

УДК 780.614.131:785.7]:78.071.13[Зенамон](84)(045)  
DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294795>

**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](mailto:filatova.tanya@gmail.com)  
© Філатова Т. В., 2023

## **ГІТАРНІ ДУЕТИ ХАЙМЕ ЗЕНАМОНА: ЗВУКОЗОБРАЖАЛЬНІ РЕСУРСИ ІНСТРУМЕНТА**

Розглянуто творчість Хайме Зенамона як вагому складову сучасного південноамериканського гітарного репертуару. У порівнянні з творами відомих болівійських композиторів та виконавців Альфредо Домінгеса, Фернандо Ардуса, Хільберто Рохаса виявлено зв'язки з фольклорними традиціями країни, поетикою андського звуку, його тембровою специфікою. Методологія дослідження спирається на методи історичного, компаративного, феноменологічного, структурно-функціонального аналізу для визначення жанрово-стильових елементів музики індіанського, креольського, африканського (марокканського) походження; суттєвих змін у звукозображальних ресурсах гітарного тембру в умовах використання специфічних сучасних прийомів звуковидобування. Репрезентовано класифікацію цих прийомів за технічними параметрами гри, зонами й засобами видобування звуку (перкусійні, щипкові, глісандуючі, препаровані); за фонічними та звукозображальними параметрами (наслідування тембрів інших інструментів, голосів природи та шумів різного походження); за жанрово-комунікативними ознаками, джерелами та середовищем виникнення й побутування. У проаналізованих дуетах «Касабланка», «Андська соната» висвітлено технічні засоби гри для відображення звуків навколишнього світу; процеси змішування його етнокультурних витоків і жанрових традицій: болівійських, бразильських, аргентинських, близькосхідних, марокканських, афроамериканських. Марокканські «звукові ландшафти», що слугують фоном оточенням подій першоджерела — мелодрами «Касабланка», у гітарному дуеті промальовані звукозображальними імітаціями місцевих музичних звичаїв і відповідних тембрів магрибських струнних та берберських ударних. В «Андській сонаті» Х. Зенамона, яка є відображенням болівійських пейзажів, поряд з андським бінарним синкопованим ритмом, ангемітонними індіанськими наспівами мелодій, чутні наслідування звуку місцевої перкусії (барабана каха) гучними ударами по відкритих гітарних струнах або ребром долоні біля підставки для зображення галопу коней, що пасуться в андських краях. У творах виявлено жанрові прикмети магрибських нуб арабської усної традиції, американського фокстроту, бразильської самби, аргентинської чакарери і маламбо. Наведено аналогічний досвід використання новітніх прийомів гри в творчості південноамериканських та європейських композиторів.

**Ключові слова:** гітарна музика Хайме Зенамона, класифікація специфічних прийомів звуковидобування, андський звук, наслідування тембру автентичних народних інструментів, жанрові традиції.

**Вступ.** Композитор, диригент, концертний виконавець Хайме Зенамон, якого болівійці і бразильці вважають своїм співвітчизником, завжди був впевнений в тому, що гітара має тисячі тембрів; вона може віддзеркалювати навколишній світ подібно до різнобарвної оркестрової тембрової палітри. Твори цього музиканта відомі поціновувачам гітарного мистецтва багатьох країн, проте сольні та камерні композиції для гітари вочевидь висвітлені недостатньо у сучасному музикознавстві, до речі, як і значна кількість авторських зразків камерної музики для різних інструментальних складів (зі скрипкою, віолончеллю, кларнетом тощо). Дослідження гітарних дуетів майстра загострює увагу виконавців і слухачів до проблем звуковидобування як джерела розширення тембрових можливостей гітари — *актуальної* та важливої тенденції розвитку сучасної музики.

**Аналіз останніх досліджень.** До новітніх наукових джерел дослідження, що висвітлюють контекстне поле культурних явищ, належать праці музикознавчих та виконавських напрямів, які артикулюють питання: антропології андської музики в матеріалах Річарда Ангуло (Richard Angulo) [Angulo, 2014]; сучасних тенденцій композиторської творчості в публікаціях Альберто Вільяльпандо (Alberto Villalpando) [Villalpando, 2002, 2007]; естетики андського звуку, поезики «музики вітру», гітарної творчості болівійських авторів [Філатова, 2022, 2023], а також класифікації сучасних гітарних прийомів звуковидобування [Ivannikov, Filatova, 2022]. Серед бразильських досліджень відзначимо наукові доповіді Косме Луїса де Альмейди (Cosme Luís de Almeida) і Луїса Енріке Россато де Мелло (Luiz Henrique Rossatto de Mello) на академічному симпозіумі з бразильської гітарної музики (2007) про суто технічні складові процесу виконавської інтерпретації композиції «Касабланка» в дискурсі запропонованих Х. Зенамоном інноваційних тембрових ефектів. Надруковані матеріали [Almeida, Rossatto de Mello, 2007] містять біографічні деталі створення музики, а також деякі корисні практичні нюанси використання механічних засобів гри. У тому ж руслі технічного інтерпретаційного аналізу «Андської сонати» витриманий текст роботи Лучіани Елізи Лосада Теноріо (Luciana Elisa Lozada Tenório) [Tenório, 2010] з Курітіби, адміністративного центру штату Парана на півдні Бразилії, де багато років проживав сам композитор та його родина. До обраних матеріалів долучені посилання на виконання музики Хайме Зенамона видатними американськими та європейськими гітаристами.

