

УДК 781.7(82):780.614.131.082.2:78.071.1Гінастера(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2026.145.356108

ФІЛАТОВА Т. В.

Філатова Тетяна Володимирівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5869-631X>

filatova.tanya@gmail.com

© Філатова Т. В., 2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY-NC-SA 4.0

АРГЕНТИНСЬКІ ФОЛЬКЛОРНІ ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНА ЛЕКСИКА У ГІТАРНІЙ СОНАТІ АЛЬБЕРТО ГІНАСТЕРИ

Досліджено процеси реконструкції аргентинських креольських жанрів, що виникли в історичному контексті побутових традицій культури гаучо та були переосмислені засобами авангардної музичної лексики в Сонаті для гітари Альберто Гінастери. Виявлено жанрові пріоритети композитора, зв'язки з місцевими звичаями, музичною специфікою ритмічних патернів, інтонацій, виконавських прийомів, пластичних жестів, фольклорних ідіом, характерних для трісте, відалі, мілонгі, маламбо, гато, чакарери. У процесі аналізу тексту сонати артикульовано зв'язки музики з моторикою традиційної звукової атмосфери жителів сільських високогірних рівнин, її ритуально-ігровою та пісенно-ліричною поетикою. Позначені темброві імітації перкусійних мамбранофонів та ідіофонів (каха, кахон) специфічними гітарними прийомами, прийнятими у народних звичаях музикування та повсякденному середовищі місцевих звукових ландшафтів. Жанрова природа тематизму розглянута у динаміці перетворень завдяки спектру індивідуалізованих стильових впливів, інтертекстових запозичень (з опери Р. Вагнера «Нюрнберзькі мейстерзінгери»), дії загальних композиційно-технічних парадигм авангардної лексики (мікросерійність, додекафонія, алеаторика, метроритмічна асиметрія патернів, модальна симетрія октатонічних структур). Жанрово-стильові аспекти матеріалу розглянуті з урахуванням новітніх досягнень сучасного музикознавства, із залученням базового комплексу історичних, теоретичних, структурно-функціональних, системних та компаративних методів. Контекстуальний підхід до аналізу Сонати для гітари визначив широке поле мовних взаємодій і пошукових векторів творчості А. Гінастери, глибинно пов'язаних з національними аргентинськими культурними традиціями.

Ключові слова: аргентинська музика, гітарна соната Альберто Гінастери, традиції культури гаучо, трісте, відала, мілонга, маламбо, гато, чакарера, серійні ряди, симетричні модуси, ритмічні патерни.

Вступ. Сучасні американські дослідники вважають Альберто Гінастеру «одним із найсамобутніших творчих голосів Америки» [Schwartz-Kates, 2010, p. 9]. Його музика маніфестувала відкриття світу аргентинських звучань далеко за межами континенту. Вхід у незвідане композитор проклав не простим для слухачів шляхом, що пролягав далеко від декоративних переспівів фольклорних мотивів, вибухав ритуальною енергією первісної сили з індіанських та креольських поселень аргентинських ковбоїв гаучо. Аргентина зазвучала в академічній аудиторії приголомшливою хльосткістю ритмів, стра-

хитливим тупотом диких тварин, відкрилася пейзажами прерій та гучними вітрами високогірних просторів. Емпатичні відгуки слухачів на інтонації плачу індіанських жінок з мікротоновими вібраціями або на чоловічі голоси пайядорів, пастухів і мисливців, які співають про свою самотність серед пасовищ, доповнювали атмосферу художньої картини світу композитора. Однак мовний словник його музики був авангардним, що, з одного боку, ускладнювало сприйняття, а з іншого, апелювало до необхідності сучасного дослідження та семантичного тлумачення.

Попри наявність ґрунтовних праць про музику А. Гінастери, актуальність аналітичних дискурсів не знижується. Систематизуємо напрями сучасних досліджень низкою проблемних зон: значення жанрових традицій гаучо в музиці Гінастери [Schwartz-Kates, 1999]; роль топосу гітари в аргентинській культурній ідентичності [Plecsh, 1996]; семантика акорду відкритих гітарних струн у творчості композитора [Gaviria, 2010]; перекладення музики для квартету гітар [Snyder, 2010]; техніка інтертекстуальних зв'язків [Kuss, 2013]; аналіз фольклорних елементів, андських та креольських прийомів гри у гітарній сонаті [Basinski, 1994]; аналіз серійної техніки у сонаті [King, 1992]. Останнім часом помітно активувалося наукове осмислення окремих творів Гінастери, важливих для виконавців-інструменталістів. Зокрема це публікації про твори композитора, що увійшли до фонду найскладнішого концертного репертуару гітаристів (Schwartz-Kates, 2002, 2010), [Jimenez, 2022]). В українському музикознавстві з'явилися спроби аналітичного порівняння сонат для гітари соло Альберто Гінастери та Антоніо Хосе (Іспанія) [Гончаров, 2024]. Однак відкрите дослідницьке поле гостро потребує поглибленого підходу на основі комплексних наукових знань.

Мета статті — виявити механізми процесів реконструкції аргентинських креольських жанрів, простежити генезу і трансформації в контексті побутових традицій гаучо завдяки засобам авангардної музичної лексики у Сонаті для гітари Альберто Гінастери. **Наукова новизна** полягає у залученні до українського музикознавчого поля розгорнутого аналітичного висвітлення жанрово-стильових аспектів твору, їхнього оновлення мовними ресурсами сучасних технік композиції.

Результати дослідження. Жанрово-стильові пріоритети Альберто Гінастери¹ формувалися на перетині двох векторів творчості: один спрямований на осмислення досягнень європейського авангарду, інший — у глибину національної самобутності аргентинської культури, з неодмінним збагаченням мови музики їхньою переплетеністю. Поєднання сублімованих елементів глибинних культур і цивілізацій, що перебувають на величезних дистанціях одна від одної — історично, етнічно, географічно — можуть бути парадоксальними. Однак у художній гібридній реальності музичних мов ХХ століття подібні прояви стали черговою констатацією, хоч і не цілком звичною. У А. Гінастери вони були викликані, приміром, архаїчним ритуальним проспівуванням слів доколумбових текстів у «Кантаті для магічної Америки» для сопрано та 53 ударних (1960): разом із новою звуковою лексикою це дало ефект занурення у «неповторну музичну мову та культурну локалізацію» [Gaviria, 2010, p. 6]. Подібною інтенцією виявилася міфологія майя про створення світу у текстовому викладі домініканських чернечих обрядів храмів Гватемали з незавершеного циклу «Вісім симфонічних фресок». Не дивує переплетеність у звуковій тканині остинатних ритмів, ритуальних перкусійних тембрів, ліричних фраз з аргентинських мело-

¹ Alberto Evaristo Ginastera (1916–1983) — виходець з італійсько-каталонських емігрантів, досяг світової популярності як композитор і музикознавець. Мав ряд почесних звань, співпрацював із майстрами європейського авангарду Л. Ноно, О. Мессіаном, Я. Ксенакісом та ін.

дій, серійних рядів, сегментів, симетрій, паліндромів, що для Гінастери було засобом «реконструкції трансцендентного аспекту стародавнього доколумбового світу», як зізнавався сам автор [Gaviria, 2010, p. 6].

