production techniques goes back to the traditional musical culture of Argentina. In the Sonata, Ginastera uses serial dodecaphonic, sonorous, aleatoric composition techniques, natural and symmetrical frets, and includes quotation as ways of developing musical material. The article examines the composer's original refraction of avant-garde techniques and methods of their adaptation to folklore material, which lead to an interesting result. A comprehensive analysis of the Guitar Sonata is carried out against the broad socio-cultural background: it is preceded by a brief excursion into the folklore traditions of Argentina and a characterisation of the evolution of Ginastera's work.

Keywords: traditional culture, folklore, guitar, Alberto Ginastera, author's style, serial dodecaphonic technique, sonorics, aleatorics, sound production techniques, texture

For citation: Sinelnikova O. V., Maksimova D. D. National Traditions and Techniques of the XXth century Composition in Alberto Ginastera's Sonata for Guitar. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2024, no. 1 (38). P. 24–38. <https://doi.org/10.36871/hon.202401024> (In Russian)

В XX столетии музыкальная культура Латинской Америки под влиянием разных стилевых направлений в рамках модернизма, авангарда и постмодерна достигла своего расцвета. Этому способствовали такие композиторы, как Эйтор Вилла Лобос в Бразилии, Карлос Чавес в Мексике, Астор Пьяццолла и Альберто Хинастера в Аргентине, чье творчество получило мировую известность. Аргентина по уровню и интенсивности музыкальной жизни стала одной из ведущих стран Южной Америки. Однако проблема соединения народного с европейским всегда была актуальной для композиторов этой страны, ведь, как показала история музыки многих национальных культур, именно так профессиональное искусство обретает собственное лицо и мировое признание.

Альберто Эваристо Хинастера (1916–1983) выдвигает музыкальное искусство Аргентины на высокий профессиональный уровень [2, 13]. В книге «*Cien años de música de Argentina*» («Сто лет музыкальной Аргентины», 2013 год) историк и музыковед Серхио Пуйол писал о композиторе: «Хинастера был титаном академической музыки, ...первостепенной фигурой в культурной жизни страны на протяжении четырех десятилетий» [цит. по: 3].

Последовательность этапов эволюции собственного стиля сам Хинастера определил как «объективный национализм» (1934–1948), «субъективный национализм» (1948–1958) и «неоэкспрессионизм» (1958–1983). Раннее творчество Хинастеры целиком лежит в русле национальной традиции как по содержанию, так и по языку, в котором креольские мелос и ритм органично сплавлены с постимпрессионистскими гармониями и фактурой. После Второй мировой войны композитор получает стипендию Фонда Гугенхайма для продолжения музыкального образования в США. Находясь в центре развития авангарда, Хинастера углубляется в изучение новых техник композиции [5, 128]. В произведениях периода «субъективного национализма» он отходит от простоты фольклорной мелодики. Внешние («объективные») признаки фольклора уходят на второй план, а связи музыкального языка с национальной основой приобретают характер скрытой («субъективной») ассоциации. Композитор начинает использовать достижения нововенской школы, применять серии, но осмысливает этот технический потенциал как средство реализации замысла, приспособлявая его к собственному музы-

кальному материалу, насыщенному латиноамериканскими ритмами и интонациями. Кроме того, он обращается к сонорной и алеаторной техникам, но не отказывается от сохранения классических принципов организации формы, тональность, в отличие от нововенцев, из его гармонии не уходит. Комбинация разных вариантов техники становится фундаментом нового «универсального» авторского стиля композитора.

Период «неоэкспрессионизма» дает старт новому направлению в творчестве Хинастеры. Миру представляются образцы затейливых додекафонных структур, которые граничат с темами народно-танцевального плана и создают один общий образ. Композитор использует полную свободу в выборе выразительных средств. Все, что было написано в этот период, является олицетворением духовной культуры Аргентины. Связь с народной музыкой становится главным критерием позднего творчества композитора, но выражается она обобщенно, в органичном сплаве в его музыкальном языке ритмических, ладовых и фактурно-тембровых элементов аргентинского фольклора с техническими новинками авангарда. Анализируя истоки музыкального мышления Хинастеры, исследователи отмечают «многослойность» слияния традиций Запада с культурой народов, населявших Латинскую Америку [см. 2; 5; 7; 8].

На протяжении своего творческого пути композитор вырабатывает собственный музыкальный язык на основе индивидуальных параметров в области метроритма, интонационности, ладово-гармонических структур. Таковым становится так называемый «гитарный аккорд», который постоянно появляется в музыке Хинастеры разных жанров, начиная с более ранних произведений («Аргентинские танцы», 1937) и заканчивая более поздними (Соната для гитары, 1976), создавая таким образом общую связь между различными композиционными этапами [8]. Его структура и звучание определяется открытыми струнами шестиструнной гитары классического строя: *e-a-d-g-h-e*. «Гитарный аккорд» становится именной гармонией композитора, подобно «прометееву аккорду» А. Скрябина, «тристан-аккорду» Р. Вагнера, «аккордам Петрушки» Стравинского и др. Почему именно «гитарный» аккорд становится лейт-гармонией Хинастеры? Ведь кроме одной Сонаты для гитары он не оставил другого наследия для этого инструмента. Думается, что это дань уважения национальным музы-

кальным традициям Аргентины, основным атрибутом которых была гитара. Если смотреть более детально, то «гитарный аккорд» является семантической отсылкой к культуре гаучо — этот народ использовал гитару многообразно: в дополнение к стандартному строю было разработано множество альтернативных настроек, причудливо подобранных в соответствии с потребностями [7, 15].