**Мета статті** — виявити специфічні звукозображальні ресурси гітари в дуетах Хайме Зенамона у контексті пошукових тенденцій звуковидобування та жанрово-стильових апеляцій до певного етнокультурного музичного середовища. *Наукова новизна* статті полягає у введенні до вітчизняного музикознавчого обігу матеріалів про болівійську музичну культуру та гітарну творчість зокрема.

**Методологія дослідження** охоплює методи історичного, компаративного, феноменологічного, структурно-функціонального аналізу для вивчення: історичних фактів творчої діяльності композитора, його внеску в сучасний болівійський та бразильський гітарний репертуар; специфіки змісту обраних музичних феноменів у взаємодії жанрово-стильових елементів та звукозображальних ресурсів інструмента; нових засобів музичної виразності у сфері тембрових ефектів під впливом здобутків сучасників і співвітчизників композитора, а також представників європейської генерації митців; систематизації специфічних прийомів видобування звуку, дослідження розвитку цього важливого сегменту творчого досвіду сучасних світових, зокрема південноамериканських лідерів гітарного мистецтва академічного і фольклорного напрямів; виявлення характерних жанрових ознак, етнічних рис (мовних, тембрових),

засобів звукоутворення в обраних гітарних дуетах Хайме Зенамона; використання звукообразальних інновацій для відтворення автентичної соносфери культури, імітації голосів природи, наслідування тембрам болівійських аерофонів, хордофонів, близькосхідних струнно-щипкових, а також африканських ударних інструментів; співвіднесення асоціативно-образних рядів із тембровими конотаціями, жанрами та інтонаційно-ладовими моделями.

**Результати дослідження.** У сучасній болівійській музиці, згідно з давніми обрядовими традиціями корінних народностей, музичний звук є відображенням природного ландшафту, елементом інтонаційного відтворення сукупності візуальних і слухових асоціацій: зв'язків з пейзажем, ритуалом, соносферою, навколишнім життєвим простором, топографічно артикульованим та національно ідентифікованим. В історії андських тотемічних культур здавна вкоренилися ритуальні практики поклоніння тваринам, птахам, рослинам, вітру, скелям, струмкам та річкам, що й досі відгукується міфологією смислів у мистецьких зразках музичної творчості. Звідси — прагнення багатьох композиторів наблизитись до автентичної палітри тембрів, які існували у болівійській реліктовій практиці та природному середовищі. Засоби долучення до неї носять характер звуконаслідування, імітації у поєднанні з місцевою поетикою, символікою, міфологією та філософією.

Гітарний звук попри все його темброве багатство та різноманітність потребує використання додаткових ресурсів — техніко-виконавчих прийомів гри для імітації навколишнього світу, за допомогою яких композитор через виконавця відсилає слухачів до глибинних програмних інтенцій твору — архаїчних, племінних, фольклорних, жанрових, навіть за тих умов, коли вони приховані всередині сучасної музичної лексики. Це — надійний спосіб впустити у світ академічної гітарної музики шумовий спектр видозмінених звучностей, а разом з ним залучити безліч прийомів гри на інших народних інструментах, зокрема на американських хордофонах чаранго, мембранофонах каха, аерофонах кена, ерке, канья, африканських барабанах та інших атрибутах андських музичних культур.

У ХХ столітті болівійські композитори у гітарних творах часто вдавалися до специфічних способів звуковидобування на інструменті задля розширення його звукотворчих можливостей. Гітарист і композитор фольклорного напрямку Альфредо Домінгес Ромеро (Alfredo Dominguez Romero, 1938—1980), всесвітньо відомий концертний віртуоз, використовував велику кількість перкусійних прийомів, гру на відкритих струнах переважно високих регістрів, щоб надати класичній гітарі звук, подібний до андського чаранго. У творі «*Feria*» («Ярмарок»), зокрема, початковий фрагмент витримування народного стилю «бряцкання» на чаранго поєднується з подальшою перкусійною кульмінацією: гучні, жорсткі удари по двох перекручених струнах (*tabalet*) нагадують про стародавні автентичні магичні ритуали індіанців *аймара*<sup>1</sup>. Асоціації зі звучанням старовинних монохордів відчуються завдяки акустичним імітаціям натуральними флажолетами в музиці Фернандо Ардуса (Fernando Arduz Ruiz, 1958—2021). До них додаються інші виконавські засоби у зв'язку з характером наслідування: звукообразанням шуму вітру скрегітом нігтями уздовж струни; створенням ефекту відгомонів дзвіночків на шиях тварин, що від виконавця потребує перекручування двох струн на одному ладі тощо. У гітарній п'єсі Хільберто Рохаса

<sup>1</sup> У виконавському репертуарі найбільш відомого у світі болівійського гітариста Піраї Вака (Pirai Vaca) п'єса має додаткову назву «3 болівійських Анд». Це виконання можна почути за посиланням: [https://www.youtube.com/watch?v=5P0xD3d74SI&ab\\_channel=Pira%C3%ADVaca](https://www.youtube.com/watch?v=5P0xD3d74SI&ab_channel=Pira%C3%ADVaca)

(Gilberto Rojas Enríquez, 1916–1983) «Гвадалквівір» діалог андських тембрів — ударного мембранофона каха та аерофона ерке — імітується гітарою дуже специфічно. Звук, схожий на деревенчання шкіряної мембрани каха, з елементами вібрації металевого шнура на обечайці та шороху пучків кінського волосся, повторюється пунктирним *ostinato* нижнього голосу на одній висоті на перекручених басових струнах: завдяки цьому звук втрачає звичайну температурацію і набуває перкусійних ознак. Палітра звукообразності варіюється й більш специфічними ефектами: наслідуванням звуку болівійського аерофона канья (Саña) з низьким густим голосом, схожим на тромбон, що звучить з величезної порожньої трубки триметрової довжини та виходить з розтрубу у формі вигнутого коров'ячого рога. Зазвичай такі інструменти з нечіткою температурацією створюють «ансамблі» різких, гучних низьких шумів. Звуконаслідування на класичній гітарі тембру канья досягається постановкою пальця на поріжок між ладами біля лівого краю та створення надзвичайно сильного вібрата, яке розгойдує увесь корпус інструмента<sup>1</sup>.