Інтеграція цитат, фрагментів народних пісень і танців, складних інтертекстових діалогів, алюзій чужих стилів слугувала тій самій меті — відтворенню духу Америки, її корінної колективної спадщини з опорою на місцеву сільську традицію *гаучо*, темброво-звукові топоніми андського звуку. Просуваючись у різні періоди творчості до складного синтезу місцевих музичних діалектів на платформі академічних новацій європейської школи, Гінастера вивчав подібний досвід занурення в архаїку давніх цивілізацій через новий мовний досвід Б. Бартока, І. Стравінського, додекафонні ряди А. Берга, А. Веберна, звукову колористику К. Дебюссі, М. Равеля, М. де Фальї, А. Онегера, мікротонові та електронні звучності. У бесідах з музикантами він згадував: «Під час створення “Аргентинських танців” для фортепіано в 1937 році я відчував вплив Бартока. Мій “фольклорний образ” починався саме там, з його політональних гармонізацій, сильних, чітких ритмів – з бартоківського “гарячкового збудження”, у якому відтворюється дух національної музики» [Gaviria, 2010, p. 13]. Пізніше в інтерв'ю піаністці Лілан Тан він сказав про зрілий період творчості: «Зараз я розвиваюся, повертаюся до первісної Америки майя, ацтеків та інків. Цей вплив у моїй музиці я відчуваю не як фольклорне, а як своєрідне метафізичне натхнення» [Schwartz-Kates, 2010, p. 23–24].

Автентичною атрибуцією авторського стилю А. Гінастери стали аргентинські фольклорні ідіоми у радикально контрастній єдності з новим технічним арсеналом, запозиченим із сучасної авангардної лексики європейських музикантів. На відміну від багатьох із них, Гінастера не займався фольклористикою та польовою діяльністю. Народні інтонації й мелодії він знаходив у вже готових записах та друкованих джерелах. Зокрема свій гітарний акорд на відкритих струнах Гінастера взяв не з практики гаучо — «у традиційній аргентинській музиці жоден гаучо не гратиме на гітарі, не використовуючи ліву руку для створення тризвуків» [Gaviria, 2010, p. 14]. У його музиці цей акорд постає як символ, тембровий знак, витягнутий виключно із загальноприйнятого налаштування інструмента, який підкреслює в будь-якому іншому тембровому контексті важливість гітари або її звукового образу, так би мовити, архетипу шестиструнної гітари. Імітація резонансів відкритих струн персоніфікує сам інструмент як атрибут місцевого народно-побутового ландшафту, з транспозицією іберійських, іспанських традицій у креольські шари аргентинської культури.

Зважимо на важливу деталь. У певному сенсі налаштування струн класичної шестиструнної гітари може реорганізуватись у вертикальні та горизонтальні структури. Перший вимір (вертикальний) вибудовується у сукупний ряд акустичних сегментів з кварт і терцій; другий (горизонтальний, лінійно-модальний) дає ряд звуків, що відкриває від будь-якого зі своїх тонів вхід у безпівтоновий простір пентатоніки. Він властивий багатьом архаїчним музичним культурам світу, зокрема, андським південноамериканським наспівам корінного населення і сопілковим награшам їхньої «музики вітру». Для Гінастери цей акорд став символом, що інтерпретує аргентинські музичні звичаї аборигенів і здатний піднятися завдяки специфіці звукового орнаменту над будь-яким складним мовним контекстом. Шестизвучні звуковисотні конструкції, що збігаються з налаштуванням струн, зустрічаються в гітарній музиці багаторазово, але

їхня надмірність у творах, не призначених для гітари, трапляється вкрай рідко. У Гінастери це *знакова одиниця* — «звуковий топонім» місцевого колориту¹.

Жанровий контекст місцевої культури створювався типово аргентинськими феноменами. Виділимо серед них пісенно-танцювальні, пріоритет яких підтверджений і творчістю, і особистими думками та висловлюваннями А. Гінастери. Кумулятивний ефект виникає у процесі створення етнічного колориту при зверненні одразу до кількох фундаментальних народно-побутових традицій сільських провінцій гаучо. На відміну від багатьох співвітчизників та сучасників, Гінастера не виводить на авансцену жанр танго, віддаючи перевагу іншим автентичним аргентинським пісням і танцям, серед яких трісте, маламбо, мілонга, відала, гато, чакара.

Triste (*triste* — скорботно) належить до сфери ностальгійних пісень про нерозділене, втрачене кохання або прощання. Лірична традиція корінних андських панамериканських народностей кечуа в Аргентині, Перу, Чилі, Болівії, Уругваї у місцевих звичаях уособлена креольською фігурою гаучо (вершник, пастух), який співає у супроводі гітари, ударних каха (рамковий барабан) та великого барабана (тамбора). Типовими для трісте є тридольний розмір, мінорний лад, 8-складні строфи заспіву, приспиви з терцієвими подвоєннями мелодії, як це прийнято, зокрема, у жанрі *відала*. З національної ліричної пісенної традиції композитору особливо близька ритмічна імпровізаційна свобода речитативу (*parlando*) — напівговору-напівспіву з низхідними контурами мелодичних фраз.

Контрастом до ліричного співу трісте слугує енергія аргентинських танців, кінетично заряджених активною моторикою танцювального руху, які часто протиставляються рапсодичним висловлюванням. Найяскравішим і найексцентричнішим є *маламбо* (*malambo*) — аргентинський силовий чоловічий танець гаучо, найбільш архаїчний і віртуозніший з усіх. Це дуель, суперництво, демонстрація атлетичної форми та танцювальної майстерності. Театральна атрибуція танцю: соло зі складних рухів ніг двох або групи партнерів; танцюристи по чергово енергійно тупотять, схрешують ноги, б'ють по землі боками стоп, дзвенять шпорами під наглядом суперника, який очікує своєї черги. Хореографічна мова гаучо передається через покоління південноамериканських ковбоїв. Ритми та характерні рухи синхронізуються у групах, перетинаються контрапунктами танцювальних фігур під акомпанемент гітарних акордів *расгеадо*, соло скрипки, бандонеона, ударів бонго. Рухи й патерни ритмів наслідують гул землі під копитами коней на відкритих просторах пампасів. Архаїчні риси автентичної танцювальної техніки гаучо доповнюються іспанськими прийомами *zapateado*², що походять від андалузького фламенко — вистукування підборами, босими п'ятами зігнутих у колінах ніг. Агресивні театральні аксесуари танцю — металеві зброя болеадори в руках гаучо, батоги, реміні, мотузки з кістяними грузилами для відлову диких коней, і вогонь — створюють імітацію польової культури аргентинських пампасів³.

Ритмічна сітка рухів фіксується змінним метром $\frac{6}{8}$ і $\frac{3}{4}$ з характерними для іспанського «компаса» геміолами — гостро акцентованими, з одночасним щільним

¹ Г. Чейз вважав його персональним результатом «інтуїтивного засвоєння та суб'єктивного сприйняття, сублімацією фольклорних елементів» [Chase, 1957, p. 450].

² Від ісп. «zapato» — «взуття», швидкий відбивальний рух ногою в танцювальному кроці з прискоренням нав'язливих вибагливих ритмів.