Суммируя в своем творчестве европейские и американские тенденции XX века с латиноамериканской историей музыки и традиционной культурой, Хинастера находит оригинальное решение и индивидуальный авторский стиль, который ярко проявился в Сонате для гитары *op. 47*. Соната написана в содружестве с бразильским гитаристом-виртуозом Карлосом Барбоса-Лимой. Премьера сочинения состоялась осенью 1976 года в Вашингтоне [5, 134]. Чуть позже произведение было представлено европейской публике в Швейцарии. В одном из интервью К. Барбоса-Лима отметил, что композитор позиционирует свое сочинение как «слияние классического и фольклорного стилей».

Соната для гитары *op. 47* состоит из четырех контрастных частей: «*Esordio*», «*Scherzo*», «*Canto*» и «*Final*». Каждая часть композиции выполняет определенную драматургическую функцию: первая часть, «*Esordio*» — это вступление и завязка драматургии, включающая два контрастных образа; вторая часть имеет жанровую основу скерцо, она пронизана игривым настроением, но по своей роли подобна сонатному аллегро; третья часть — «*Canto*» — медленная и напевная, является лирическим центром сонатного цикла; финал в наибольшей степени воплощает народно-жанровую сторону [5, 130].

Специфика характерных элементов аргентинского фольклора определяет поэтику Сонаты Хинастеры. Для Аргентины исторически характерно огромное многообразие коренных традиционных культур и большое количество жанров и поджанров, которые представляют народы разных регионов страны. Их систематика к тому же осложняется историей формирования этносов, которая складывалась из испанской колонизации и принудительной африканской иммиграции XVI–XVIII веков, большой волны европейской иммиграции (конец XIX — первая половина XX века), наконец внутренней миграцией (1930–1980). В результате, сохранившийся аргентинский фольклор имеет полипластовый характер, а песенно-танце-

важные жанры представляют собой причудливые переплетения и наслоения традиций: карнавалито, калуйо, багуала, чакарера, чамаррита, чамаме, кумбия, гато, маламбо, милонга, паяда, тонада, виадала, харави и многие другие. Более того, фольклором в Аргентине называют не только музыку, созданную народом, но и авторскую, написанную в традиционном полиэтническом стиле [1, 7].

Существует определенная трудность в музыкаловедческой классификации аргентинского фольклора из-за смешения народов коренного и европейского происхождения. Порой сложно провести грань между их традициями. Этномузыковеды, исследующие переплетения этнокультурных пластов, пришли в целом к такому выводу: «Аргентинскую народную музыку можно разделить на три группы по происхождению: андино, криолло и европейская. Музыка андино происходит от коренных народов северо-западного горного региона Аргентины, переживших дореволюционный период. Колумбийские цивилизации — криолло, или креольские — относятся к людям и культурным традициям, родившимся в Новом Свете, но имеющим европейское происхождение. Музыка криолло — это народная музыка сельского населения пампасов, центральных лугопастбищных районов Аргентины. Наконец, существуют виды народной музыки, на которые более непосредственное влияние оказывает европейская культура и музыкальные формы» [7, 13].

Хинастера использовал элементы культуры двух народов: криолло и андино. Гаучо, чье название с одного из индейских языков можно перевести как «бродяги», — это национальный символ Аргентины, представляющий простых ковбоев культуры криолло. Этот народ составлял большинство сельского населения пампасов. Он занимался выпасом рогатого скота, любил петь и танцевать в свободное от работы время. «Аргентинская народная музыка стала рассматриваться в основном как музыка гаучо. Образ гаучо стал знаковым после успеха поэмы “Гаучо Мартин Фьерро”. В 70-х годах XIX века ее написал поэт Хосе Эрнандес, она стала национальным эпосом. Аргентинская музыка часто ассоциируется с гаучо-певцами и танцорами на равнинах, стирая другие значительные этно-образцы индейцев и африканцев как в городской, так и в сельской местности» [1]. Удивительная культура гаучо заключается в поединках — они составляли стиль их жизни. Стиль мужского танца, который гаучо называют маламбо, родился в аргентинских пампасах приблизительно в 1600 году. Танец

строится как состязание мужчин — в его хореографии они доказывали доблесть и силу. В музыкальном плане основная форма танца маламбо изначально состоит из двух тактов в размере 6/8 и содержит повторение простых аккордов: T-S-D-T. Этот базовый узор в исполнении гитар и барабанов повторяется до тех пор, пока танцоры желают продолжать действие [7, 41].