Отже, процеси творчого оновлення звукообразальних ресурсів гітари у південноамериканській музиці доповнюють схожі пошуки у сфері специфічних прийомів звуковидобування в масштабах світової практики. Тому, спираючись на власну систематику виконавських прийомів гри на класичній гітарі (традиційних і пошуково-експериментальних), що розроблена та надрукована раніше, окреслимо її загальні позиції [Ivannikov, Filatova, 2022]. Потім спробуємо додати до емпіричної бази дуети Хайме Зенамона, які урізноманітнюють прояви креативного підходу до означених явищ і розширюють мотивацію щодо їхнього корегування з неочікуваних естетико-художніх витоків та доволі екзотичних етнічних джерел.

Систематизація традиційних та специфічних прийомів звуковидобування на гітарі залежить від технічних параметрів гри, фонічних та звукообразальних ефектів, природи походження та первинних, автентичних сфер побутування. За технічними параметрами гри, зонами та способами видобування звуку *специфічні прийоми* поділяються, по-перше, на *перкусійні* (ударні), що фіксуються в зонах гітарного грифу, верхньої або нижньої деки, обечайки, підставки для кріплення струн, відбуваються гучними чи тихими ударами долонею або ребром кисті рук; кулаком однієї чи обох рук; пальцями, ребром пальця, пучками чи нігтями; різними пристроями, дерев'яними та металевими предметами — паличками, стрижнями або побутовими механічними деталями; по-друге, на *щипкові* (струнні), які припускають вищипування струн з великою амплітудою їхнього натягу, що створює ефект гучного ляпасу, прийом має назву *Bartok-pizzicato*, інший прийом створюється підтяжкою струни пальцем на грифі чи регулюванням висоти колками, що надає імітацію мікротонового плаваючого звуку; по-третє, на *глісандуючі* (ковзаючі), *sliding* прийоми, які передбачають ковзання по струнах уздовж грифа за допомогою металевих або скляних насадок на пальці лівої руки; по-четверте, на *препаровані*, що поєднують різні, заздалегідь приготовлені зовнішні пристрої, що впливають на зміну тембрових характеристик звуку (металеві та скляні предмети, демпферні матеріали, перекручені струни, резонуючі статичні, рухливі об'єкти). Систематизація прийомів гри за *фонічними* та *звукообразальними* параметрами дозволяє їх розподіл на такі, що імітують тембр інших інструментів (арфи, дзвонів, ударних ідеофонів); шумових позаму-

<sup>1</sup> Розгорнуту аналітику наведених вище творів див. у попередній статті [Філатова, 2023]. П'єсу «Guadalquivir» Х. Рохаса у виконанні Піраї Вака можна послухати за посиланням: [https://www.youtube.com/watch?v=RUXXuDZ-z9I&ab\\_channel=Pira%C3%ADVaca](https://www.youtube.com/watch?v=RUXXuDZ-z9I&ab_channel=Pira%C3%ADVaca)

зичних звуків (скрип, скрегіт, шелест, шурхіт, свист, тупіт) та сигнальні звуки. За природою походження усі наведені групи прийомів розподіляються у залежності від жанрово-комунікативних ознак: співвідношення з фольклорним середовищем, академічним, експериментально-авангардним чи джаз-роковим. Перелічені групи специфічних прийомів звуковидобування розкривають нову темброву амплітуду гітари, надаючи їй значної звукозображальної гнучкості при створенні образних асоціацій. Звернемося до гітарних творів композитора, які активно виконуються на різних сценах світу, але майже не досліджені сучасною музичною наукою. Вибірково зупинимось на тих, що залучені до створення вкрай контрастних між собою образних картин і тому насичені показово виразними, відмінними і нібито віддаленими, на перший погляд, світами, кольорами, мотивами — марокканськими і андськими.

