

УДК 477.196

РІОПЛАТЕНСЬКІ ЖАНРИ В ТВОРЧОСТІ АРГЕНТИНСЬКИХ ГІТАРИСТІВ-КОМПОЗИТОРІВ

Тетяна ФІЛАТОВА – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії музики, Національна музична академія України «Київська консерваторія», Київ, Україна
<https://orcid.org/0000-0001-5869-631X>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1149>
filatova.tanya@gmail.com

Цитування:

Філатова Т. Ріоплатенські жанри в творчості аргентинських гітаристів-композиторів. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 268–280. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1149>

Розглянуто музичну творчість аргентинських гітаристів-композиторів ХХ-ХХІ століть у контексті специфічної жанрової панорами та місцевого звукового ландшафту регіона Ріо-де-Ла-Плата. Враховуючи топонімічні особливості портової агломерації Буенос-Айреса, національні музично-побутові традиції автохтонних верств, а також креольських та афроамериканських ареалів, охарактеризовано риси типових ріоплатенських жанрів – танго, мілонга, тонади, мурги, кандомбе – з позицій морфології ритмічних патернів, інтонацій, музичної поетики, семантики і тембрового забарвлення. Мовні ресурси цих жанрів демонструють суміш музичних елементів різного етногенезу. Аналітичними об'єктами обрані відомі гітарні цикли та мініатюри гітаристів-композиторів, яких вважають архітекторами ріоплатенського звукового пейзажу Аргентини: «Аргентинське танго», «Сільська мілонга», «Міська мілонга», «Мілонга вітру» Хорхе Мореля, «Ріоплатенська сюїта № 1» (Танго, Мілонга, Мурга, Кандомбе), «Елегія на смерть Тангуеро», «Три есе на ескіз Кандинського» Максимо Дієго Пухоля, «Відкрите небо» (Кандомбе) Кікі Сінесі. Аналітика виокремлює гітарні виконавські засоби наслідування традиційним аргентинським та уругвайським ритуальним практикам гри перкусійних інструментів африканського походження у місцевих карнавальних процесіях.

Ключові слова: аргентинська гітарна музика, ріоплатенські жанри, творчість Хорхе Мореля, п'єси Максимо Дієго Пухоля, танго, мілонга, кандомбе, мурга, ритмічні патерни.

Постановка проблеми. До художнього спадку гітарного мистецтва ХХ ст. увійшли музичні твори не лише всесвітньо відомих аргентинських композиторів – Астора П'яццолли, Альберто Гінастери, а й видатних академічних виконавців-віртуозів – Хуліо Саггераса, Марії Луїзи Анідо, Едуардо Фалу, Хорхе Мореля, Хорхе Кардосо, Роберто Аусселя, Максимо Дієго Пухоля, Кікі Сінесі та ін. Саме вони збагачували новий гітарний репертуар, пристосовуючи його до високих концертних професійних запитів сучасності, з одного боку, а з іншого – поширюючи уявлення слухачів усіх континентів про багатомірну, різнобарвну палітру автентичних жанрів місцевої музики. Разом з опануванням академічної віртуозної техніки гітаристи значно глибше, ніж будь-хто інший, занурювалися у середовище побутової практики, в етногенетичний її контекст, де народжувалися і зберігалися усні традиції музикування – віддзеркалення стихійної колективної обрядової співтворчості. Проте твори гітаристів-композиторів висвітлені сучасною науковою аналітикою недостатньо і потребують подальшого дослідження.

Аналіз останніх досліджень. Наукові джерела, що окреслюють творчість відомих гітаристів Аргентини, переважно обмежені історіографічними оглядами біографій митців, їхньої концертної діяльності, описами альбомів та методичних праць із вдосконалення академічної техніки гри, розвитку тенденцій і досягнень виконавської школи. Теоретичний дискурс, обраний автором цієї статті, є продовженням вивчення морфології мови музики фольклорних жанрів, специфіки народно-побутових та академічних технік гри та образних втілень жанрових моделей, що є продовженням низки попередніх статей [2, 3, 5]. До наукового сегменту джерел залучаються публікації про музику Максимо Пухоля [4, 11], гітару в регіоні Ріо-де-Ла-Плата [8, 12], архітектуру ріоплатенського звуку [7]; про творчість Хорхе Мореля [1, 9] тощо.

Мета статті – виявити специфіку ріоплатенських жанрів у творчості аргентинських гітаристів-композиторів.

Наукова новизна статті. Вперше в українському науковому просторі розглянуто музику аргентинських гітаристів-композиторів у контексті специфіки регіональної жанрової панорами та місцевого звукового ландшафту. *Методологія дослідження* базується на методах історико-теоретичного, структурно-функціонального, компаративного аналізу для визначення морфології ріоплатенських жанрів, втілених у музичних творах гітаристів-композиторів.

Виклад основного матеріалу. У назві «ріоплатенські жанри» акцентовано географічну складову, яка вказує на «місце» побутування й розповсюдження явищ певної жанрової формації. Топонім «ріоплатенські»

окреслює агломерацію, що співпадає з регіоном Ріо-де-Ла-Плата (Río-de-La-Plata, в пер. з ісп. «Срібна ріка») – місцевості на кордоні між аргентинськими і уругвайськими портами Буенос-Айреса і Монтевідео. Вона охоплює річний басейн вирвоподібного розширення гирла рік Уругвай і Парана, вода яких впадає до Атлантичного океану, утворюючи величезний залив на півночі Аргентини. Відкритість до портових навігаційних шляхів сприяла впливам міграційних потоків на заселення місцевості регіону, склад автохтонних верств мешканців, афроамериканських та креольських ареалів.