Хинастера воплотил в своем творчестве эту народную традицию в финальной части Сонаты для гитары «Malambo». Движения очень быстрые и броские: увеличение силы звучания происходит в течение первых 11 тактов, темп поддерживается до конца в истинном духе маламбо. В качестве центрального звуковысотного элемента выступает «гитарный аккорд» (см. нотный пример 1). Гитарные техники гаучо придали народной музыке отличительную черту звуковедения [7, 11]. Расгеадо¹, тамбора² и другие ударные техники создают ритмы музыки. Ритмические паттерны на струнах гитары возможны через различные способы использования большого (p) и указательного пальцев правой руки (i). Метрическая схема с большим количеством гемиол и синкоп представлена в «Scherzo» Гитарной сонаты. Основу части составляет ритмическая энергия мужского танца, тактовый размер 6/8 и драйвовый ритм (см. нотный пример 2).

Нотный пример 1

Соната для гитары op. 47. «Finale» [6, 11]

The image shows two systems of musical notation for guitar. Each system consists of a staff with a treble clef and a series of chords. The first system is marked 'Presto e fogaoso' and 'rasgado', with a dynamic marking 'pp cresc.'. The second system is also marked 'rasgado' and 'rasgado', with a dynamic marking 'mf'. The notation includes various chord symbols and rhythmic markings.

¹ *Rasgado* — прием игры, при котором один или несколько пальцев правой руки извлекают одновременно несколько звуков, используя при этом внешнюю сторону ногтя. В нотах этот прием обозначается словом «*rasg.*», а также стрелками, указывающими направление движения пальцев. Существует много разновидностей *rasgado*.

² *Tambora* («*tambora*» или «*tamb.*») — техника игры на гитаре, имитирующая сердцебиение, — она заключается в ударе по струнам около подставки ладонью, большим пальцем или сжатым кулаком.

Нотный пример 2

Соната для гитары op. 47. «Scherzo» [6, 4]



Музыки народов андино — фольклора горного региона Анд северо-запада Аргентины — до наших дней сохранилось немного. Испанское завоевание разрушило почти все их культурные традиции. До нас дошли лишь оригинальные песнопения, связанные с проживавшим там народом кечуа [1, 131]. Это ранняя музыка индейских племен, унаследовавшая культурные традиции империи инков, соединилась с элементами испанской культуры. В аргентинском репертуаре коренных народов кечуа сохранились песенные жанры под барабанную дробь «багуала», «тонада» и «видала», которые были важной составной частью праздничных и священных обрядов. Каждый из них имеет специфическую систему выразительных средств, но все они объединяются экспрессивной подачей музыкального материала, связанной, по-видимому, с темпераментом народов кечуа.

Из музыкальных стилей коренных народов, внесших вклад в аргентинский фольклор, выделяется багуала — наиболее архаичная песенная форма [7, 29]. В переводе она означает буквально «примитивный» или «грубый». Этому соответствуют мелодии песен, в которых обычно используются только три ноты мажорного аккорда. Тексты багуала в основном лирического содержания. Эти песни исполнялись под аккомпанемент *каха* (*caja*) — креольского барабана с двумя мембранами и деревянным корпусом цилиндрической или квадратной формы. В настоящее время для аккомпанеента используется гитара. Но гитарист, если сопровождает пение один, имитирует барабанный аккомпанемент, включая особую технику тамбора.

Другой древний песенный жанр андских горцев — это видала («*vida*» с испанского — «жизнь») с пентатонными мелодиями в умеренном темпе и также с лирическими текстами [7, 31]. Этот жанр андских горцев — наиболее поздний из трех упомянутых — получил свое развитие преимущественно с начала XIX века уже как смешанный креольский фольклорный вид с музыкальными элементами испанской культуры. Видалы исполняются как соло, так и хором, в унисон или парал-

лельными терциями в сопровождении *кахи* или маленького барабана тамбориль. Вокальный стиль видалы прерывистый, порой декламационный, регистры часто меняются, народные исполнители обладают большим диапазоном, несмотря на то что песня состоит из узкообъемных попевок. В техническом отношении он похож на йодль.

Первая часть Сонаты («*Esordio*»), *poco più mosso*, воплощает альтернативный вариант фольклора народов кечуа. Движения очень мягкие и медленные. Пунктир на первую долю в размере 3/4 взят за основу мерного движения популярного аргентинского ритма видала. Композитор заменяет параллельные терции гитарного аккорда, характеризующие видалу, квартсекстаккордами и квартаккордами, гетерофонно утолщающими мелодию. Чередование мелодической линии с типичной для видалы восходящей волной фраз и аккордами, воспроизводящими аккомпанемент *каха*, создают лирическое настроение. «Гитарные» аккорды исполняются либо в технике тамбора, имитирующей постукивания по мембране барабана, либо представляют собой серию из трех арпеджированных аккордов (см. нотный пример 3).