Серед болівійських авторів гітарної музики, які залишили країну, проте до цього часу успадковують у творчості її культурні традиції, можна назвати відомого виконавця і композитора Хайме Міртенбаума Зенамона (Jaime Mirtenbaum Zenamon, 1953, Ла-Пас)<sup>1</sup>. Бразильці вважають його своїм співвітчизником, який заснував клас гітари та гітарний оркестр «Parana», музикантом, який шукає натхнення як у болівійських, так і у бразильських національних традиціях. У своїх інтерв'ю (2003)<sup>2</sup> Зенамон підкреслював вплив афро-бразильських ритмів, джазової культури імпровізації, академічної та авангардної музичної лексики та технік письма — тональної, серійної, алеаторної, електроакустичної. Він вивчав композицію у Бразилії, США, Італії, Німеччині; у Берліні вів клас гітари у Вищій школі мистецтв (1980–1992), диригував Берлінським симфонічним оркестром під час виконання власних творів. Як гітарист він поєднав досвід відомих музикантів різних країн — Абеля Карлеваро (Abel Carlevaro) з Уругваю, Алмонсіно (Almosnino) з Угорщини, Авбера Брендера (Avber Brender) з Ізраїлю (учня іспанця А. Сеговії). У написанні музики для гітари Зенамон тяжів до камерних складів — дуетів, тріо, квартетів, вважаючи, що «у гітари тисяча тембрів» [Wilczek, 2004, p. 120]. Серед його сольних гітарних композицій великою популярністю користуються: «Інтродукція і форреандо капрічіозо» (1986), «Ностальгічна сонатина» (1994), «Посвята Морісу Равелю» (1995), «Прелюдія та бразильське рондо» (1995), цикли «Деміан» (1988), «Епіграми» (1989), «Поетичні прелюдії» (1999) та ін. З ансамблевих творів відомі цикли «12 фантазій» (1994), «Враження» (1991), «Андська соната» (1982) для двох гітар, «Касабланка» (1995) для двох гітар та двох вентиляторів, «Берлін — (Т)Ріо» (2002) для гітарного тріо, «Контрасти» (1988) для квартету гітар, «Три портрети» (1989), «Танго» (1992) для скрипки та гітари. Серед концертних опусів слід згадати «Ігуасу» (1985) для гітари з симфонічним оркестром, а також «Мати-гора» (2017) для гітари, віолончелі та оркестру. Основою творчості часто слугували власні аранжування народних мелодій інків, андської музики, яку Зенамон увібрав з дитинства, глибоко відчував, знав і розумів.

До найбільш відомих гітарних дуетів слід віднести композиції «Касабланка» і «Андська соната», показові для втілення двох найважливіших творчих інтенцій —

<sup>1</sup> Родина композитора, що має єврейське етнічне коріння, в 1972 році переїхала з високогірного району Болівії до сусідньої Бразилії через фізичну непереносимість великої висоти і оселилася в місцях з помірним кліматом — у штаті Парана на півдні країни: на території невисокого гірського плато, в оточенні хвойних лісів, річок та озер, недалеко від атлантичного узбережжя. Тут, у столиці штату Курітіба, Зенамон згодом очолив клас гітари у Школі музики та витончених мистецтв, сюди ж він повернувся після багатьох років проживання у Німеччині.

<sup>2</sup> Зокрема, в інтерв'ю Leonardo Allen Wilczek [Wilczek, 2004].

прагнення до експериментів з тембром гітари за допомогою пошуку нових прийомів звуковидобування та змішання етнічних колоритів, часом дуже далеких, але зрозумілих для слухачів Південної Америки та Близького Сходу й прийнятих європейською публікою з особливим інтересом до екзотики.

П'єса «Касабланка» (1995) за мотивами музики до однойменної культової мелодрами голлівудського режисера Майкла Кертіса (1942), що відобразила події в Марокко часів німецької окупації Парижа, присвячена дуету німецького гітариста Томаса Кірхгофа та канадки Дейл Кавани<sup>1</sup>. Історія кохання головних персонажів американця Ріка Блейна та Ільзи Лун озвучена у фільмі мелодією «As Time Goes By» Германа Хапфелда. Цитата запозичена Зенамоном майже буквально, що вносить у ліричний епіцентр гітарної п'єси чуттєві відтінки повільного фокстроту та джазового свінгу. Цей елемент інтертекстуального монтажного колажу, підкресленого пієтетом до «чужого слова», з одного боку, зумовлений задумом п'єси, але з іншого боку, він надзвичайно контрастує по відношенню до всього попереднього та наступного матеріалу. Сусідні тексти, не впливаючи один на одного, стягуються «швами» та нитками сюжету, промальованого на тлі марокканського етнічного пейзажу. Для концертних виконавців автором створений ефектний привід посилити колажний полістилістичний контраст між великими розділами: спочатку — за рахунок імітацій класичною гітарою місцевих тембрів магрибських струнних та берберських ударних музичних інструментів, а також ладоінтонаційних та ритмічних особливостей арабських, африканських, близькосхідних наспівів; потім — американського фокстроту; і знову — особливої виразності мікротонавої східної музичної лексики, переплетеної із західними іберійськими культурами, відчутними у Касабланці — марокканському «білому місті» на березі Атлантичного океану.

Заради створення густого звукового «аромату» арабо-мусульманської культури автор вдається до експериментальних для класичних гітарних виконавців прийомів видобування звуку: поряд із уже відомим способом гри по струнах за порожком “*harp sound*”, що дає ефект дзвінкого тембру зі скляним відтінком, Зенамон запропонував музикантам скористатися маленькими вентиляторами. До їх лопастей, що обертаються, кріпляться невеликі паперові смужки, при обертанні вони під косим кутом входять у зіткнення зі струною, не пошкоджуючи її, і в результаті виникає безперервний, деренчливий, сверблячий звук. Він асоціюється зовсім не з діалогом класичних гітар у різних регістрах, що імітаційно вступають у поліфонію модальних ліній, а з імпровізаційним звучанням магрибських нуб голосами народних струнних інструментів марокканського, туніського, алжирського походження. Навколо їхніх тембрів склалися художні канони, прийняті арабо-мусульманським світом. Основу атрибуції голосів інструментів сімейства струнно-щипкових складають різновиди *уда*<sup>2</sup> — сольного струнно-щипкового інструмента, безладового, що дозволяє видобувати мікротонові звуки макамів, та завдяки конструкції короткої шийки нагадує «східну лютню». Гра на інструменті медіатором у вигляді платівки з витонченими