Соціокультурний простір ріоплатенської локації аргентинських жанрів не є замкненим. Він гнучко адаптує яскраве скупчення елементів і феноменів різного національного та расового коріння, релігійних звичаїв, танцювальних і піснених обрядових традицій. Саме тут народжувалися та формувалися жанри, які з часом увійшли до фонду презентативних, таких, що символізують аргентинську культуру в світі. Завдяки синергії темброво-фонічних звукових барв, колористичних голосів інструментів, їхніх ансамблевих сполучень, танцювальних ритмів виникають певні візуальні проєкції на звуковий ландшафт регіону. У характерному звуковому сонотипі ідентичності місцевості зібрано афро-уругвайські перкусійні ритми, пісенні сільські мелодії гаучо та широкий спектр танців європейських іммігрантів, салонних стилів, що створюють самобутнє міське звучання.

Ріоплатенські жанри стали «культурним продуктом як корінних креольських музикантів і танцюристів, так і іммігрантів цього транснаціонального регіону» [8; 6]. Різною мірою вони зазнавали впливу побутових традицій креольського населення європейського походження з північно-західних регіонів країни, а також скотарів-гаучо – вихідців з автохтонних верств мешканців пампасів центрально-східної Аргентини, Уругваю, Південної Бразилії і водночас – від представників і нащадків африканських іммігрантів. Саме тому у місцевому звуковому «кліматі» сплітається багато голосів та асоціацій. Ерік Джонс пише: «Гітара відносить нас у минуле і за межі міста, бандонеон повертає назад і втілює особливі відтінки модерністської ностальгії, разом вони стають носіями меланхолійного пафосу, закладеного в музичній тканині, викликаючи образи самотності, спустошення та національної скорботи» [8; 103–104]. Дослідник узагальнює свої спостереження про звучання ріоплатенської музики наступним висновком: «Гітара в руках гаучо, мабуть, є найпотужнішим музичним символом аргентинської ідентичності, музичним топосом Аргентини, символом нації» [8; 107]. На тлі місцевого звукового ландшафту домінують деякі жанри, які формують впізнаваний сонотип.

У цілісній культурній системі ріоплатенських жанрів міську ідентичність презентують *танго* і *мілонга*, афроамериканський фундамент складає *кандомбе*, вокальна креольська поезика походить від співу пайядорів ріоплатенської *тонади*, театральний вимір і візуальні компоненти – від *мурги*. До цих головних жанрових складових долучаються креольські салонні риси танцювально-піснених ліричних жанрів європейського походження – вальсу (*vals criollo/vals rioplatense*), в його ріоплатенській версії зберігається тридольний метр, ностальгійний стан, проте додається надзвичайна ритмічна свобода. Іноді також зустрічаються подібні змішання жанрових рис чеської і креольської польки, іспанської або кубинської хабанери. Ці елементи мігрують, адаптуються й поглинаються в окремих творчих задумах як наслідки соціалізації мешканців – спадкоємців віддалених культур.

Мілонга – приміська сільська жанрова традиція (*sureña, campera*) східної частини Ріо-де-Ла-Плата та її переосмислена міська версія (*urbano*). Обидва різновиди засновані на ритмічних патернах поліметра 3+3+2, який в подальшому увійшов до танго, але початково підхоплений з афро-аргентинського кандомбе. Цей поліметр вважається найважливішим експонатом «чорної музики» та карнавалів афро-ріоплатенської практики.

Танго у композиціях гітаристів стилістично пов'язане з індивідуальним різновидом Tango Nuevo Астора П'яццолли, характерними інноваціями: у сфері артикуляції та акцентів, що відображають усну традицію виконання; у сфері свободи агогічних прискорень і гальмувань, метричних зупинок, що вловлюють пластику руху танцюристів та фігур як звукової та візуальної хореографічної презентації. Звуковим тлом для нього є усні імпровізації солістів «за мотивами» нотного тексту. Зазначені елементи стали базовими основами виконавської інтерпретації ідіом танго, передачі його опуклих емоційних контрастів, «живого дихання» музичної форми, не відображуючись у нотації подібно до моменту інтуїтивного уловлювання спонтанних почуттів. Рубато та перкусійні ефекти в ритмізованих пасажах Астор П'яццолла називав «танговим свінгом» – силуетом характерного фразування, пов'язаного з манерами рухів буенос-айреського танго, його яскравим та запальним динамізмом, перемішаним із почуттями самотності, меланхолії та пристрасті¹. Танго вважається «перлиною музичної корони» Аргентини.

Тонада – пісенний жанр транснаціонального коріння: споріднена з андськими різновидами, креольськими традиціями, популярна також серед жителів Чилі, прилеглих провінцій Аргентини та інших країн Південної Америки. Любовно-ліричний зміст пісні чергується з жартівливими приспіваними. Музика відрізняється інтонаційною простотою і виконується соло або двоголосно паралельними терціями під акомпанемент гітари або арфи.

Мурга місцевого регіонального різновиду (*murga portena*) представляє запальний аргентинський танець зі стрибками та кроками в шаленому ритмі під звуки співу, свистків, дзвін тарілок та лункі удари африканських мембранофонів² (*bombo con platillo, zurdo, snare*). Музиканти, танцюристи, жонглери беруть участь у театральній-костюмованій пародії вуличного театру, що зародилася в Уругваї та поширена в іспанських, італійських карнавальних ходах. Цей театр масок і галасливих веселощів, популярний у Буенос-Айресі та Монтевідео, за своїм походженням пов'язаний з африканськими танцями кандомбе. Театральні сценки супроводжуються безладним хором гучних, гугнявих голосів артистів у масках і блазнівських костюмах³.