Нотный пример 3

Соната для гитары op. 47. «Esordio» [6, 2]



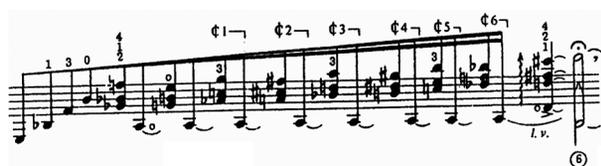
Альберто Хинастера широко использует аргентинскую народную музыку, применяя фольклорные элементы в качестве основы музыкального материала Сонаты. От креольской традиции берется сама гитара с имитацией многих народных приемов и использованием открытого струнного аккорда, ставшего именной гармонией композитора. От *андино* Хинастера опирается на песню *vidala*. Наконец, маламбо предоставляет материал для энергичного завершающего финала. Взяв различные жанры и формы аргентинской народной музыки в качестве отправной точки для создания своего собственного «воображаемого фольклора», композитор расширяет эти традиционные элементы, внося творческие изменения и трансформации под воздействием принципов авангарда. Хинастера, освоивший техники

композиции XX века еще в пору своего обучения в США, использует их в своих произведениях, оригинально синтезируя с национальным колоритом. В Сонате для гитары, которая пропитана аргентинским фольклором, он применяет серийно-додекафонную, сонорную техники и элементы алеаторики. Это сочинение относится к ряду атональных произведений, но все-таки в нем сохраняются отдельные тональные ориентиры.

Первая часть «*Esordio*» представляет торжественную прелюдию. Подобно испанскому эквиваленту *exordio*, этот термин встречается в литературном контексте часто с более конкретным значением «вступление, или прамбула произведения». Эта часть разделена на два контрастирующих раздела (A+B). Первый раздел (*Solenne*) состоит из четырех фраз, которые делятся на два тематических элемента: первый — четыре шестизвучных аккорда арпеджиато, второй — восходящая (а в последнем проведении — нисходящая) хроматическая ломаная фигурация, уплотненная терпкой вертикалью то септим, то аккордов, содержащих этот интервал. Движение начинается медленно и постепенно ускоряется к кульминационной точке фразы. Интересный прием звукоизвлечения завершает вторую и третью фразы: «*Son siffle*», или «*Whistling sound*» («свистящий звук»), который означает скольжение вверх как можно быстрее по указанной струне, используя большой (p) и средний пальцы (m) правой руки (см. нотный пример 4). Отсутствие тактового размера допускает относительную свободу в темповой интерпретации для исполнителя как элемент алеаторики.

Нотный пример 4

Соната для гитары op. 47. «*Esordio*» [6, 1]



Первый гитарный аккорд (e-a-d-g-h-e) выступает в качестве центральной гармонии, тонического центра и главного мотива развития. На аккордовой гармонии основаны мелодии, фигурации и педаль. Неизменными остаются открытые басовые струны (EAD), которые служат гармонической опорой для интервального расширения мелодической линии. Эти аккорды содержат основу расширенного ми минора, что подтвердится в за-

вершении обоих разделов на тоническом аккорде (см. нотный пример 5). Созвучия транспонируются на чистые кварты, увеличенные кварты, чистые квинты и малые сексты.

Нотный пример 5

Соната для гитары op. 47. «*Esordio*» [6, 1]

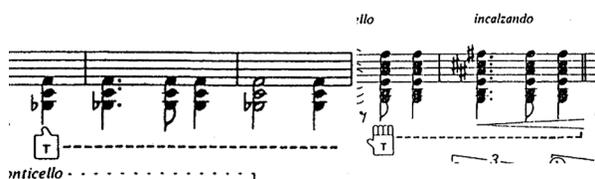
Solenne ♩ = 46
arpeggiato lento



Второй раздел «*Esordio*», *poco più mosso*, контрастирует с предыдущим. Движение здесь спокойное, мелодическая линия верхнего голоса, уплотненная трехзвучными аккордами, мерной поступью плывет по целотоновому тетраходу (f-g-a-h) и обратно, задерживаясь на его вершине, обостренной кластером в терции. В основе лежит четкий трехдольный размер и пунктирный ритм песенного жанра *vidala*. Хинастера «раскрашивает» специфический прием тамбора, дав возможность использовать открытую ладонь правой руки и ладонь со сжатым кулаком, исполняя прием напротив резонаторного отверстия (см. нотные примеры 6, 7).

Нотные примеры 6, 7

Соната для гитары op. 47. «*Esordio*» [6, 2]



Вторая часть Сонаты «*Scherzo*» переносит в иной мир образов и контрастирует с лирической первой. Триольные фигурации задают музыке темп и энергичный характер. В «*Scherzo*» впервые представлена ритмическая энергия мужских танцев гаучо с характерным размером 6/8. Маламбо появляется в результате смешения гитарных техник расгеадо и тамбора. Структурно вторая часть делится на три раздела по типу A+B+C и завершается небольшой кодой (*senza tempo*). Хинастера использует здесь современные техники композиции — додекафонию, сонорику и алеаторику. «*Scherzo*» выделяется своими мелодиями, которые сменяют друг друга разнообразными гитарными приемами.

Нотный пример 13

Р. Вагнер. «Нюрнбергские мастерзингеры». Вступление к Серенаде Бекмессера

ции звуков, а опирается на общее впечатлительное звуковой краски. Во второй части Сонаты для гитары Хинастера использует идею внедрения малой секунды в аккорды. Это приводит к образованию хроматического созвучия «кластер в терции» (*dis-e-f, g-gis-a*). Композитор использует разные группировки кластеров как одну модель, транспонируя и варьируя их. Особое внимание уделяется тетракордному пассажу *rasgueados*, состоящему из двух параллельных чистых кварт (тт. 29–36). Верхняя кварта *h-e* служит педалью, напоминая об основной тональности. Другая кварта транспонируется в разных направлениях и превращается в терцию (см. нотный пример 14). ПеркуSSIONно-тембральные эффекты в «*Scherzo*» расширяют акустическое пространство: помимо уже названного способа игры на гитаре «тамбора», в Сонате используется прием «гольпе»⁴ — постукивание кончиками пальцев правой руки по деке гитары (как по барабану).