³ Сучасна балетна хореографія маламбо у виконанні аргентинських танцюристів Malevo Malambo: <https://www.youtube.com/watch?v=rthfOAKqCVc&list=RDrthfOAKqCVc>

пульсом тридольного та дводольного биття. Мелодія може бути відсутньою, замість неї — атаквальні удари перкусії та гітарних басів (схема 1).

Схема 1.

Ритмічні патерни маламбо



Складні форми ритмів маламбо, без прямих асоціацій з мелодикою креольської побутової традиції, змінюють ритмічну структуру танцю. Поряд з іспанськими геміолами у розмірі $6/8$, $3/4$ вони перетворюються на чергування $5/8$, $7/8$, $9/8$. Автор називає подібні досліди «сублімованим маламбо».

З середовища креольських танців поряд із маламбо у музиці Гінастери звучить відлуння первинно сільського повільного танцю *мілонга* (одне з основних втілень поетики сільської культури гаучо). Під впливом ритму кубинської хабанери, її іспанських версій, африканських ритмів *candombe* мілонга ставала енергійнішою, моторнішою, завдяки чому пізніше увійшла до квінтесенції елементів аргентинської міської музики танго. Саме звідси танго успадкувало бінарний метр та характерну ритмічну організацію поліметру 3+3+2 (повсюдна атрибуція музики танго відомого учня Гінастери А. П'яццолли). Аргентинські дослідники констатують, що танго як емблема національної культури стало «єдиним великим танцем, що зіграв незначну роль у музиці Гінастери» [Schwartz-Kates, 2010, p. 35]. Для композитора жанр не був пріоритетним через його табування в академічному середовищі у ранній період творчості музиканта, коли він відчував величезний інтерес до традиційної популярної музики і віддавав перевагу музичній атмосфері сільської глибинки, де побутовали місцеві креольські ідіоми, зокрема мілонга. Загалом розрізняють три основні її різновиди: сільська, креольська, пісенно-інструментальна *milonga campera/criolla* (праматір танго); міська танцювальна *milonga ciudadana/porteña*, тісно пов'язана з ранніми зразками танго в Буенос-Айресі; сповільнений, мінорний, пристрасний, млосний різновид *milonga surera* з південних провінцій Буенос-Айреса з характерною поетикою гаучо. У сільському різновиді жанру склалися звичаї співу пайядорів під гітару (поетичний поєдинок *payada*). В умовах бінарних розмірів $2/4$, $4/4$ у ритмічних формулах мілонги акцентується синкопа, що створює «ламаний» ритм, ефект «підстрибування» у танці. Мілонга *campera* ритмічними формулами ніби похитується разом із артикуляцією слабких долей (схема 2).

Схема 2.

Ритмічні патерни мілонги



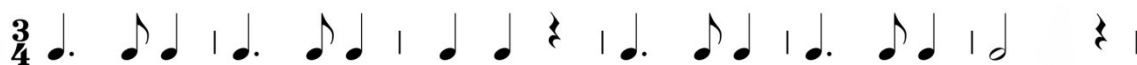
У мілонзі сільської традиції можливі дорійські або міксолідійські модальні відтінки мотивів та фраз. У словах чути спогади про будинок, стан самотності в дорозі, жартівливі історії, філософські думки.

Відала — лірична сольна народна пісня для жіночого або чоловічого голосу у гітарному супроводі. Жанр поширений у метисів північно-західного регіону і успадкований від андських індіанських народів кечуа Аргентини, Болівії, Перу. Інтонації,

що спокійно звучать у місцях проживання сільських громад серед гірських ландшафтів, органічні до свого середовища — пустельних степів високогір'я. Назва *vidala* (ісп. *vida* — життя, кечуанський суфікс *la* — маленька), поетика жанру поєднують індіанські елементи з іспанськими. Семантика музично-поетичного тексту відображає природу, пейзаж, емоційний стан самотності і туги. Повільна пісня пайядорів, «гірська» за духом — епічна розповідь у мелодичних фразах із двоголосним терцієвим подвоєнням під гітарний акомпанемент та удари басового барабана. У музичній тканині немає гострих акцентів, лише ледь помітна слабка пульсація. Короткі фрази римуються у змінній метричній сітці $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$. Модальні відтінки дорійських, лідійських ладових колоритів перемежовані з безпівтоновими пентатонічними модулями індіанських наспівів. У гітарному акомпанементі — резонанси відкритих струн, фігури арпеджіо, удари по струнах (апояндо). У креольських традиціях відали використовуються іспанська гітара, але нерідко додається локальний колорит національних духових інструментів (кена, сампонья), болівійських, перуанських струнно-щипкових видів чаранго. Місцеві відтінки посилюються голосовими вібраціями та фольклорним горловим співом, насиченим мікротонною мелізматикою (данина стародавнім племінним традиціям). Як результат пісня більше схожа на мовлення, рапсодичне проспівування з вільними подовженими розспівами голосних звуків, усною імпровізацією, спонтанним орнаментальним варіюванням (схема 3). Все разом надає пісенній традиції відтінку сповідальності, інтимності ритуалу прощання.

Схема 3.

Ритмічні патерни відали



Гато — жвавий, життєрадісний, енергійний парний танець швидких рухів у супроводі безперервного пульсу *расгеадо* — часто використовується у творчості Гінастери. Гострохарактерний аргентинський танець поширений ближче до центральних провінцій (Сантьяго-дель-Естеро) і у побуті популярний в атмосфері дозвілля як жартівливий парний танець фліртування. Його традиції закладені усними формами музикування, характерні ознаки — мажорний лад, гітарні фігурації або *расгеадо* акордів, геміольні ритми з синкопами, метрична перемінність $\frac{6}{8}$ і $\frac{3}{4}$, вплив іспанської сегідильї, фанданго, куплетна форма. Музичний супровід гато виконується двома гітаристами або ансамблем: скрипка, бандонеон, гітара, барабани. На відміну від змагальної енергії танцю-турніру маламбо, гато — швидкий, збуджений «танець залицяння». Для хореографічної пластики характерна м'якість «котячих» рухів з короткими випадками, присіданнями, грайливими похитуваннями тіла. Мелодії синтаксично складаються подібно до жартівливої гри коротких, гострих, чітко пульсуючих мотивів (схема 4). Рефрени доповнені звукозображувальними сигналами, вигуками. Акценти підкреслені басовим барабаном *bombo leguero*.

Схема 4.

Ритмічні патерни гато



Фактично танець демонструє не так агресивно-войовничі, як привабливі «мускуліні» риси героя аргентинської культури — пастуха, ковбоя, землероба — ідеалізованого персонажа сільської місцевості. Образ зустрічається в літературі, живописі, музична поетика жанру помітно відрізняється від меланхолійної пісенної оповіді про сільське життя й від силових чоловічих танців-турнірів. Гато втілює найлегший, жартівливий відтінок образу і складає пару спорідненому танцю — чакарері.