Кандомбе – назва жанру та африканського ритму, успадкованого від предків народу банту. На південноамериканському континенті цей жанр актуальний для уругвайської та аргентинської культури карнавальної ходи останніх двох століть. Виконується під час свят із танцями та співом під гуркіт «симфонії барабанів» – до шістдесяти одночасно. Музична спадщина кандомбе міцно пов'язана з тембрами африканських мембранофонів (басових, середніх та малих), зібраних в ансамблі та «оркестрові трупи» або *comparsa*. Ритм кандомбе потрапляє в такт танцювальних рухів: топтання на прямих розставлених ногах із розгойдуванням туди-сюди під важкі удари барабанщиків, що йдуть вулицею разом із танцюристами. Ритміка танцю будується з двотактових секцій: один такт акцентує першу долю з чотирьох шістнадцятих та другу долю з двох восьмих; другий обривається паузою після короткої пунктирної фігури з акцентною опорою на слабкій долі. Цей архаїчний малюнок ритму вважається одним із провісників синкоп мілонги та танго, тому іноді жанр кандомбе матафорично називають «чорним танго».

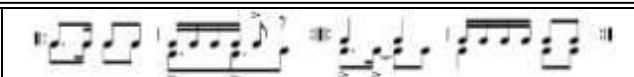

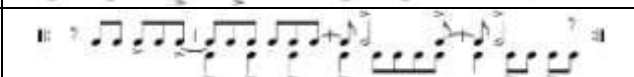
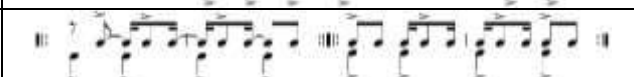
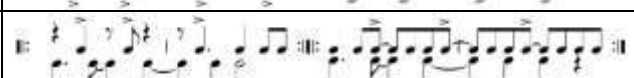
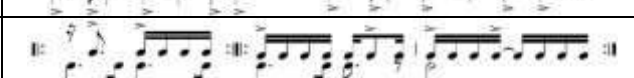
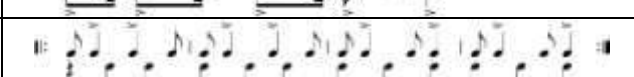
Серед сучасних аргентинських музикантів трапляються виконавці та композитори, що пролонгують традиції побутових фольклорних жанрів серед популярної чи академічної музики, постійно оновлюючи їх із філігранною відточеністю і пропонуючи власні стиліові реконструкції. У міркуваннях про музичну ідентичність ріоплатенського регіону дослідники відсилають також до сусідньої зони геолокації, уругвайської музичної реальності, міцно переплетеної з аргентинською. Вони порівнюють творчість уругвайських та аргентинських майстрів – «архітекторів ріоплатенського пейзажу, картографів, що зображують у музиці емоційні та культурні ландшафти річки Плата, реконструкторів того художнього синтезу, де глибокі ритми кандомбе, театральність мурги, меланхолійні обійми танго і бунтарський дух року зливаються в унікальне ріоплатенське звучання» [7]. В основі місцевого звукового ландшафту лежить серцебиття перкусійних африканських ритмів кандомбе, чутних звідусіль на вулицях у дні карнавалів: «Це не просто ритм, це культурний наратив, колективний пульс, а по той бік ріки танго і мілонга втілюють міську душу Буенос-Айреса і Монтевідео – вираження пристрасті, втрати, туги, які часто зумовлені бандонеоном, струнними і фортепіано» [7].

Музика ріоплатенських жанрів як «жива екосистема» щільно вплетена в тканину гітарних творів аргентинських авторів. Зі старшого покоління слід виділити ім'я гітариста *Хорхе Мореля* (*Jorge Morel*, 1931, Буенос-Айрес – 2021 Флорида)⁴. Його творчість, зазвичай, характеризується поняттям *панамериканізм*. Наведемо цитату з інтерв'ю: «Його твори охоплюють широкі простори – від відображення духу найпівденнішої аргентинської точки континенту (*Cono del Sur*) до запозичення ідіом блюзу, джазу, його нового улюбленого Нью-Йорка з попутними зупинками в Бразилії, Кубі, Пуерто-Ріко. Домінуючий вплив походить із народних ритмів Аргентини: комплекси чакарера-маламбо, які граються зі зміною $\frac{6}{8}$ та $\frac{3}{4}$, і танго-мілонга з бінарним метром. Есенції карибської музики з її характерним акцентом у незалежній басовій лінії, яка превалює в кубинському соні, та комплекс румби з її генетикою сальси, з додаванням класичних жанрових моделей європейської музики» [14; 19]. Конгломерація ріоплатенських жанрів поєднується з п'єсами бразильської, кубинської, парагвайської етнічної етимології в альбомах гітарних мініатюр. На прикладі одного із зібрань гітарних п'єс композитором артикулюється увага виконавців на ритмічних «компасах» – характерних патернах. Пропонуємо системну картину їх порівняння на основі тексту низки гітарних мініатюр Хорхе Мореля⁵ (таблиця 1). Тут очевидним є переважання аргентинських жанрових феноменів, серед них – перші три п'єси належать до ріоплатенських.

Таблиця 1.