«*Canto*» является самой поэтичной частью Сонаты Хинастеры. Также как в первой части («*Esordio*»), здесь отсутствует тактовый размер. Форма «*Canto*» опирается на трехчаст-

Нотный пример 14

Соната для гитары ор.47.

2-я часть «*Scherzo*», третий раздел [6, 6]

⁴ Гольпе («golpe») — специфический прием игры, имитирующий барабан; исполняется посредством удара (постукивания) по деке гитары безымянным (*a*) или средним (*m*) пальцем правой руки.

ность с сокращенной репризой (*Tempo I*) и маленькой кодой (*Ancora piu lento*) на материале второго раздела. Основной шестизвучный аккорд, задающий третьей части атмосферу размышлений, перекликается с открытым аккордом первой части, но это созвучие имеет иную структуру. Он представляет собой симметрич-

ный квартаккорд: ув. 4 – ч. 4 – ум. 4 – ув. 4 – ч. 4 (*e-ais-dis-g-cis-fis*), где в центре находится ум. 4, но его терпкость определяет тритон. Композитор использует здесь додекафонию по отношению к варианту «гитарного аккорда», поскольку этот элемент будет повторяться, подобно серии.

Первый раздел (*Rapsodico*) начинается с первого звука серии № 3, изложенной далее. Он преподносится мелизматически — в виде трели вокруг звука *fis*, которая будет опорной в развитии этого раздела. Из колебаний звуковой волны трели, как из вершины-источника, вытекает серия *P³fis* на постепенном ускорении фигурации от восьмых до тридцатьвторых (см. нотный пример 15). Ее, подобно рамке, обрамляет квартаккорд. Специфическая интонационная особенность этого серийного мотива — симметрия его интервальной структуры: нисходящая последовательность ув. 1 – б. 3 – м. 3 – б. 2 – ч. 4 – ум. 5. Центром этой серии оказывается тритон. Далее от него эта цепочка идет в ракоходе от звука «ля», поднимаясь вверх к звуку «до». Зеркально отражение сместилось на тритон ниже.

Интересно, что тритон и ракоход определяют смысл и структуру «магического квадрата» (см. Приложение, Серийный квадрат № 3). Его центральным сегментом оказывается ув. 4 *fis-c* и *c-fis* (внутренний квадрат из четырех звуков); звуки *fis* и *c* образуют две опорные диагонали, которые держат каркас Серийного квадрата. Ракоходные ряды в этой матрице серийных преобразований образуются не только относительно самой серии (*P*) и ее инверсии (*I*), как это бывает с любой 12-тоновой последовательностью, но и зеркально отражают все горизонтальные и вертикальные ряды, спектрально расходящиеся от центра (отмечены разными цветами), а также диагональные ряды (показанные стрелками), которые имеются в этом поистине магическом квадрате.

Нотный пример 15

Соната для гитары *op.47*. 3-я часть «Canto» [6, 8]

Здесь композитор иначе работает с серией, нежели в «Скерцо», подчиняя технические элементы воплощению замысла. Основной тип контраста в третьей части Сонаты является между инструментальным тематизмом гитарной фактуры и вокальным, выраженным поступенным движением четвертями в среднем разделе композиции. Этот контраст в «Canto» выражается не только жанрово, но и более изысканно, в композиционно-техническом оформлении. Арпеджированные фигурации гитарного типа строятся на основании новой, третьей серии Сонаты, а все песенные эпизоды базируются на неомодальности, что выражается в периодическом проведении мелодии по целотоновому тетра хорду *h-a-g-f* вверх и вниз. Вспомним, что на нем строилась видала в первой части Сонаты «Esordio». В эпизоде *Tempo rubato* проводится нисходящий пентахорд *e-d-c-b*.

Полностью серия № 3 *fis/ges-f-des-b-as-es-a-d-e-g-h-c* проводится только три раза в первом разделе и в репризе: два раза в основном виде P^3fis и один раз в десятой транспозиции P^3des (строки 2–3) (см. Приложение, Серийный квадрат № 3). Во всех остальных случаях серия дробится на сегменты. Так, прежде чем провести в первом разделе десятую транспозицию, Хинастера дает первые семь звуков P^2des [6, 8, строка 2]. Аналогично он поступает с последним проведением основной формы серии в репризе — она как бы прорастает в своем звучании: сначала появляются два ее сегмента из четырех тонов, следом к их повторению цепляются еще два, и только потом звучат все 12 [6, 10, строки 3–4]. Вся эта длинная арпеджированная фигурация идет по линии постепенно ускоряющейся ритмики («пассаж

с ускорением» в терминологии С. Слонимского), с плавным уменьшением длительностей (от 8-й до 64-й), и объединена в записи одним расширяющимся ребром (см. нотный пример 16). Она обрамляется гитарными аккордами, как в экспозиции.