---

<sup>1</sup> П'єсу «Касабланка» у виконанні «Amadeus Guitar Duo» у складі Dale Kavanagh, Thomas Kirchhoff див. за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=5qkmpfiabYk>

<sup>2</sup> Уд, коліскою якого прийнято вважати Близький Схід і Магриб, потрапив на південь Іспанії, в Андалусію та Севілью, ставши частиною культури фламенко, з її мавританським корінням. Поряд з марокканським раммалом, уд має кілька інших різновидів: турецьку, перську, іранську, вірменську, туніську (арбі), алжирську (куїтро). Вони містять низку органологічних відмінностей, у тому числі щодо кількості струн (від 4-х і більше), розмірів та форми корпусу.

або потовщеними краями з різних боків надає звуку регістрових та динамічних нюансів. Як прийнято у монодичних культурах, композитор кожному інструменту дає право на сольне чи діалогічне «висловлювання», у повільному чи швидкому темпі. У ситуації діалогу голоси гітар вібрують звуками низьких і високих регістрів, нагадуючи про ще один — цього разу струнно-смичковий інструмент — *рабаб*, не менш важливий для східних культур, ніж уд. У нього менше струн (від однієї до трьох), округлий корпус, довгий гриф, звук тягнеться рухом смичка по струні та пальців руки по грифу. Класичні гітари в дуеті Зенамона імітують музику арабського сходу, дозволяють уяві слухача співвіднести мікроінтервальні коливання струн темперованих шестиструнних гітар із дією позамузичних механічних прийомів видобування звуку. Подібним чином на східний колорит впливають численні засоби музичної орнаментики, що нагадують про давні канони і традиції усної музичної імпровізації своєю артикуляцією поспівок східних макамів; їхня остинатна варіантна повторність вводить у світ особливих медитативних станів.

Для порівняння звукозображальних прийомів гітарної техніки, винайдених Х. Зенамоном для художнього створення атмосфери марокканської музики, що лунає аутентичним фоном подій, екранізованих у фільмі, наведемо приклад етнічно схожих пошуків французького композитора туніського походження Рональда Дьенса (Roland Dyens, 1955–2016) в сюїті для гітарного квартету «Hamsa» (1998), насиченій туніськими мотивами. Композитор відобразив близькі йому звичаї імпровізаційного виконання старовинних арабських нуб за участю струнних уда і рабаба під акомпанемент ударних, що витримують туніський ритм *düyek*. Звук африканських перкусійних інструментів тара і дарбуки імітується в нижньому голосі ансамблю без визначеної висоти — ритмічними ударами рук по обечайці та деці гітари. Мелодія, вибудована на основі макама *nev'eser* з геміольними збільшеними секундами, з нетемперованою шкалою окремих звуків в умовах розповсюдженого використання чвертьтонової практики інтонування близькосхідних наспівів, затребувала від виконавця урахування в процесі гри авторських скордатур, прийомів глісандування та вертикальних підтяжок струн (*bending*)<sup>1</sup>.

Повертаючись до гітарних дуетів Хайме Зенамона, будемо зважати на те, що у південноамериканських культурах «зустріч» афро-болівійських, бразильських, аргентинських традицій акумулюється усім рухом історії, демографії та музичної антропології країн, які аж до останніх десятиріч формувалися під впливом активних обмінних процесів. З іншого боку, як знавець і провідник болівійських та бразильських фольклорних музичних звичаїв, композитор найчастіше апелював саме до них.

«Sonata Andina» (1982) для двох гітар відобразила спогади музиканта про красу американських пейзажів під час його проживання в Берліні: «У Європі не існує таких прерій з кіньми, що пасуться, пампасів, гір, як в андських краях, тому свою музику я присвятив уривкам вражень, які найбільше вплинули на моє життя»<sup>2</sup>. З музичних фольклорних впливів композитор відзначає уругвайські та аргентинські мотиви і жанри, вивчені ним у контакті з місцевими фольклористами: самби, чакарери, кукі, байлесито, мілонги та ін.

<sup>1</sup> Розгорнутий аналіз фіналу сюїти Р. Дьенса «Hamsa» див. на сторінках сучасного наукового монографічного дослідження Т. П. Іваннікова «Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості» [Іванніков, 2018, с. 219–221].

<sup>2</sup> Фрагмент з інтерв'ю композитора від 29.09.2009 наведено у публікації [Tenório, 2010, p. 5].

У початковій темі першої частини сонати<sup>1</sup>, у швидкому танцювальному русі контрастують два елементи (пропорції тт. 4:2; 2:2). Їхня ритмічна пульсація в єдиному розмірі 6/8 зміщується з дводольної на тридольну 3/4, утворюючи геміольний ритм, характерний для креольських жанрів, у цьому випадку — аргентинських танців маламбо і чакарери<sup>2</sup>. Перший елемент пульсує в конгломерації чотирьох звуків квінтового ряду «g-d-a-e» — діатонічного сегмента тональності G-dur. Другий змінює ладові та метричні опори з G-dur на A-dur, з двох долей на три долі (прикл. 1). Далі тематичні утворення чергуються за принципом контрасту, розмаїття, поза риторичною моделлю сонатних форм, а відповідно до звичаїв карнавалів, але загалом створюють тричастинну композицію.