Базові ритмічні патерни латиноамериканських фольклорних жанрів

Жанр	Темп	Розмір	Базові ритмічні патерни
Аргентинське танго	moderato	$\frac{4}{8}$	
Мілонга <i>campera</i>	lento	$\frac{2}{4}$	

Мілонга urbana	allegretto	$\frac{2}{4}$	
Аргентинський маламбо	allegro	$\frac{6}{8} \frac{3}{4}$	
Аргентинський гато	allegretto	$\frac{6}{8}$	
Бразильська самба	moderato	$\frac{2}{4}$	
Кубинська сальса	vivace	$\frac{4}{4}$	
Бразильський шоро	moderato	$\frac{2}{4}$	
Парагвайська полька	allegretto	$\frac{6}{8} \frac{3}{4}$	

Tango як титульна п'єса в альбомі, за попередніми коментарями автора, пов'язана з творчим внеском великих бандонеоністів та композиторів Астора П'яццолі та Анібала Тройло, які любили танго і звели його до рангу найважливіших форм південноамериканської музики. У фактурі п'єси помітні впливи автентичних прийомів гри *agreste* при розтягуванні міхів бандонеона в мелодії; чути рівні пульси басових кроків; уловлюються пунктири, синкоповані фігури болеро при змінах гармонічних опор. Мелодична канва містить патерни гострого, повторюваного ритмічного малюнка, знайомого за зразками танго, бразильських танців шоро і самби: там вони звучать в умовах швидких темпів, а тут додатково прикрашені щемливими напівтоновими оспівуваннями, уповільнені станом пристрасного і водночас ностальгійного проживання танго (приклад 1).

Приклад 1.

Хорхе Морель. *Tango* (тт. 5–10)



Дві п'єси, що йдуть поспіль, з єдиним жанровим ім'ям *Milonga*, засновані на окремих її видах – сільській мілонзі *campera* та міській *urbana*. Вони звучать контрастно: повільно, протяжно, спокійно у першому випадку і швидко, грайливо у другому. Найрельєфніше специфіка поліметра 3+3+2 виражена у зразку сільської мілонги, де фігура витримана у кожному такті (приклад 2).

Приклад 2.

Хорхе Морель. *Milonga Campera* (тт. 1–6)



Міська мілонга варіює ритми хабанери, граючи малюнками іспанського та кубинського її різновидів (приклад 3). Слід зазначити, що ця п'єса близька за звучанням до відомої обробки

аргентинської народної мелодії гітаристкою Марією Луїзою Анідо.

Приклад 3.

Хорхе Морель. *Milonga Urbana* (тт. 1–6)

В альбомі Хорхе Мореля «Танго та мілонги для гітари соло» серед інших обробок мелодій різних авторів зустрічаються дві оригінальні п'єси композитора – «Milonga del Viento» та «Otro Tango, Buenos Aires». Остання з п'єс є обробкою для гітари соло на матеріалі фрагментів із другої частини його «Rapsodia del Sur» (1996) для гітари та струнного оркестру, присвяченої пам'яті брата.

«Мілонга вітру» – найпоетичніша композиція Х. Мореля з сектору ріоплатенських жанрів. Музична тканина супроводу містить фактурні ефекти звуконаслідування «дихання вітру», що уповільнює або легко прискорює свої живі, вибагливі пориви. Вони підхоплені традиційним синкопованим поліметром 3+3+2 із витонченою ритмічною енергією, в подальшому успадкованою у фігурах танго⁶. Згодом чимало відомих аргентинських гітаристів для збагачення національного репертуару фольклорними мотивами своєї культури, зокрема регіону Ріо-дель-Плата, пішли за виниклою традицією.

Максімо Дієго Пухоль (Máximo Diego Pujol, Буенос-Айрес, 1957), подібно до багатьох гітаристів старшого покоління, народився у місті, повітря якого буквально просякнуте інтонаціями танго: мелодії звучали вдома і на вулицях, де молодий музикант грав у нічних клубах та концертних майданчиках із відомими зірками. В одному з релізів до альбомів сказано: «Види, звуки і запахи цього великого міста надихають його музику: зображення карткових ігор, тінистих вулиць, обсаджених деревами, і, звичайно ж, танго і мілонги – все це можна знайти в його музиці»⁷. Він із цікавістю вивчав морфологію танго, але водночас захоплювався академічною музикою бразильця Ейтора Вілла-Лобоса, кубинця Лео Брауера. Під керівництвом іспанця Вісенте Гаскона, який оселився в Аргентині, та уругвайського гітариста Абея Карлеваро музикант удосконалювався у Буенос-Айреській консерваторії ім. Хуана Хосе Кастро. На створення музики його надихала проза Габріеля Гарсія Маркеса, Хорхе Борхеса, живопис В. Кандінського, старі фотографії з альбомів. Твори М. Пухоля, записані в багатьох альбомах і опубліковані авторитетними видавництвами, склали вагомий внесок у концертний репертуар аргентинської музики. У його жанровому «архіві» різноманітно представлені ріоплатенські феномени. Вони показові для творчості музиканта, загалом і зокрема, наприклад: для 14 гітарних етюдів (1998-1999 рр.), для циклічних композицій кожної з п'яти сюїт з однаковою для всіх промовистою назвою «Suite del Plata» (1995 р.), для програмних мініатюр, зібраних композитором у циклі «Три ріоплатенські п'єси» (1991 р.). Національні ідіомати також проявляються в різних пропорціях у циклах, присвячених пам'яті легендарного творця аргентинського tango nuevo Астора П'яццолли «Елегія на смерть тангейро» (1992 р.) або творчості художника В. Кандінського «Tres ensayos sobre un boseto de Kandinsky» (2006 р.). Зупинимося на специфіці втілення ріоплатенських ідіом у гітарній музиці композитора.

Злиття до архіву унікальних маркерів ріоплатенських жанрів спостерігаємо в «Suite del Plata № 1». Сюїта виявляє ретроспекції та подібності до європейських танцювальних циклів, але первинними жанровими витоками мініатюр є місцеві релікти. У початковій п'єсі «Прелюдія» (Andante) слухач занурений у стан ліричної рефлексії на пейзаж ріоплатенських просторів, немовби видимих із великої дистанції. Вхідження в акустичну атмосферу цього краєвиду⁸ створено на кшталт преамбульних європейських зразків, яким властивий фігураційний пасажний силует руху, проте мелодичні фігурації в об'ємі малої терції супроводжуватимуть наступні п'єси.