Интересно, что созвучия, движущиеся по целотоновым тетра хордам, содержат в себе и элементы серийности, тем самым сближая контрастные образные сферы — темпераментную гитарную и созерцательную песенную: крайние звуки аккордовой последовательности в начале второго раздела (*Pie lento e poetico*) представляют собой первые сегменты из двух звуков, взятые из разных транспозиций серии: *c-h* из P^3c , *b-a* из P^3b , *as-g* из P^3as , *ges-f* из P^3ges , а средний голос спускается по хроматизмам *e-es* из P^3e , *d-des* из P^3d . (см. нотный пример 17 и Серийный квадрат № 3). По тому же принципу чередования двузвучных сегментов разных транспозиций P^3 композитор выстраивает последовательность аккордов в первом разделе (строка 6) с контурным двухголосием в виде септим: *ges-f* из P^3ges , *c-h* из P^3c , *e-dis* из P^3e , *b-a* из P^3b , *as-g* из P^3as , *d-des* из P^3d . Таким образом, большинство транспозиций серии оказываются задействованы в тематическом развитии. В маленькой коде (*Ancora piu lento*) также имеется подобный целотоновый мотив,

Нотный пример 16

«Canto» [6, 10]

оформленный на основе серийного принципа: верхний и нижний голоса идут параллельными интервалами по целотоновой гамме параллельными большими септимами, а средний — по хроматизмам (см. нотный пример 18).

Нотные примеры 17, 18
«Canto». Начало второго раздела и кода [6, 10]

Последняя часть Гитарной сонаты — «Финал». Это энергичная рондообразная форма, имитирующая упругие ритмы быстрых танцев народов Аргентины. В основе всей части лежат гитарные аккорды, которые чередуются со специфическими приемами (тамбора и гольпе). Создается эффект, напоминающий стиль исполнения аргентинского танца. Здесь имеет место резкое периодическое изменение тактового размера $7/8+6/8+5/8+3/4$ либо $8/8$. За счет плотной аккордовой фактуры, специфических приемов (тамбора), частой смены тактового размера и ритма композитор добивается экспрессивной драматургической связки. На протяжении трех частей движение постепенно развивается и приводит к заключительному финалу, быстрому, яркому и зажигательному. В этой части на первый план выходит национальный компонент — характерный ритм с прихотливым смещением акцентов и исполнительские приемы, комбинирующие расгеадо и тамбора, дополненные перкуссионными эффектами.

Хинастера объединил и преломил в этой музыке ритмы различных аргентинских танцев: маламбо, милонги, чакареры, гато. Так, сложная хореография танца маламбо сочетает в себе тактовые размеры $6/8$ и $3/4$ — каждый танцор имитирует шаги своего предшественника и добавляет новые. Примечательными и уникальными элементами этого танца являются виртуозные движения ног с энергичным топанием и постановкой ноги на тыльную сторону ступни. Соревнующиеся соперники выступают по очереди — побеждает тот, кто топает лучше всех. На имитации ритма маламбо основан рефрен, который периодически вторгается шестизвучными гитарными аккордами, перебивая ритмы других танцев (см. нотный пример 1).

Милонга — это парный танец, родственный танго, но более стремительный, с прерывистым шагом и прихотливой акцентировкой. Перевод слова «милонга» зависит от контекста — «спор», «довод» или «движущиеся линии танцующих» вполне отражают этимологию этого термина [4]. Кроме того, «милонга» означает и один из старых фольклорных стилей аргентинского танго, и место, где танцуют — танцевальный зал. Милонга зародилась во второй половине XIX века в Аргентине. Изначально это был уличный танец бедняков, который танцевали на вечеринках и праздниках. К середине XX столетия милонга практически слилась с аргентинским танго. Ритм милонги слышен в одном из эпизодов на $8/8$ (тт. 69–70). Для него характерна ассиметричная группировка длительностей $(3+3+2)$ (см. нотный пример 19). Гармоническая краска милонги Хинастеры причудливо сочетает мелодический *e-moll* и элементы лидийского лада.

Чакарера (в переводе с языка кечуа «кукурузное поле», или «фермерский танец») — также парный танец, но часто исполняется с вокальной партией. Он имеет шуточный характер, включает элементы игры и ухаживаний. Музыканты не сходятся во мнениях при определении метроритма чакареры [7, 41]. Некоторые придерживаются версии, что это чистый размер $3/4$ с акцентом на первую (сильную) долю, другие считают его на $6/8$, а третьи полагают, что он основан на полиритмии, сочетающей размер $6/8$ в части мелодии и инструментальную базу на $3/4$. Хинастера отразил его в размере $6/8$ с акцентами на 3-ю, 5-ю и 8-ю доли двутакта (см. тт. 90–93) (см. нотный пример 20).

Таким образом, Соната для гитары *op. 47* А. Хинастеры от первой до последней части пронизана национальными традициями, которые составляют основу ее музыкального языка. Элементы аргентинского песенно-танцевального фольклора (гаучо, маламбо, видала, милонга, чакарера и др.), отраженные в Сонате, наделяют ее ярким национальным колоритом. Хинастера мастерски сочетает авангардные техники композиции с фольклорными ритмами, интонациями и тембровыми эффектами, типичными для аргентинской традиционной музыки.