Приклад 1. Х. Зенамон. "Андська соната", 1 частина.

Vivo (♩ = 100)

У другій частині<sup>3</sup> композитор використовує мелодичні ресурси пентахордів, властиві андській музиці корінних народностей. Опора на мінорні варіанти надає мелосу, поряд зі спокійною протяжністю висловлювань, риси покірності, меланхолії та смутку, про що згадує композитор в інтерв'ю: «Ця фраза дуже виразна та спокій-

<sup>1</sup> Першу частину «Андської сонати» у виконанні американського дуету у складі Джуліана Грея (Julian Gray) та Рональда Перла (Ronald Pearl) можна послухати за посиланням: [https://www.youtube.com/watch?v=8-Mv3m-q\\_D0&ab\\_channel=JulianGray-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=8-Mv3m-q_D0&ab_channel=JulianGray-Topic)

<sup>2</sup> Маламбо — аргентинський чоловічий сольний танець з енергійним притупуванням підборам, шпорами, змагальний, що вимагає від танцюриста унікального почуття ритму та спритності техніки ніг; виник у Іспанії як різновид фламенко з запальних ритмів тореадорів; в Аргентині відомий як «танець ковбоїв гаучо». Чакарера — жартівливий та чуттєвий сільський парний танець, популярний на півдні Болівії та широко розповсюджений на півночі Аргентини; відомий у культурі корінного населення кечуа, відрізняється тридольною діатонічною мелодією з акцентом на сильну долю, але з відчуттям похитування завдяки поліритмії в акомпанементі у розмірі 6/8.

<sup>3</sup> Посилання на аудіозапис другої частини сонати: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_HUrVGxwOxA&ab\\_channel=JulianGray-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=_HUrVGxwOxA&ab_channel=JulianGray-Topic)



на, вона схожа на шлях і я добре її пам'ятаю, тому що у людей Альтіплано важка хода, вони ходять згорбуючись під великою вагою. Вони низькі, з широкими плечима через збільшений обсяг легень, тому що кожен рух високо в горах є важким, здається, ти бачиш мокрі спини людей із землистими обличчями — і це вражає» [Tenório, 2010, p. 22]. Створенню цього образу сприяє повільний темп *Lento*, важке сходження басів за хроматизмом, довгі мелодійні зупинки з упором на нестійкі елементи ладу дорійського нахилу, андський бінарний синкопований ритм, сповільнений удвічі, удари по відкритих струнах у партії другої гітари в наслідування барабана.

Третя частина<sup>1</sup> відрізняється густотою специфічних технічних прийомів гри — виконанням флажолетів, які, на думку автора, грають з максимальною ясністю звуків, ближче до підставки, не безіменним пальцем, а мізинцем, як заведено в андських регіонах. Ефект *tambora* як імітації тамбурину ударом ребра долоні по струнах біля підставки, а також ритмізованого наслідування галопу коней, що біжать, з поліритмічними дводольними і тридольними нашаруваннями вже з перших тактів — все це підводить до повільної, співучої, ліричної середини, де звучить аргентинська *самба*, відома в чилійській, перуанській та болівійській музиці як *самакуека* з типовим впливом іспанського фольклору (тт. 73-100). Відлуння її ритмічної канви, типової для креольської музики країн андської групи, відшаровуючись від мелодії, залишають виключно ритм. Імітація акомпанементу великих барабанів, які зазвичай грають разом з флейтами в районі Болівійських Анд, а також супроводжують аргентинські танці *маламбо* і *чакарера*, зводиться до ударів гітаристів по корпусу інструмента (прикл. 2). Ці ритмічні патерни після проведення автоцитат з перших частин «Андської сонати» замикають останні такти.

Приклад 2. Х. Зенамон. "Андська соната", 3 частина.

### Темпо I

Серед усіх частин сонатного циклу, за словами автора, «ця частина найбільш вільна, надзвичайно лірична, у ній немає часу» [Tenório, 2010, p. 29]. Музика просякнута духом андських культур, як і багато інших гітарних творів болівійських композиторів, які присвятили їх місцевій культурі, незалежно від власної етнічної приналежності.

<sup>1</sup> Посилання на аудіозапис третьої частини сонати:

[https://www.youtube.com/watch?v=H0V6R5IPkiw&ab\\_channel=JulianGray-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=H0V6R5IPkiw&ab_channel=JulianGray-Topic)

До конгломерації південноамериканських авторів, які формують широке коло митців гітарної музики, розкривають пошукові напрями звуковидобування з метою глибинного віддзеркалення соносфери, побуту, звичаїв, тембрального забарвлення «голосів» своїх країн, можна додати ще багато персоналій: чилійців Хуана Антоніо Санчеса, Густаво Бесерра-Шмідта, уругвайців Абеля Карлевара, Гвідо Санторсолу, бразильця Ейтора Вілла-Лобоса, перуанця Селсо Гаррідо-Лекку, аргентинця Альберто Хінастеру і спеціальним «курсивом» виокремити ім'я всесвітньо відомого латиноамериканського гітариста і композитора, кубинця Лео Брауера. Творчість цих музикантів свідчить про те, що класична гітара здатна відтворити різнокольоровий світ місцевих народних інструментів, відобразити особливу, неповторну, строкату атмосферу: відлуння автентичних голосів природи, високогірного андського звуку, національних образів і музичних звичаїв, танцювальних побутових народних жанрів індіанської, африканської, арабської або креольської етимології. Подібні художні втілення відображають діалогічність елементів поезики і морфології музичного мистецтва, багатовимірність творчих шляхів та неочікуваність перетинів культур.