«Танго» (Allegro) звучить із відчуттям уявної атмосфери небезпеки, натяком на очікування розгортання кримінально-авантюрних сцен тетрального сюжету. Музика втілює таємничу фабулу напруження, приховану у ледь стриманих, пристрасних емоційних станах її персонажів⁹. Це відчувається у стакатних кроках басу і коротких солуючих артикульованих «репліках» синкоп, які збивають рух мелодичних фраз і мотивів, схожих на прелюдійні фігурації попередньої п'єси, в межах низхідних або висхідних заповнень малотерцевих об'ємів. Тільки в танго вони ритмізовані й

потовщені у кварту: замість плавної течії створюється ефект спалахів запеклої, гарячої як вогонь пристрасті (приклад 4) завдяки акцентним ламаним ритмам.

Приклад 4.

М. Пухоль «Suite del Plata №1», I – Tango (1–12)

Мелодія танго формується в ладових умовах дорійського *a-moll*, її лінія орнаментально варіюється поліметрами 3+3+2, похідними від *milonga campeña*, з подальшим зміщенням у дорійський *d-moll* (приклад 5, т. 20, 22).

Приклад 5.

М. Пухоль «Suite del Plata №1», I – Tango (18–25)

Звідси розкривається «лірична серцевина» танго – меланхолійна, елегійна, ностальгійна черга висхідних секвенційних хвиль, поетизація романтичних станів, що припиняються поверненням до первинного пориву почуттів в репрізі.

«Мілонга» (*Andante*)¹⁰ – текуча, м'яка, з меланхолійним відтінком погойдування, на відміну від палкого і пружного руху танго, містить інше образне наповнення. Риф мілонги в басовому голосі спирається на ритмічну формулу кубинської хабанери – із залігованим пунктиром (приклад 6). Тут вбачається транснаціональний вплив цієї формули на інші жанри, наприклад, бразильські шоро, байао, самбу та аргентинське танго. У мілонзі гострота синкопи пом'якшена тріольною плавністю мелодичного малюнка.

Приклад 6.

М. Пухоль «Suite del Plata №1», III – Milonga (1–9)

«Мурга» (*Allegretto*)¹¹ асоціюється з грою, театром, жартами, гострими пародіями, артистами на ходулях, карнавальними масками, розіграшами, шаржами, маршовими процесіями. У басу – безупинний

рух танцювальної ходи під гучний бій калаталок по мембранах африканських великих барабанів tamburo ríano. У мелодії – викривлені фігури коротких танцювальних мотивів-поспівок із ламаним ритмом, акцентованими слабкими долями, гострими синкопуючими пунктирами. Інтонації знову, як і раніше в сюїті, виростають з висхідних малотерцевих рухів, зчеплюються варіантним повтором у фрази, що йдуть секвенційно – теж малими терціями, утворюючи з басом дисонуючі тритонові вертикальні загострення «а – еs». Вони підкреслюються жорсткою щільністю усього тритонового простору, що розгортається майже повним обсягом зчеплень модусу 2:1 (тон – півтон) протягом початкових тактів (приклад 7).

Приклад 7.

М. Пухоль «Suite del Plata №1», IV – Murga (1–11)

Різкі, гострі, нав'язливі дисонанси створюють сатиричні алюзії, гру мажоро-мінорних колоритів, з характерними фригійськими та лідійськими модалізмами, з фонізмом жорстких тритонових сполучень. Всі ці звуки асоціюються з яскравим миготінням вуличних вогнів, світла та нічної темряви, карнавальних масок, різнобарв'я театрального реквізиту персонажів спектаклю, з їхніми різкими репліками, іноді – соціально загостреними сюжетами.

Вплив африканських ритмів і перкусійних тембрів відчувається в елементах афро-кубинської хабанери (т. 14–16), повсюдному втручанні ударних прийомів гри на гітарі (стукотіння по деці), що імітують барабани (тт. 1–4, 33–34). Вкраплення синкопованих акордів та швидких репетицій шістнадцятими нотами, як в партії малих барабанів tambor chico, під гуркіт середніх барабанів tambor repique і поступ великого басового tambor ríano створює пружну, гучну, святкову і разом з тим легковажну атмосферу гри.

«Кандомбе» (Allegro)¹² відкривається ударами по деці – відтворенням імітації барабанів у ритмі кандомбе, з його характерним дводольним пульсом, акцентністю та асиметрією у парних тактах: спочатку першої та другої долі в групуваннях восьмих та шістнадцятих нот і далі – поєднанням акценту на слабку долю пунктирної фігури з пролонгацією звуку лігою або уриванням паузою (приклад 8).

Приклад 8.

М. Пухоль «Suite del Plata №1», V – Candombe (1–11)

Пунктир, завмерлий акцентом на слабкій долі, чітко виявлено у вступних та заключних тактах п'єси, а також у мелодичній лінії протягом мініатюри. Композитор не ускладнює її сучасними мовними прикметами, навпаки, залишає кандомбе у автентичному вигляді, поширеному в популярній культурі

карнавалів – близькому до архаїчного антропологічного вигляду та акустичного середовища, знайомого з музики аргентинських та уругвайських ритуальних обрядів. Композитор часто вибирає подібний порядок розміщення аргентинських жанрів у своїх колекціях п'єс, навіть у випадках, коли жанрові пріоритети не позначені у програмних заголовках. У циклі «Три ріоплатенські п'єси» (1991 р.) розподіл жанрових ідіом прив'язаний до програмних назв.