Нотный пример 19

Соната для гитары *op. 47*. 4-я часть «Finale» [6, 13]

Нотный пример 20

Соната для гитары *op. 47*. 4-я часть «Finale» [6, 8]

Композитор применяет серийно-додекафонную технику, элементы сонорики и алеаторики не в полном содержании, воспринимая их как мотивно-выразительный потенциал для своей музыки. Так, активно используя серии для создания коротких мелодических сегментов или отдельных гармонических последовательностей, Хинастера не стремится внедрять все их формы и насытить музыкальную ткань их многообразными транспозициями. Его более интересует то, как серии интонационно взаимодействуют между собой и адаптируются к строю гитары. При этом Хинастера интересно отразил в Сонате принцип зеркальной симметрии, который становится результатом применения серийно-додекафонной техники. Музыка его произведений наполнена сложной метроритмикой (полиметрия и полиритмия), переплетением полистилистики (цитата Вагнера) и полимодальности (натуральные лады и искусственные звукоряды). При этом неожиданное появление цитаты из оперы Вагнера, казалось бы, никак не связанной с музыкальным содержанием Сонаты, семантически оправдано: отсылка к лютневой

музыке эпохи Средневековья побуждает вспомнить об истории исполнительства на гитаре — столь востребованном в наше время инструменте.

Технические достижения, преломленные в Сонате, дополняются гитарными приемами, пришедшими из зажигательного искусства фламенко. Они обрамляют в эффектную рамку тематизм второй и третьей частей, рационально организованный

на основе серий и рядов. Эта проявляется и на уровне решения драматургии всего четырехчастного цикла, поскольку именно в крайних частях наиболее ярко воплощены элементы аргентинского фольклора, а в средних — на первый план выходит авангардная составляющая. Смешанная техника композиции и аргентинские национальные традиции оригинально сплетаются, образуя порой причудливые миксты. Гитарная соната Хинастеры является данью уважения автору к традиционной культуре его родины, которую он хорошо знал и любил. Аргентинский композитор сумел рассказать об этом современным музыкальным языком. Альберто Хинастера считал, что процесс сочинения музыки подобен архитектурному творчеству. Он говорил так: «В музыке архитектура разворачивается во времени. И если по истечении времени в музыкальном произведении сохраняется ощущение внутреннего совершенства, — можно сказать, что композитору удалось создать эту самую архитектуру» [3].

Эти слова в полной мере относятся к Сонате для гитары *op. 47*.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Аравина И. Ю. История всемирной музыки, часть вторая. Народная музыка гаучо как фундамент аргентинской музыки: лекция. URL: https://openu.kz/storage/lessons/3635/istoriya-vsemirnoy-muzyki-chast-2_1_lecture.pdf (дата обращения: 19.11.2023)
2. Брахман Е. С., Кононец Е. С. Стилевые истоки творчества А. Хинастеры // Музыкальное образование и наука. 2019. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/stilevye-istoki-tvorchestva-a-hinastery> (дата обращения: 16.05.2023)
3. Гантимурова И. Альберто Хинастера: «музыкальный архитектор». URL: <https://web.archive.org/web/20191229120012/https://hasta-pronto.ru/alberto-ginastera/> (дата обращения: 28.11.2023)
4. Культура танго. Аргентина. Музыка. Танец. Словарь. Милонга. Литература. История. Кино. URL: <http://www.otango.ru/text/etikta.html> (дата обращения: 28.11.2023)
5. Фролов В. В. Соната для гитары соло, *op. 47* Альберто Хинастеры: черты стиля // Струнные инструменты: исполнительство, репертуар, педагогика, практика: сборник материалов Первой межвузовской научно-практической конференции Института «Академия имени Маймонида» / ред.-сост. Ю. А. Финкельштейн. М. : Изд-во Российского государственного университета имени А. Н. Косыгина, 2019. С. 127–134.
6. Хинастера А. Соната для гитары, *op. 47*: Партитура. Geneva: Boosey and Hawkes, INC, 1976. 15 с.

7. *Basinski M. G.* Alberto Ginastera's Use of Argentine Folk Elements in the Sonata for Guitar, Op. 47. University of Arizona, 1994. 59 p.
8. *Gaviria A. C.* Alberto Ginastera and the Guitar Chord: an analytical study. Thesis prepared for the Degree of Master of Music. University of North Texas, 2010. 78 p.