**Висновки та перспективи дослідження.** Образотворчі ресурси тембру гітари, суттєво змінені під впливом новітніх прийомів звуковидобування, значно посилюють «ефект присутності» слухача всередині етнічного середовища, запрограмованого подіями сюжету, що розгортається у віддалені часи, у зовсім різних культурних вимірах — африканського музикування арабо-мусульманського типу в дуеті «Касабланка»; автентичного андського звучання південноамериканських інструментів корінних народностей в «Андській сюїті». У кожному випадку виявляється наявність в дуеті жанрових домішок різного фольклорного походження, звідси — створення навмисно гострих «кінематографічних» та «карнавальних» контрастів, формування окремих «кадрів» низкою монтажних інтертекстуальних колажних побудов.

Марокканські «звукові ландшафти», що слугують фоновим оточенням подій мелодрами «Касабланка», у гітарному дуеті промальовані звукозображальними імітаціями місцевих музичних звичаїв і відповідних тембрів магрибських струнних та берберських ударних. Виразність мікротонового близькосхідного наспіву, відома й багатьом іберійським та ібероамериканським культурам, відтворена класичною гітарою завдяки спеціальним технічним приладам, що порушують базову температурацію інструмента. Замість точно визначеного звуку виникає віддалений аналог «східно-лютневого», сверблячого, деренчливого, протягнутого звуку, притаманного одному з різновидів безладового уда. Це надає можливість мікротонового інтонування на класичній гітарі близькосхідних макамів. Інший голос академічного гітарного дуету звучить подібно до струнно-смичкового рабабу. Обидва музиканти користуються маленькими ручними вентиляторами з доданими до їхньої конструкції паперовими смужками, які при обертанні струменю повітря контактують зі струнами гітари, що створює звукову імітацію східної манери інструментальної імпровізації магрибських нуб. Цьому сприяють перкусійні та препаровані прийоми видобування звуку.

В «Андській сонаті» Х. Зенамона, яка є відображенням болівійських пейзажів, поряд з андським бінарним синкопованим ритмом, ангемітонними індіанськими наспівами мелодій, чутні наслідування звуку місцевої перкусії (барабана каха) гучними ударами по відкритих гітарних струнах або ребром долоні біля підставки для зображення галопу коней, що пасуться в андських краях. Ці унікальні музичні «краєвиди», зображені видозміненням гітарного тембру, перемежуються з танцювальними «замальовками» з ознаками місцевих жанрів (самби, маламбо, чакарери), розповсюджених у сусідніх країнах. Іноді від них залишається виключно ритм великих

барабанів, що грають зазвичай разом з андськими флейтами, але в умовах гітарного дуету сприяють спогадам про андський звук та ритуали місцевих стародавніх практик. Пошуки нових звукообразжальних ресурсів гітари для набуття в музиці єдності звуку, пейзажу і ритуалу властиві багатьом генераціям сучасних музикантів і очікують подальшого наукового дослідження.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Іванніков Т. П. *Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості*. Кам'янець-Подільський : Видавець ПП Зволейко Д. Г., 2018. 392 с.
2. Філатова Т. В. Андські мотиви в перуанській гітарній музиці. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне: РДГУ, 2022. Вип. 42. С. 91–102.
3. Філатова Т. В. Болівійська «музика вітру» в гітарній творчості: аспекти художнього втілення. *Науковий Вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2023. № 136. С. 179–197.
4. Almeida C. L., Rossatto de Mello L. H. Casablanca op. 77, de Jaime Zenamon: A Produção Brasileira para Violão. *1 Simpósio Acadêmico de Violão da Embap (1 a 6 de outubro de 2007)*. Embap, 2007. 17 p. URL: <https://www.academia.edu/18375166/Mello> (last access 11.01.2023)
5. Angulo, R. M. Música, cultura y transformación: panorama de los estudios sobre antropología de la música y las tendencias en Bolivia en el siglo XX. *ArqueoAntropológicas*. Cochabamba, 2014. Año 4 N° 4. P. 161–194.
6. Ivannikov T., Filatova T. Specific sound production techniques in academic guitar music. *Studia UBB Musica*. Cluj-Napoca, 2022. LXVII, Special Issue 2. P. 111–125. DOI: 10.24193/subbmusica.2022.spiss2.08
7. Lozada Tenório L. E. Sonata andina de Jaime M. Zenamon: análise técnico-interpretativa resgatando a visão do compositor sobre sua obra. Curitiba: Escola de música e belas artes do Paraná, 2010. 48 p.
8. Villalpando A. 2002. En torno al carácter de la música en Bolivia. En *Revista Ciencia y Cultura*. № 11. La Paz: Universidad Católica Boliviana. P. 124–128.
9. Villalpando A. Una reseña sobre la música contemporánea boliviana. *Nuestra America*. Porto, 2007. Enero-Julio. № 3. P. 163–174.
10. Wilczek L. A. Jaime Zenamon. *Perfil — Entrevistas: Violão Intercâmbio*. 2004. P. 118–126.