Перша назва «Don Julian» означає творчу присвяту Хуліану Пласі, відомому аргентинському композитору, диригенту, бандонеоністу, автору і виконавцю танго. Музика цієї п'єси стилістично наближена до зразків tango nuevo високим рівнем контрастування темпів і характерів музичного «висловлювання». Швидке *allegro* з моторним рухом синкопованих ритмів, типовими малюнками поліметра 3+3+2 в басовому голосі та пульсуючим переливом мерехтливих металевих «дзвоників» у високій теситурі (тт. 3–4) у початковому розділі, потім – поступова призупинка, гальмування, що наближає до ніжного співу у наступному сентиментальному, схожому на ліричний спогад другому розділі (*lento*) – саме такий діапазон контрастів вибудовує архітектоніку п'єси (приклад 9), що завершується тихими флажолетами.

Приклад 9.

М. Пухоль «Tres piezas rioplatenses», I – Don Julian (1–4)



Друга назва «Septiembre» не є лише перегорнутою календарною сторінкою пам'яті, це – ніжний стан тихого прощання, ностальгії, мрійливого занурення у минуле, що вібує хвилями прозорих джазових колоритів, обережними сплесками орнаментальних звуків мелодії. Мініатюра втілює «акварельний нарис» мілонги – заспокійливе колісання в темпі *andante*, занурення до тонких душевних струн разом з хвилями світлих мажорних звукових барв, що завмирають у флажолетах. Характерний ритм мілонги розчинений у потоці синкопуючих тактів (3+3+2).

Приклад 10.

М. Пухоль «Tres piezas rioplatenses», II – «Septiembre» (1–8)



Третя заключна п'єса «Rojo y Negro» («Червоне і чорне») одразу містить обидві жанрові ідіоми – мурги і кандомбе – і тому синтезуються у фіналі. В уяві спливають гібридні картинки фестивалів веселощів, що поєднують верстви креолів, метисів, мулатів в спільному пориві святкування і танцювальної енергії. Від мурги походять ефекти ігрового жонглювання контрастами, як артистичними масками і декораціями, що рухаються під звуки рефренів разом з карнавальним натопом у приголомшливому, максимально швидкому темпі. Цей темп супроводжується віртуозними репетиціями і тремоло – імітаціями традиційного дзвінкового гуркоту малих барабанів у високому гітарному регістрі. Ідіоматичні елементи доповнені парними тактами зі зворотніми пунктирами, які наслідують формули афро-кубінської хабанери (приклад 11).

Приклад 11.

М. Пухоль «Tres piezas rioplatenses», III – Rojo y Negro (1–16)



У кодї п'єси знімається звуковисотна складова – залишається виключно ритм, втілений прийомом *golpe* – сухими ударами по корпусу інструмента (приклад 12). Перелічені ідіоми сукупно створюють «стан кандомбе», миготіння кольорів «червого і чорного».

Приклад 12.

М. Пухоль «Tres piezas rioplatenses», III – Rojo y Negro



Розсип впізнаваних ідіом ріоплатенських жанрів зустрічається також у колекції «14 етнодів для гітари»: №3 – мілонга, №4 – кандомбе та ін. У п'єсі «Елегія на смерть тангуеро», присвяченій пам'яті Астора П'яццоллі, М. Пухоль використовує цитату – відому мелодію танго «Adios Nonino». Її фрази поліфонічно з'єднуються між собою імітаційною технікою. Тут присутні головні прикмети *tango nuevo* – прийоми *arrastre*, що походять від гри на бандонеоні, низхідні поступові рухи басу, контрасти пристрасних фігур танцю і ліричної виразності кантилени з гнучким орнаментом неакордових тонів. Ці ідіоми повсюдно «вбудовані» в тканину твору і втілюють характерні звукові елементи присвяти легендарному аргентинському реформатору танго.

У циклі п'єс «Три есе на ескіз Кандинського»¹³, присвяченому чилійському гітаристу Карлосу Пересу, відтворена рефлексія Дієго Пухоля над картиною художника – точніше, над її ескізом, чернеткою, що збереглася після війни, на відміну від втраченого оригіналу, і була презентована в Лондоні (2006 р.), де її під час відвідування Tate Gallery побачив музикант – експонований ескіз під назвою «Sketch for Composition II». Зображення має тричастинний просторовий вимір композиції, що ніби послідовно розгортається в часі – від перебування людей у темряві в депресії у лівій частині зображення; рішучого стрибка людини і коня по центру; до правого фрагменту – стану задоволення життям. Звідси – циклічна композиція з трьох мініатюр. Авангардне мислення художника віддзеркалюється у мові музики, що на тлі ресурсів ріоплатенських жанрів розгорнута у бік допоміжних засобів сучасної лексики – і тому враження від споглядання полотна живопису музикантом склалися у каскад модернізованих версій аргентинських ідіом. Вони виникають на дисонуючих звукових «педалях», в умовах перемінних розмірів $\frac{7}{8}$, $\frac{2}{4}$, із використанням інверсійного руху мотивів і ліній, а також жорсткого фонізму акордових паралелізмів у першій частині циклу (Presto). Композитор застосував сучасні виконавські техніки *tambour* (удар по корпусу чи струнах) та *Bartók pizzicato* (різке відтягування струни) для отримання перкусійного ефекту. Частина II (Andante) символізує ліричний роздум, спів ліричних мелодичних фраз, які складені з «застигаючих» на синкопах поспівок по малих секундах на тлі довгих витриманих тонів, що рухаються тетракордовими хроматизмами. Поспівки монодії розгортаються спокійними секвенційними кроками та грають мажоро-мінорними ладовими колоритами у тиші вільної течії думок (*liberamente*). Акцент на співочій, плавній вокальній лінії наповнює музику тихою меланхолією, вносить ностальгійно-любковий відтінок під акомпанемент гітари чи барабана (бомбо лігуеро). Цей пісенний жанр із прикметами місцевого креольського та андського музичного фольклору представляє аргентинську *тонаду* (від ісп. *tonada*), відому своїм іберійським походженням та іншими південноамериканськими версіями в Болівії, Уругваї, Чилі, Перу, Венесуелі. Частина III циклу (*allegro*) втілює звукову атмосферу кандомбе, танцювальну енергію складних ритмічних малюнків у трьох різних шарах фактури подібно до групи ударних інструментів, іноді поступаючись спокійнішим інтонаціям мілонги. Усюди модернізовані версії ріоплатенських жанрів певним чином відповідають авангардним технікам живопису.