Чакарера — жартівливий фермерський парний танець, найлегковажніший з усіх: швидкий, енергійний, споріднений з гато, з діалогами між партнерами, грою, фліртом, але без особливої експресії. Характерний ритм (акцентування синкоп між мелодією та фоном) підтримується інструментальними партіями: соло скрипки або акордеона у супроводі гітари (схема 5). Назва артикулює сільське походження жанру (*chaca* — поле, ферма). Мелодія — за звуками пентатоніки, із прикрасами, імітацією свисту, крику; тембр співу «горловий»; у партії гітари ритмізований акомпанемент акордами основних функцій. Танцювальні прийоми: у чоловіків *zapateo* — вибивання підборами, у жінок *zarandeo* — кругові похитування стегон.

Схема 5.

Ритмічні патерни чакарери



Свій єдиний оригінальний гітарний твір *Сонату op. 47* А. Гінастера написав у Женеві влітку 1976 року на замовлення бразильського віртуоза Карлоса Барбоса-Ліми (Antonio Carlos Ribeiro Barbosa-Lima, 1944–2022); через три місяці музика прозвучала в аудиторії Університету Джорджа Вашингтона. Згодом композитор двічі редагував нотний текст: у 1977–78 та у 1981 роках [Schwartz-Kates, 2001]. У вступі до партитури 1978 року автор згадував: «Гітара була національним інструментом моєї країни, тому я погодився на пропозицію написати сонату для гітари соло в 4-х частинах: «Есордіо», «Скерцо», «Пісня» і «Фінал», у яких повторюються ритми південноамериканської музики [Ginastera, 1978, р. 3]. Це визнання спрямовує аналітичний пошук зв'язків ідіоматичних музичних лексем аргентинської культури гаучо з новим арсеналом сучасних композиторських технік. Перебуваючи на піку творчої зрілості, автор акумулював ресурси народно-побутових та академічних традицій гітарного звуку як символу і носія місцевої музичної поетики, просочував темброву атмосферу сонати мовою авангардних європейських композиторських шкіл, залишаючи всюди спеціальні місцеві знаки: ритми, тембри, голосові чи шумові атрибути, «мотиви з південноамериканського фольклору, що увійшли до музичного словника, використаного Гінастерою багаторазово й у різних комбінаціях» [King, 1992, р. 8]. Вони відсилають слухача до архіву пам'яті про жанрові витoki, стають частиною колориту країни, її емблемою¹.

Перша частина сонати *Esordio* описується автором як «урочиста прелюдія, за якою слідує пісня, натхненна музикою індіанців кечуа»². Силует мелодії виразно

¹ Посилання на виконання Сонати для гітари op.47 в інтерпретації в'єтнамського гітариста-віртуоза, професора Чиказького університету Іллінойсу Ан Тран (An Tran): <https://youtu.be/vXgXdyI9Ug8?si=sskWveJDyQRjERP>

² Іспанське слово *exordio* означає початок літературного твору або преамбулу в ораторському виступі, привертання уваги до основного змісту промови.

проявлений у моментах встановлення тридольної метричної сітки з фігурою ритму¹, характерною для відали (приклад 1). Їй передує вступ імпровізаційного характеру, позбавлений метричного пульсу, тактової системи, з гнучкою агогікою, свободою ритмічних алеаторних коливачь ліній. У процесі подальшого формування тридольного пульсу мелодія виявляє кечуанські традиції одноголосного індіанського жіночого співу під повільні удари барабана каха, успадковуючи водночас звичай подвоювати фрази терцієвими підголосками чоловічого дуету гаучо. Після кожної такої фрази гітарист ударами біля підставки імітує звук підвісного барабана каха.

Приклад 1.

А. Гінастера. Соната для гітари оп.47, ч. 1 Esordio

Poco più mosso $\text{♩} = 76$

The musical score consists of two systems of music. The first system is marked 'p dolce' and includes the instruction 'tastiera'. The second system includes 'verso', 'il', 'ponticello', and 'cresc.'. Fingerings are indicated by numbers 0-4 above the notes. A 'T' symbol is present in the first system, and a 'C' symbol is at the end of the second system.

Ритмічний малюнок відали синхронізується у моноритмічній масі вертикалі: підтримується всіма голосами акордів, верхні часто сходяться в терції, як це заведено у практиці співу пайядорів. Модусом для мелодичних фраз слугує лідійський тетрахорд. Його ладова специфіка, згідно зі старовинною європейською традицією, коріниться у тритонових зв'язках між крайніми звуками тетрахорду, що створює ефект високої інтонаційної напруги лінії *f-g-a-h* у висхідному, та в низхідному русі (це притаманно північно-західній відалі). Розвиток поспівок у сонаті зміщенням на півтон вгору *c-d-e-f#* веде до кульмінаційної вершини на *ff* від тихого ніжного звучання перших фраз. Експресивність динамічного росту, що йде слідом, пов'язана з теситурним розширенням і водночас — фактурним ущільненням тканини, а також із послідовним зрушенням двох тритонів. У сукупності з акордовими дисонансами мелодія відали потрапляє в напружене поле вібрацій жорстких звукових мас тритонового спектру, не властивих акомпанементам до печального співу гаучо. Це атрибуція нових технік композиції, які уникають відкритих асоціацій з типовими зв'язками акордів. Причому сама пісня звучить органічно, сумно, ностальгійно-приглушено, прориваючись крізь товщу дисонансів, з ритмічною підтримкою ударами пальців гітариста і долонею правої руки біля підставки, по верхній деці, корпусу, притиснутих і відкритих струнах інструмента для імітації перкусії. Звук схожий на далеке відлуння ритуального барабана, віднесене гірським вітром на відкриті простори Андського альтіплано.

Разом з тим звукозображальний сигнал ключового ритму відали став символом, що підсвічує живе голосіння корінних народів. Ці голоси розкриваються слідом за картиною навколишнього звукового краєвиду із символічним «світінням», про-

¹ Показовим є порівняння ритму та мелодії народного зразка відали у фольклорному виконанні з наведеним далі прикладом тексту Гінастери: <https://www.youtube.com/watch?v=NQaW7hX3OMM>

мені якого розходяться у різні боки від гітарного акорду (гексахорда) відкритих струн. Його міфотворче значення як звукової емблеми в музиці Гінастери визнається усіма аргентинськими музикознавцями, тож не випадково автор свій єдиний гітарний твір починає саме з нього.

Акорд відкритих струн у арпеджованому вигляді *e-a-d-g-h-e* звучить як початок гри, перевірка ладу інструмента. Він відкриває і замикає кожну з чотирьох рапсодичних хвиль урочистої прелюдії і по суті, є джерелом та результатом їхнього розгортання. Щоразу акорд супроводжується розсипом пасажів і перетворюється з вертикальної монолітної маси на низку довгих симетричних інтервальних ліній (приклад 2).

Приклад 2.

А. Гінастера. Соната для гітари оп.47, ч. 1 Esordio

Автор 12 разів повторює акорд відкритих струн протягом 1-ї частини сонати і дає стільки ж версій його перетворень (завдяки зміщенню спочатку двох верхніх звуків, далі трьох і більше — до усіх шести, але щоразу первинний вигляд відновлюється, акцентуючи свою особливу значущість). Пасажні висхідні фігури в агогічному потоці прискорень або уповільнень розкручують початкові імпульси руху: чистих кварт або квінт, коротких ривків секвенцій із зупинкою на свистячому звуці ковзання нігтем пальця вздовж шостої струни, секвентних ходів великими септимами на тлі педалі двох відкритих нижніх струн і нарешті, низхідних поступових уповільнень. Наступна, згадана раніше презентація мелодії на кшталт відали, що перемежовується новими трансформаціями гітарного акорду, в кодї зливається з його оригінальним первинним виглядом. У заключній каденції вона «імітує речитатив на одній ноті, типовий для багатьох південноамериканських індіанських племен, з послідовним його повторенням, часто з треллю або прикрасою, як це буде й у третій ліричній частині сонати» [Wallace, 1964, p. 167].