### REFERENCES

1. Ivannikov, T. P. (2018). *Hitarne mystetstvo XX stolittia yak fenomen tvorchosti* [Guitar art of the 20th century as a phenomenon of creativity]. Kamianets-Podilskyi : Vydavets PP Zvoleiko D. H. 392 p. [in Ukrainian].
2. Filatova, T. V. (2022). Andski motyvy v peruanskii hitarnii muzytsi [Andean motives in Peruvian guitar music]. In: *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku [Ukrainian culture: the past, modern, ways of development]*. Rivne: RDGU. Issue 42, pp. 91–102 [in Ukrainian].
3. Filatova, T. V. (2023). Boliviiska «muzyka vitru» v hitarnii tvorchosti: aspekty khudozhnoho vtilennia [Bolivian «music of the wind» in guitar works: aspects of artistic implementation]. In: *Naukovyi Visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*

[*Scientific herald of Tchaikovsky National music academy of Ukraine*]. Kyiv: UNTAM. Issue 136, pp. 179–197 [in Ukrainian].

4. Almeida, C. L., Rossatto de Mello, L. H. (2007). Casablanca op. 77, de Jaime Zenamon: A Produção Brasileira para Violão. In: *1 Simpósio Acadêmico de Violão da Embap (1 a 6 de outubro de 2007)*. Embap. 17 p. Available at: <https://www.academia.edu/18375166/Mello> (last access 11.01.2023) [in Portuguese].

5. Angulo, R. M. (2014). Música, cultura y transformación: panorama de los estudios sobre antropología de la música y las tendencias en Bolivia en el siglo XX. In: *ArqueoAntropológicas*. Cochabamba. Año 4, Nº 4, pp. 161–194 [in Spanish].

6. Ivannikov, T., Filatova, T. (2022). Specific sound production techniques in academic guitar music. In: *Studia UBB Musica*. Cluj-Napoca. LXVII, Special Issue 2, pp. 111–125. DOI: 10.24193/subbmusica.2022.spiss2.08 [in English].

7. Lozada Tenório, L. E. (2010). *Sonata andina de Jaime M. Zenamon: análise técnico-interpretativa resgatando a visão do compositor sobre sua obra*. Curitiba: Escola de música e belas artes do Paraná. 48 p. [in Portuguese].

8. Villalpando, A. (2002). En torno al carácter de la música en Bolivia. In: *Revista Ciencia y Cultura*. N 11. La Paz: Universidad Católica Boliviana. pp. 124–128 [in Spanish].

9. Villalpando, A. (2007). Una reseña sobre la música contemporánea boliviana. In: *Nuestra America*. Porto. Enero-Julio, Nº 3, pp. 163–173 [in Spanish].

10. Wilczek, L. A. (2004). Jaime Zenamon. In: *Perfil — Entrevistas: Violão Intercâmbio*. pp. 118–126 [in Portuguese].

#### TETIANA FILATOVA

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

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

[filatova.tanya@gmail.com](mailto:filatova.tanya@gmail.com)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294795>

### GUITAR DUETS BY JAIME ZENAMON:

#### THE SOUND-IMAGE RESOURCES OF THE INSTRUMENT

**The relevance of the article** is to consider guitar music of Bolivian guitarist and composer Jaime Zenamon in the context of the development of the modern academic repertoire of classical guitar. The connections of his music with South American folklore traditions, the poetics of the Andean sound, and its timbre specificity were revealed in comparison with the works of famous Bolivian composers and performers Alfredo Domínguez, Fernando Arduz, and Jilberto Rojas.

**Main objective** of the study is to reveal the specific sound-image resources of the guitar in the duets of Jaime Zenamon in the context of searching tendencies of sound production and genre-style appeals to a different ethno-cultural musical environment. *The scientific novelty* of the article lies in the introduction of materials about Bolivian musical culture and guitar work in particular into the domestic musicological circulation.

**The methodology** includes methods of historical, comparative, phenomenological, structural and functional analysis to study: historical facts of the composer's creative activity, his contribution to the modern Bolivian and Brazilian guitar repertoire; specifics of the content of selected mu-

sical phenomena in the interaction of genre-stylistic elements and sound-image resources of the instrument.

**Results and conclusions.** The classification of the guitar special techniques of sound production according to the technical parameters of the game, zones and means of sound extraction (percussion, plucking, glissanding, prepared) is represented: by phonic and sound-imaging parameters (imitation of timbres of other instruments, voices of nature and noises of various origins); by genre-communicative features, sources and environment of origin and living. In the analyzed Jaime Zenamon's duets "Casablanca", "Andean Sonata", the technical means of the game to reflect the sounds of the surrounding world are highlighted; processes of mixing its ethnocultural origins and genre traditions: Bolivian, Brazilian, Argentine, Middle Eastern, Moroccan, African American. Genre features of the Maghreb noobs of the Arabic oral tradition, the American foxtrot, the Brazilian samba, the Argentinean chacarera and malambo were revealed. A similar experience of using the latest playing techniques in the works of South American and European composers is given. On the basis of the systematization of specific methods of guitar sound production the new means of musical expressiveness in the field of timbre effects under the influence of the achievements of the composer's contemporaries and compatriots, as well as representatives of the European generation of artists were studied. The use of sound imaging innovations to reproduce the authentic sonosphere of culture, imitating the voices of nature, imitating the timbres of Bolivian aerophones, chordophones, Middle Eastern string-plucked instruments, as well as African percussion instruments were fixed. The correlation of associative-figurative series with timbral connotations, genres and intonation-scale models were revealed.

**Keywords:** Jaime Zenamon's guitar music, classification of special techniques of sound production, Andean sound, imitation of the timbre of authentic folk instruments, genre traditions.