Не менш яскраво, театральнo і віртуозно жанр кандомбе демонструється у творчості інших

композиторів, наприклад, *Kiki Sinesí* (Quique Sinesi, 1960, Буенос-Айрес) – автора концертних творів, виконавця на шестиструнній, семиструнній, десятиструнній гітарі та чаранго. У творах елементи місцевого фольклору, музики ріоплатенських жанрів переплітаються з джазом. Його відома п'єса «Cielo Abierto» («Відкрите небо») ¹⁴ вкорінена у сучасний репертуар і отримала від автора точне посилання на жанрове ім'я Candombe. Опора на традиційні уругвайські та аргентинські ритуальні практики гри, пов'язані з перкусією, акцентуацією, артикуляцією ритмів ударних інструментів у гітарному творі, враховує особливості традицій сучасного «культурно-орієнтованого виконавства» [6]. Певні невідповідності, що існують і зараз між наявною «конфігурацією музичних знань, надмірно прив'язаних до партитури, і світом, де відбувається формування мультикультурної реальності, в середовищі, де звук обходиться без тексту» [6; 180], продовжують жити й дотепер в усній формі живого перформансу. Це передбачає врахування обидвох реальностей: автентичної та концертно-ігрової, за межами партитури та всередині тексту.

Гітара як інструмент, по суті не іманентний до ритуалу кандомбе, своїм голосом ретранслює ритмічні комірочки, систему акцентів та артикуляцій ударних інструментів, адаптуючи прийоми гри вуличного кандомбе в «перекладі» мовою свого тембру. Ритуальна магія «танцю чорношкірих», який триває до трьох годин, здатна ввести у стан трансу. Швидкі чергування патернів з нашаруванням синкоп, пунктирів, з акцентуванням слабких долей асиметричного малонка ритму апелюють до традицій гри «cuerda candombe» – секцій із трьох барабанів, кожен із яких наділений своєю функцією: *chico* підтримує один і той самий ритм, рівний та точний пульс для всіх; середній *gerique* імпровізує, солує, прикрашає патерн, вважається «мелодичним голосом» *cuerdi*, що регулює загальний рух; великий барабан *riano* вибудовує основу. Усі барабани вступають не відразу, а по черзі: перший «дзвінок» (або поклик) задають високі ударні. За ними підключаються низькі (відповідь) і далі в діалог активно впроваджуються репліки імпровізацій середніх барабанів. Зазвичай так відкривається рефрен, імпровізація починається після того, як усі барабани вже задали свій ритм і подальший процес супроводжується посиленням гучності та прискоренням темпу.

Гітара відтворює цей процес не точно, а стилізовано, імітуючи та варіюючи звичний порядок вуличної танцювальної ходи. Ритми постають у різних варіантах та сполученнях, що ускладнює ритмічну сітку. Гітарна фактура не має можливості буквально підхоплювати ритми всіх трьох перкусійних груп ударних. Виділяються найважливіші акценти, патерни граються на різних струнах й у різних регістрах, змінюючи тембр і цим відсилаючи слухача до практики кандомбе. У сприйнятті виникає ефект відлуння – затихання звуку в міру віддалення групи артистів параду. Діалоги перкусії, відповідно до характерного для африканської музичної лексики принципу «поклик – відповідь», можуть встановлюватися і в іншому порядку.

У п'єсі *Kiki Sinesí* «Cielo Abierto» ритмічні ідіоми експонуються у басовій лінії імітацією партії великого барабана (тт. 1-2). Верхні терції «g-h» підключаються артикуляцією слабких долей у партії середнього барабана (тт. 3-4). Слідом до діалогу доєднується швидкий рух шістнадцятих малого барабана у високому регістрі (тт. 5-6). В нотному тексті такий рух виглядає рівномірним, але завдяки акцентам на слабких долях, «зняттю» сильної долі (зведення її в унісон з басовим голосом), гітарна фактура набуває тривимірного тембрового акустичного простору. Запис такого ритмічного малонка в партії барабана *chico* зазвичай візуально виглядає як коротка 16-а пауза замість першого удару кожної нової ритмічної групи та супроводжується акцентом на слабких другій та четвертій тривалості. Гітарист враховує цю особливість звучання *cuerdi*, розподіл ролей кожного голосу, а також підкреслює ще одну важливу деталь – візуалізацію наближення та віддалення потоку людей, учасників кандомбе як багатогодинного вуличного карнавального параду (приклад 13). Звідси – гучність динаміки від *p* до *f* перед появою нової теми після вступного рефрену (з т. 7).

Приклад 13.

Quique Sinesi. Cielo abierto (Candombe)

Синкоповані ритми у різних варіантах та імпровізаціях – основа складної ритмічної сітки кандомбе.

У типовій своїй конфігурації вони йдуть накладенням патернів, утворюючи «поліритмічний танець». У гітарних версіях їхні силуети перехрещуються: інструмент підхоплює ритми трьох ударних груп, виділяючи найважливіші акценти на різних струнах і в різних регістрах. Тим самим відображаються темброві відтінки інструментальних голосів перкусії, відсилаючи слухача до автентичних африканських ритуальних практик. Так створюється гітарна алюзія гри всієї секції ударних перехресними ритмами (схема 1), створюючи постійний ефект розгойдування.