Будучи акустичною опорою гітарного акорду, цей звук замикає усі синтаксичні грані розділів форми і є висотним підґрунтям 1-ї частини, а сам акорд — її константою. Семантичні аспекти музики Гінастери обумовлював трьома головними мистецькими завданнями: втілити «ліричний захват, використовувати сильні ритми, запозичені з чоловічих танців... відобразити певну експресіоністську атмосферу, майже магічний настрій» [Suarez-Urtubey, 1967, p. 70].

У фортепіанних сонатах оп. 22 (1952), оп. 53 (1981), оп. 54 (1982), Сонаті для віолончелі з фортепіано оп. 49 (1979) емоційні контрасти розподілені за єдиним ком-

позиційним сценарієм. Кожна з сонат відкривається енергійною першою частиною; далі йде швидко скерцо у розмірі $6/8$ (початковий тихий звук згодом розпалюється до гучної, містичної картини нічного дозвілля місцевих танців); третя частина — лірична рапсодія з ніжних, сумних пісень, фінал — динамічна токато з ритмами маламбо і чакарери. Аналогічно вибудовані жанрові та образно-семантичні контрасти в гітарній сонаті. У період творчої зрілості композитор «використовував елементи аргентинської народної музики як відправну точку для створення “уявного фольклору”, розвивав ці елементи, невимушено вносячи до них додекафонні прийоми, уникаючи строгих серіальних технік» [Basinski, 1994, p. 11].

Аналітику другої частини Сонати для гітари слід передувати описом місцевої народно-побутової практики музикування. Гітарна техніка гаучо, інтегрована в академічний репертуар, поряд з іншими національно-фольклорними компонентами, нагадує бриньчання з акцентами ритмічних патернів танців та пісень, що створює ефект природного згасання струн. Заглушення звуку перкусійним шумом, стуком по грифу та різним частинам корпусу інструмента (*golpe*), ударами по струнах біля підставки (*tamboro*) також є відлунням музики аргентинських пампасів. Місцеві ударні — малий барабан каха та квадратний кахон (*cajón*) перуанського походження, прийняті в середовищі креольських гітаристів, імітуються ударами кулаком або відкритою долонею. Скрип, свист, тупання ніг під час танців передаються специфічними різкими, сильними ковзаннями вздовж струн, стуком по обичайці та іншими прийомами. Звуки легко вписуються в авангардну лексику поряд з елементами уявного фольклору, що зберігає пам'ять про практики колективних ритуалів з архаїчного минулого. У кожній частині сонати специфічні прийоми гри спливають по-своєму.

Друга частина Scherzo — у нотному тексті супроводжується поясненнями про фантастичний характер музики, її максимально швидкий темп, тридольний метр, високий ступінь контрасту гучності. Окремі коментарі стосуються специфічних прийомів гри. Наприклад: по струнах правою рукою біля головки грифа; глісандо лівою рукою зі зміщенням фіксованої позиції акорду; дуже швидко нетривала імпровізація штрихом *sul ponticello* на 1-й, 2-й та 3-й струнах, накритих пальцями лівої руки в районі резонатора (приклад 4); *senza tempo* — гра поза темпом, вільно, не вимірюючи ритм; “*Bartok-pizzicato*” — різке вищипування струни з ударним ефектом; *tastiera, come liuto* — гра з наслідуванням лютні або клавесина м'яким щипком з легкою артикуляцією.

Цією частиною сонати Гінастера відобразив спогади про красу пейзажів та атмосфери високогір'я, нічне небо над відкритими просторами, захоплення прозорим, сухим та чистим повітрям. У передмові до партитури він писав про чари прозорого неба Аргентини — одухотвореного образу в місцевому фольклорі, оспіваного в мелодіях і танцях гаучо. Композитор імітує в музиці картину «гри тіней та світла, нічних звуків чарівної атмосфери, динамічних контрастів, далеких танців, сюрреалістичних вражень. Наприкінці звучання теми хвали Сіксту Бекмессеру постає як фантазмагорія» (зі вступу до партитури).

Приглушеною вібрацією гітарних струн композитор відкриває перші такти, граючи тембрами як світлом і тінню — натуральним м'яким звуком струни та різким металевим призвучом біля підставки. Це схоже на тихе мерехтіння кластерних хроматичних точок, наче далеких вогнів у нічному небі. Їхня вібрація витримана в остинатному моторному ритмі танцю. Гра доповнюється регістровими контрастами (див. приклад 3).

Приклад 3.

А. Гінастера. Соната для гітари оп.47, ч. 2 Scherzo, тт. 1–8

Зі щільних малосекундових звукових «точок», що відкидають у високому регістрі штучні призвуки (флажолети), подібно до слідів комет у темряві зоряного неба, виростають малотерцієві фігури з комбінацій інтервалів 2:1 або 1:2 (вимір у півтонах). Їхня ротація в прямому або зворотному русі, інверсії та ракоході нагадує мікросерійні процедури: до них додається гра інтервалами терцій і кварт у розгорнутих пасажах. Спираючись на загальну дисонантну атмосферу, створену симетрією мікросерійних мелодичних сегментів, особливо в діапазоні комірок малотерцієвих октатонічних ладів обмеженої транспозиції, із вкладеними комбінаціями малих та великих секунд усередині кожної комірки, Гінастера часто обходився без повного регламенту строгих серійних процедур 12-тонового неповторюваного ряду звуків та його поліфонічних перетворень. У чергуванні розгорнутих акордових пасажів з короткими мотивами із трьох звуків він знаходив свій «будівельний механізм» — роботу на «клітинному рівні» мотивів і послівок, що утворюють півтонові, цілтонові, октатонічні фрагменти звукорядів і зміщуються по вертикалі та горизонталі згідно з обраним інтервальним принципом. У радикальному сплетінні авангардних поліфонічних технік із посліпковими структурами народно-побутової природи виникає сплав звуків, натхненний пейзажем. У палітрі фарб авангардного художника ідеалізований символ нації може виглядати викривленим, вийнятим зі звичного контексту і тому не зовсім зрозумілим. Про нього сигналізують ритмічні акценти маламбо, змінні розміри $9/8$, $6/8$, $7/8$, терцієві глісандовані ковзання (приклад 4).

Приклад 4.

А. Гінастера. Соната для гітари, оп.47, ч. 2 Scherzo, тт. 35–43

Прикладом додекафонної роботи з повною 12-тоною серією є початок наступного розділу форми (тт. 52–55). У звуках ряду переважає фонізм зменшеного септакорду як результат розгорнутого в лінійній площині ходу по малих терціях. Сег-

менти перебувають один від одного на відстані кварта. Синтаксично і ритмічно секції звуків об'єднуються по-різному: чотири сегменти по три звуки, виходячи з ритму, і три сегменти по чотири звуки, залежно від інтервальної комбінаторики. Серія повністю зміщується на малу терцію вгору (приклад 5).