REFERENCES

1. Aravina I. Yu. Istoriya vseмирnoi muzyki, chast' vtoraya. Narodnaya muzyka gaucho kak fundament argentinskoi muzyki [History of World Music, Part Two. Gaucho Folk Music as the Foundation of Argentine Music : lecture]. (In Russian). Available at: https://openu.kz/storage/lessons/3635/istoriya-vseмирnoy-muzyki-chast-2_1_lecture.pdf (accessed: 19.11.2023)
2. Brahman E. S., Kononets E. S. Style Origins of A. Ginastera's Work. *Muzykal'noe obrazovanie i nauka* [Music Education and Science]. 2019. (In Russian). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/stilevye-istoki-tvorchestva-a-hinastery> (accessed: 16.05.2023)
3. Gantimurova I. Al'berto Khinastera: "muzykal'nyi arkhitekto" [Alberto Ginastera: "Musical Architect"]. (In Russian). Available at: <https://web.archive.org/web/20191229120012/https://hasta-pronto.ru/alberto-ginastera/> (accessed: 28.11.2023)
4. Kul'tura tango. Argentina. Muzyka. Tanets. Slovar'. Milonga. Literatura. Istoriya. Kino [Tango Culture. Argentina. Music. Dance. Vocabulary. Milonga. Literature. History. Cinema]. (In Russian). Available at: <http://www.otango.ru/text/etikta.html> (accessed: 28.11.2023)
5. Frolov V. V. Sonata for Solo Guitar Op. 47 by Alberto Ginastera: Features of Style. *Strunnye instrumenty: ispolnitel'stvo, repertuar, pedagogika, praktika* [String Instruments: Performance, Repertoire, Pedagogy, Practice: materials of the 1st Interuniversity Scientific and Practical Conference, Institute "Maimonides Academy"]. Moscow, 2019. P. 127–134. (In Russian)
6. Ginastera A. Sonata dlya gitary, op. 47 [Sonata for Guitar, Op. 47 : score]. Geneva, 1976. 15 p. (In Russian)
7. Basinski M. G. Alberto Ginastera's Use of Argentine Folk Elements in the Sonata for Guitar, Op. 47. University of Arizona, 1994. 59 p. (In English)
8. Gaviria C. A. Alberto Ginastera and the Guitar Chord: an analytical study. Thesis prepared for the Degree of Master of Music. University of North Texas, 2010. 78 p. (In English)

ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица 1. Серийный квадрат № 1

f	gis	h	d	g	b	cis	e	a	c	dis	fis
d	f	gis	h	e	g	b	cis	e	a	c	dis
h	d	f	gis	cis	e	g	b	dis	fis	a	c
gis	h	d	f	b	cis	e	g	c	dis	fis	a
dis	fis	a	c	f	gis	h	d	g	b	cis	e
c	dis	fis	a	d	f	gis	h	e	g	b	cis
a	c	dis	fis	h	d	f	gis	cis	e	g	b
fis	a	c	dis	gis	h	d	f	b	cis	e	g
cis	e	g	b	dis	fis	a	c	f	gis	h	d
b	cis	e	g	c	es	fis	a	d	f	gis	h
g	b	cis	e	a	c	dis	fis	h	d	f	gis
e	g	b	cis	fis	a	c	dis	gis	h	d	f

Таблица 2. Серийный квадрат № 2

FIS	<u>gis</u>	g	h	a	b	cis	d	c	e	es	f
e	FIS	f	a	g	<u>gis</u>	h	c	b	d	cis	es
f	g	FIS	b	<u>gis</u>	a	c	cis	h	es	d	e
cis	es	d	FIS	e	f	<u>gis</u>	a	g	h	b	c
es	f	e	<u>gis</u>	FIS	g	b	h	a	cis	c	d
d	e	es	g	f	FIS	a	b	<u>gis</u>	c	h	cis
h	cis	c	e	d	dis	FIS	g	f	a	<u>gis</u>	b
b	c	h	es	cis	d	f	FIS	e	<u>gis</u>	g	a
c	d	cis	f	es	e	g	<u>gis</u>	FIS	b	a	h
<u>gis</u>	b	a	cis	h	c	es	e	d	FIS	f	g
a	h	b	d	c	cis	e	f	es	g	FIS	<u>gis</u>
g	a	<u>gis</u>	c	b	h	d	es	cis	f	e	FIS

Таблица 3. Серийный квадрат № 3

<u>fis</u>	f	des	b	as	es	a	d	e	g	h	c
g	<u>fis</u>	d	h	a	e	b	es	f	as	c	des
h	b	<u>fis</u>	es	des	as	d	g	a	c	e	f
d	des	a	<u>fis</u>	e	h	f	b	c	es	g	as
e	es	h	as	<u>fis</u>	des	g	c	d	f	a	b
a	as	e	des	h	FIS	C	f	g	b	d	es
es	d	b	g	f	C	FIS	h	des	e	as	a
b	a	f	d	c	g	des	<u>fis</u>	as	h	es	e
as	g	es	c	b	f	h	e	<u>fis</u>	a	des	d
f	e	c	a	g	d	as	des	es	<u>fis</u>	b	h
des	c	as	f	es	b	e	a	h	d	<u>fis</u>	g
c	h	g	e	d	a	es	as	b	des	f	<u>fis</u>

Информация об авторах:

Синельникова О. В. — доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства.

Максимова Д. Д. — студентка 3-го курса направления 53.03.06 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство».

Information about the authors:

Sinelnikova O. V. — Doctor of Art Criticism, Professor at the Department of Musicology and Musical Applied Arts.

Maksimova D. D. — 3rd year Student of the 53.03.06 direction “Musicology and Musical Applied Arts”.

Вклад авторов:

Все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации.
Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Contribution of the authors:

The authors contributed equally to this article.
The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 28 декабря 2023 года; одобрена после рецензирования 22 января 2024 года; принята к публикации 24 января 2024 года.

The article was submitted December 28, 2023; approved after reviewing January 22, 2024; accepted for publication January 24, 2024.