Приклад 5.

А.Гінастера. Соната для гітари оп.47, ч. 2 Scherzo, тт. 49–57

Тим часом, в умовах дисонуючого звучання та мікросерійної роботи з матеріалом, після закінчення розділів відчувається педалізація артикульованого басу *E* прийомом *Bartok-pizzicato sfff* (приклад 6) і в кінці всієї другої частини.

Приклад 6.

А. Гінастера. Соната для гітари оп.47, ч.2 Scherzo, тт.83–91

Ще один досвід роботи з повним рядом 12-ти неповторюваних тонів (по три звуки у кожній групі) дається в заключному розділі (тт. 92–95). Спочатку викладається основний ряд, потім його інверсія. Показовою є також дзеркальна та послідовна симетрія інтервалів усередині сегментів, з грою пропорцій 2:1 та 1:2 (схема 6).

Схема 6.

Отже, Гінастеру не приваблювала ортодоксальність вебернівського серійного методу: він застосовував його локально, на рівні послідовної або дзеркальної симетрії окремих груп у їхній інверсійній, ракохідній, транспозиційній формах. Серійний метод вів Веберна у сферу споглядальності, інтроспекції до самопоглиблених емоційних станів. Гінастеру, навпаки, хвилювала енергія екзальтації, грубої силової

пружності пульсуючого ритму, моторики танцювальних рухів, чутних звідусіль у звукових ландшафтах Аргентини. Вони відбивались авангардними відлуннями поспівок, ритмічних структур, що походять з народного мелосу. Так у творах Гінастери народжувався новий, незвичайний звуковий образ Аргентини.

У листуванні композитор зазначав, що він «схильний організовувати симетричні серії на основі трьох або чотирьох нот, проте не вважав отриманий результат 12-тоновими серіями у строгому сенсі, скоріше транспозиціями дрібніших мелодичних сегментів, що їх складають» [Schwartz-Kates, 2010, p. 28]. Цю частину сонати композитор заповнив безліччю звукових ефектів, різких контрастів темпів та гучності, енергією танцювальних ритмів маламбо та гато з метричними викривленнями $6/8$, $7/8$, $9/8$. У кодї Гінастера звернувся до алюзії звучання лютні (єдине в сонаті інтертекстуальне запозичення акордових пасажів хордофонів, споріднених з гітарою за строем) з опери Р. Вагнера «Нюрнберзькі мейстерзінгери» (арія комічного персонажа Сікста Бек-мессера). Високі гармоніки флажолетів відкритих струн імітують лютневий звук (*come liuto*), і в цій алюзії відчутні голоси з різних часів, які вступають у діалог лютневих звуків зі змагань співаків минулого і реплік у відповідь аргентинського гітариста, сучасного пайядора. До вільної імпровізації реплік, прийнятої у популярному місцевому середовищі гаучо, рукою академічного майстра підмішується лексика авангарду.

Третя частина — *Santo* містить посилення до пісенно-ліричного жанрового спектру. Він втілюється не за допомогою розгорнутих ліній та широких кантиленних розспівів, а передається засобами агогічної свободи, зупинок дихання затяжними трелями, фігураційною орнаментикою, схожими на горловий спів корінних народів чи голоси птахів. Звідси — уривчасте дихання фраз різної протяжності. Мелодичні конфігурації фрагментів *santo* далекі від звичного звучання автентичних мотивів пайядорів, змінені лексикою авангарду. Сусідство активних пасажів, серійно організованих блоками 12-тонової серії, транспозицій її прямого та ракохідного руху, переривається акордовими вертикалями гексахордів, похідних від «гітарного акорду» відкритих струн (у чистому чи зміненому вигляді). Відсутність розмірів, ритмічної регуляції у чергуванні поспівок формул і арпеджованих пасажів зміщує функції синтаксичного регулювання форми на нові фактори членування. Ними слугують фактурні та теситурні контрасти, логіка серійних процедур, модальні горизонталі низхідних мелодичних фраз та регулярні «каденційні» замикання гітарним гексахордом відкритих струн (приклад 7). Це проявляється у кожному з двох розділів форми (*Rapsodico*; *Piu lento e poetico*).

Приклад 7.

А. Гінастера. Соната для гітари оп.47, ч. 3 *Santo* (*Rapsodico*)

Rapsodico ♩ = 54 ca. *naturale*

The musical score consists of two systems of music. The first system starts with a trill (tr) and a ponticello effect, followed by a sequence of notes with fingerings (m, i, m, i, p, p, i, m) and dynamics (mf, f). The second system continues with more complex rhythmic patterns and dynamics (p, mf, f). The score includes various musical notations such as trills, accents, and dynamic markings.

Моментами спільності між розділами слугують глісандовані «бряцання» гітарних акордів із завмираннями трелей на звуці *fis* із поверненням до нього; хвилі висхідних та низхідних пасажів, організованих у серійні ряди. Їхні траспозиції та сегментні угруповання по три, чотири, дев'ять і більше звуків автор підкреслює в тексті, точно вимірюючи кількість по всій довжині звукової хвилі, вираховуючи щоразу їхні пропорції.

Мелодичний малюнок відали проступає в *Piu lento e poetico* низхідним розспівом по звуках фригійського тетра хорду з опорою на *e*. Спочатку цей хід із модальними ознаками фольклорних зразків аргентинських сумних пісень виступає з чотирма акордами, становлячи разом із ними серію з неповторюваних 12 тонів (приклад 8). Рельєф мелодії піднімається над ніжним фоном тихого супроводу, потім зміщується по висоті й виростає у палкий емоційний вислів (*ardoroso*), де кожен звук посилений октавним потовщенням лінії і багаторазовими поверненнями подібно до речитації, змовкаючи перед фіналом сонати, що йде в режимі *non stop*¹.

Приклад 8.

А. Гінастера. Соната для гітари оп.47, ч. 3 Canto (*Piu lento e poetico*)

Четверта частина (Finale) описується Гінастерою як «швидке, енергійне рондо, що нагадує сильні, сміливі ритми музики пампасів». Бурхлива кінетична енергія кількох танців (маламбо, чакарери та гато) в сукупності з голосами корінних народів із мікротоновими вібраціями відображає «дух маламбо» з шаленими, дикими темпами, захопливими видовищами місцевих звичаїв народів, які мешкають серед відкритих високогірних рівнин.

Джерелом натхнення обрядової музики пампасів слугувала маніфестація фізичної сили, чоловічої відваги в рухах танцю під дзвін гострих ножів, свист хлистів, ударів об землю під карколомний асинхронний стукіт підборів. Це асоціювалося зі швидким наближенням величезного стада диких тварин, що безупинно мчить назустріч. Імітацію посилюють специфічні прийоми гри на гітарі, які супроводжуються в тексті безліччю інструкцій: «Комбінація *rasgado* та тамборо є перкусійним ударним ефектом, що підкреслює пульсацію ритму. На відміну від стандартного *rasgado*, акорди тамборо виконуються сухим коротким ударом кулака правої руки по струнах над резонатором з подальшим заглушенням вібрації останніми фалангами всіх пальців. На гучності *ff* удари мають бути підкреслено енергійними — ефект, характерний для популярного аргентинського стилю гри, є необхідним для втілення задуму композитора»².

У музиці А. Гінастери «маламбо мало схожі на фольклорні зразки, — пише Д. Шварц-Кейтс. — Швидше вони є винахідливими інтерпретаціями жанру, що використовують швидші темпи, складніші гармонії й сміливіші дисонанси. Стилізовані маламбо також включають ритми інших аргентинських жанрів, таких як самба, чакарера та гато» [Schwartz-Kates, 2010, p. 24]. Акцентовані удари характерні й для фермерського

¹ В анотації до видання твору (1978) автор вказує, що ця музика «лірична, піднесена, виразна і захоплива, як любовна поема».

² Коментар додано гітаристом К. Барбоса-Лімою до нотних видань 1978, 1981, 1984 років.

танцю чакарера. Синергія моторних жанрів задає високий тонус експресії, акумулює феєричну потужність колективного пориву, тріумфування емоцій широкою амплітуди.

У режимі постійних коливань темпів, акцентів, метричних тактових пропорцій вгадується наполеглива пульсація акорду відкритих струн (приклад 9). Звучання схоже на бринчання креольської гітари, але в максимально швидкому темпі і рапто-вими, шаленими ривками разом з інтенсивним форсуванням гучності. Тут варіюється ритмічна сітка маламбо, але замість геміольних синкоп у розмірах $\frac{6}{8}$ і $\frac{3}{4}$ Гінастера пропонує асиметричні ритми. Акцентована фігура геміоли з'являється у 5-му, 10-му тактах і далі повторюється при змінах дводольності та тридольності, що характерно для багатьох іспанських «компасів» культури фламенко.

Приклад 9.

A. Гінастера. Соната для гітари ор.47, ч. 4 Finale, тт. 1–8

Presto e fогoso ♩ = 160 (♩ = 320), sempre ♩ = ♩

* *rasgueado*

Якщо простежити рух верхніх голосів над витриманою педаллю, легко помітити закономірність: лінія складається з симетрії сегментів 1:2 в модусі обмеженої транспозиції октавонічного звукоряду від опори *e*. Метричні конструкції зміщують акценти, коротшають або подовжуються на одну восьму. Цей процес сприяє вогненній динаміці віртуозного фіналу в жанрі маламбо. Однак йому відповідає інший швидкий, жартівливий народний танець чакарера зі стійкою синкопою у розмірі $\frac{6}{8}$ з акцентами на 3-му і 5-му звуках, характерною для танцю (тт. 90-91). Його вплив не такий сильний, але цілком відчутний, як і асоціації з мілонгою, її типовим поліметром 3+3+2 (приклад 10). Разом вони відтворюють конгломерацію андських, креольських танців та пісень, перевтілених сучасною лексикою композитора у блискучий фінал сонати — віртуозний, сяючий, захоплюючий нерегулярними акцентами та ритмами.

Приклад 10.

A. Гінастера. Соната для гітари ор.47, ч. 4 Finale, тт. 68–70, 77–79

У гітарній сонаті Гінастери віртуозність матеріалу, важлива для концертного виконавця, поєднується з привабливими для слухача «теплыми відлуннями традиційних народних танців і пісень, у яких акцент ритму та тембр ударних інструментів зливається, а не контрастує з вивіреною, скурпульозною серійною технікою» [Jiménez, 2022, p. 66]. Композитор трансформує, адаптує різномірний автентичний матеріал до нового середовища академічної мови авангарду, щоб привернути увагу будь-якої аудиторії.

Висновки. У єдиному гітарному творі Альберто Гінастери чути діалог часів, культур, тембрових асоціацій з місцевими звуковими ландшафтами, картинами побутування ритуалів та автентичних жанрів. У строкате звукове середовище комплементарно або зовсім несподівано вторгаються інтертекстуальні запозичення «чужої музики», наприклад, з опери Р. Вагнера «Нюрнберзькі мейстерзінгери» на кшталт європейських лютневих імпровізацій. Атмосфера екзальтованих емоцій, грубої пульсації ритмів складається у загальну картину наполегливої моторики руху, створену надзвичайно сміливими авангардними фарбами. Композитор переосмислює поспівкові структури народного походження, що сягають корінням аргентинського мелосу сільського фольклору, поєднує їх із мікросерійною роботою сегментами із 3–4 звуків. Для А. Гінастери принцип серійної організації повних рядів із неповторюваних 12 звуків шляхом транспозицій, інверсій, ракоходів є важливим, але не ортодоксальним, і працює локально. Механізм додекафонної техніки композитор «згортає все-редину» мотивних сегментів, у проєкції на синтаксичний рівень коротких структурних ланок. Реконструювання жанрів міського та сільського аргентинського побуту (мілонги, відали, трісте, маламбо, чакарери, гато) будується в сонаті на сублімації національних ритмів та автентичних мелодичних фраз під впливом серійних процедур. У результаті це призводить до зміненого сприйняття трансформованих, «викривлених» автентичних поспівок, віддалених від прямих асоціацій з ритмами та наспівами гаучо — «музикою пампасів».

Сам Гінастера називав подібні реконструкції «уявним фольклором», «сублімованим маламбо». Композитор переплавляв впізнавані фольклорні ідіоми під впливом сучасних композиційних технік та нових логічних зв'язків звуків, що стало генератором, важливою органічною частиною його індивідуального стилю — не замкненого на відображенні фольклорного багатства своєї національної культури, а відкритого до діалогу з минулим та сучасністю

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Гончаров М. Фольклорні традиції як основа творчості Антоніо Хосе та Альберто Хінастери: порівняльний аналіз їхніх сонат для гітари. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 81. Т. 1. С. 82–87.
2. Basinski M. G. Alberto Ginastera's use of Argentine folk elements in the Sonata for Guitar, op. 47. Tucson : The University of Arizona, 1994. 60 p.
3. Carballo E. De la Pampa al Cielo: The Development of Tonality in the Compositional Language of Alberto Ginastera : PhD thesis. Bloomington : Indiana University ProQuest Dissertations & Theses, 2006. 280 p.
4. Chase G. Alberto Ginastera: Argentine Composer. *Musical Quarterly*. 1957. № 43. P. 439–460.

5. Gaviria C. A. Alberto Ginastera and the guitar chord: an analytical study : Master of music thesis / University of North Texas. Denton, 2010. 78 p.
6. Ginastera A. Sonata For Guitar, Op.47. Boosey & Hawkes, 1978.
7. Jiménez S. E. The Transfigured Guitar of Alberto Ginastera Sonata for Guitar, op.47. *Research Catalogue KC*. 2022. 77 p. URL: <https://www.researchcatalogue.net/view/1430600/1430599>
8. King C. Alberto Ginastera's Sonata for Guitar, op. 47: An Analysis : Doctor of Musical Arts thesis. Tucson : The University of Arizona. 1992. 73 p.
9. Kuss M. Ginastera (1916-1983): La trayectoria de un método. *Revista Argentina de Musicología*. 2013. № 14. Buenos Aires. P. 16–52.
10. Plesch M. La música en la construcción de la identidad cultural Argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo. *Revista Argentina de musicología*. 1996. № 1. P. 57–68.
11. Schwartz-Kates D. Argentine Art Music and the Search for National Identity Mediated Through a Symbolic Native Heritage: The “tradición gauchesca” and Felipe Boero's “El Matrero” (1929). *Latin American Music Review* 20. 1999. № 1. P. 1–29.
12. Shwartz-Kates D. Alberto Ginastera, Argentine Cultural Construction and the Gauchesco Tradition. *The Musical Quarterly*. 2002. № 86 (2), Summer. P. 248–266.
13. Schwartz-Kates D. Alberto Ginastera: a research and information guide. New York : Routledge music bibliographies, 2010. 249 p.
14. Snyder Ph. J. The music of Alberto Ginastera transcribed for guitar: a performance edition of Danzas Argentinas for guitar quartet: Doctor of Musical Arts thesis. Athens : The University of Georgia, 2003. 146 p.
15. Suarez-Urtubey, P. *Alberto Ginastera*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1967. 77 p.
16. Wallace D. E. Alberto Ginastera: An Analysis of his Style and Techniques of Composition. Michigan: University Microfilms International Ann Arbor, 1964. 177 p.

REFERENCES

1. Honcharov, M. (2024). Foljklorni tradyciji jak osnova tvorchosti Antonio Khose ta Aljberto Khinastery: porivnjajl'nyj analiz jikhnikh sonat dlja ghitary [Folk traditions as the basis of the creativity of Antonio Jose and Alberto Ginastera a comparative analysis of their guitar sonatas]. In: *Aktualjni pytannja ghumanitarnykh nauk [Humanities science current issues]*. Vyp. 81. Issue 1, pp. 82–87 [in Ukrainian].
2. Basinski, M. G. (1994). Alberto Ginastera's use of Argentine folk elements in the Sonata for Guitar, op. 47. Tucson : The University of Arizona. 60 p. [in English].
3. Carballo, E. (2006). De la Pampa al Cielo: The Development of Tonality in the Compositional Language of Alberto Ginastera : PhD thesis. Bloomington : Indiana University ProQuest Dissertations & Theses. 280 p. [in English].
4. Chase, G. (1957). Alberto Ginastera: Argentine Composer. In: *Musical Quarterly*. № 43. P. 439–460 [in English].
5. Gaviria, C. A. (2010). Alberto Ginastera and the guitar chord: an analytical study : Master of music thesis / University of North Texas. Denton. 78 p. [in English].
6. Ginastera, A. (1978). Sonata For Guitar, Op. 47. Boosey & Hawkes.
7. Jiménez, S. E. (2022). The Transfigured Guitar of Alberto Ginastera Sonata for Guitar, op. 47. *Research Catalogue KC*. 77 p. Available at: <https://www.researchcatalogue.net/view/1430600/1430599> (accessed: 25.11.2025) [in English].

8. King, C. (1992). Alberto Ginastera's Sonata for Guitar, op. 47: an analysis : Doctor of Musical Arts thesis. Tucson : The University of Arizona. 73 p. [in English].
9. Kuss, M. (2013). Ginastera (1916–1983): La trayectoria de un método. *Revista Argentina de Musicología*. № 14. Buenos Aires. P. 16–52 [in Spanish].
10. Plesch, M. (1996). La música en la construcción de la identidad cultural Argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo. In: *Revista Argentina de musicología*. № 1. P. 57–68 [in Spanish].
11. Schwartz-Kates, D. (1999). Argentine Art Music and the Search for National Identity Mediated Through a Symbolic Native Heritage: The “tradición gauchesca” and Felipe Boero's “El Matrero” (1929). In: *Latin American Music Review* 20. № 1. P. 1–29 [in English].
12. Shwartz-Kates, D. (2002). Alberto Ginastera, Argentine Cultural Construction and the Gauchesco Tradition. In: *The Musical Quarterly*. № 86 (2), Summer. P. 248–266 [in English].
13. Schwartz-Kates, D. (2010). Alberto Ginastera: a research and information guide. New York : Routledge music bibliographies. 249 p. [in English].
14. Snyder, Ph. J. (2003). The music of Alberto Ginastera transcribed for guitar: a performance edition of Danzas Argentinas for guitar quartet : Doctor of Musical Arts thesis. Athens : The University of Georgia. 146 p. [in English].
15. Suarez-Urtubey, P. (1967). *Alberto Ginastera*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas. 77 p. [in Spanish].
16. Wallace, D. E. (1964). Alberto Ginastera: An Analysis of his Style and Techniques of Composition. Michigan : University Microfilms International Ann Arbor. 177 p. [in English].

TETIANA FILATOVA

Filatova, Tetiana — Candidate of Art Criticism (PhD), Associate Professor, Professor at the Department of Music Theory at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5869-631X>
filatova.tanya@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2026.145.356108

ARGENTINE FOLKLORE TRADITIONS AND MODERN LEXICAN IN ALBERTO GINASTERA'S GUITAR SONATA

The relevance of the study. The article explores the processes of reconstruction of Argentine Creole genres that arose in the historical context of everyday traditions of gaucho culture and were reinterpreted using avant-garde musical vocabulary in Alberto Ginastera's Guitar Sonata.

The main objective of the study is to identify the mechanisms of the processes of reconstruction of Argentine Creole genres, to trace the genesis and transformations in the context of everyday gaucho traditions through the means of avant-garde musical vocabulary in Alberto Ginastera's Guitar Sonata. **The novelty** of the article lies in the inclusion in the modern sector of Ukrainian musicological works of a detailed analytical coverage of the genre and style aspects of the work, as well as their updating with the linguistic resources of modern composition techniques. **The methodology** is based on a complex of historical, theoretical, structural-functional, systemic and comparative methods.

Results and conclusions. The composer's genre priorities, connections with local customs, musical specificity of rhythmic patterns, intonations, performing techniques, plastic gestures,

folklore idioms characteristic of triste, vidal, milonga, malambo, gato, chacarrera are revealed. In the process of analyzing the text of the sonata, the connections of music with the motility of the traditional sound atmosphere of the inhabitants of the rural highland plains, its ritual-game and song-lyrical poetics are articulated. The timbre imitations of percussion membranophones and idiophones (caha, cajon) are marked by specific guitar techniques adopted in folk music-making customs and the everyday environment of local sound landscapes. The genre nature of thematicism is considered in the dynamics of transformations due to the spectrum of individualized stylistic influences, intertextual borrowings (from Richard Wagner's opera "The Mastersingers of Nuremberg"), the action of general compositional and technical paradigms of avant-garde vocabulary (microseriality, dodecaphony, aleatorics, metrorhythmic asymmetry of patterns, modal symmetry of octatonic structures). The genre and stylistic aspects of the material are considered taking into account the latest achievements of modern musicology, with the involvement of a basic complex of historical, theoretical, structural-functional, systemic and comparative methods. The contextual approach to the analysis of the Guitar Sonata has determined a wide field of linguistic interactions and search vectors of Alberto Ginastera's work, deeply connected with national Argentine cultural traditions.

Keywords: Argentine music, Alberto Ginastera's guitar sonata, traditions of gaucho culture, triste, vidal, milonga, malambo, gato, chacarrera, serial series, symmetrical modes, rhythmic patterns.

Стаття отримана 24.12.2025

Стаття прийнята 25.01.2026

Стаття опублікована 12.02.2026