Схема 1.

Ритмічні патерни кандомбе в секції ударних (cuerda)

с
у
е
р
д
а

малий барабан chico 4/4 високий тон

середній барабан repique 4/4 середній тон

басовий барабан piano 4/4 низький тон

У рефрені композиції п'єси виділяються перкусійні розділи (тт. 79–84), у яких гітара використовується як сигнальний, звуконаслідувальний атрибут у руках віртуоза. Звуковисотний компонент стає вторинним, а на первинні основні позиції виходить тембр та ритм барабанів. У тексті вловлюються очевидні подібності ритмічних комірок (приклад 14) з патернами барабанів cuerda, наведеними вище.

Приклад 14.

Quique Sinesi. Cielo abierto (Candombe), тт. 79–84

tambora

Beat on the 6 string

Arm.12

Beat on the side with the right finger

Left hand only

dim.

Способи видобування звуку поєднують кілька перкусійних прийомів: *tambora* – видобування співзвуч ударом ребром великого пальця правої руки по струнах біля підставки; *slap* – хльосткі удари ляпасом великим пальцем правої руки по басовій струні; *golpe* – стукіт пальцями по деці (низькочастотний звук); поєднання прийому *tapping* – ударів пальцями лівої руки по струнах на грифі та стукання нігтями правої руки по обичайці (високочастотний звук). Ця ж зона імітацій ударних кандомбе ефектно завершує п'єсу. У коді відчувається магія гучних ритмів куерди, ритуальна сила танцювального руху вуличних процесій та занурення в архаїчний стан гіпнотичного колективного трансу.

Висновки та перспективи дослідження. Модернізовані сучасні версії ріоплатенських жанрів, створені аргентинськими гітаристами-композиторами, збагачують уявлення слухачів про традиції колективно-побутової творчості цього регіону у її новітніх проєкціях: концертно-виконавських, індивідуально-стильових та репрезентованих у яскравих інтерпретаційних рішеннях. Вони віддзеркалюють минуле і оновлюються мовними ресурсами музики сьогодення, її професійними здобутками з академічних та неакадемічних галузей. Перспективи дослідження відкривають нові виміри – антропологічні, етнографічні, кроскультурні.

Примітки:

¹ У Буенос-Айресі гітара зникла з інструментального складу танго з початку 1910-х років, залишаючись національним музичним символом усієї аргентинської культури. Аргентинське танго є «культурним продуктом як корінних креольських музикантів та танцюристів, так і іммігрантів транснаціонального регіону Ріо-де-ла-Плата, до якого входять Аргентина та Уругвай» [8; 6]. У північно-західній частині Аргентини проживає креольське населення

– люди європейського походження, народжені в Америці, відмінні від скотарів-гаучо – корінних мешканців пампасів центрально-східної Аргентини, Уругваю та південної Бразилії, де фігура гаучо мала важливе символічне значення.

² В уругвайській традиції – поліметрія трьох груп барабанів, різних за розмірами – chico, repique, piano. Див. опис уругвайського кандомбе у статтях авторки [2].

³ Посилання на відео виконання аргентинської мурги у сучасних вуличних карнавалах Буенос-Айреса: https://youtu.be/7h1WX2yjSkk?si=TJ_q522kuRKz3nVT

Аргентинські карнавали розрізняються в залежності від регіону. У сусідній провінції Ентре-Ріос (Entre Ríos), у місті Гуалегуачу (Gualeguaychú), поблизу ріоплатенської місцевості щороку відбувається «Карнавал країни» за участі найкращих танцювальних колективів Аргентини, відомий у світі як найприваліший і другий за масштабом після бразильського карнавалу в Ріо-де-Жанейро. Наведемо відео танцювальної ходи 2022 року (самба): <https://youtu.be/BI16ElMKldM?si=2Iwl3c9j9ZlzmChq>

⁴ Музикант із сім'ї сицилійського коріння отримав при народженні ім'я Хорхе Скібона (Jorge Scibona); відомий у гітарному світі як композитор, концертуючий віртуоз, педагог, випускник Академії Пабло Ескобара в Буенос-Айресі, який гастролював у складі ансамблів в Еквадорі, Колумбії, Пуерто-Ріко, на Кубі, а також із сольними концертами в Нью-Йорку та Лос-Анджелесі. Творча спадщина налічує понад сотню гітарних творів, перекладів та аранжувань музики Джорджа Гершвіна, Леонарда Бернстайна та ін.

⁵ Посилання на нотну збірку: Morel J. Latin American rhythms for guitar. Pacific: Mel Bay, 1997. 31 p.

⁶ Посилання на виконання «Milonga del Viento» турецько-американським гітаристом Джелілі Рефік Кая (Celil Refik Kaaya): https://www.youtube.com/watch?v=hN7NEu6WJIM&list=RDhN7NEu6WJIM&start_radio=1

⁷ Висловлювання наведено з текстів офіційного сайту композитора: <https://www.maximopujol.com/bio-en>

⁸ Прослуховування прелюдії М. Пухоля із «Suite del Plata №1» пропонується у виконанні класичного гітариста Петера Зіца (Peter Zisa) у супроводі відеоряду за посиланням: https://youtu.be/sJscH5Zl7S0?si=O-x_xnN3QY0tLHF

⁹ Посилання на виконання «Танго» М. Пухоля з «Suite del Plata №1» Петера Зіца: https://youtu.be/TPbY_bcLwG8?si=XJtXRgk4nYeWi01f

¹⁰ Посилання на виконання «Мілонги» М. Пухоля з «Suite del Plata № 1» Петера Зіца: <https://youtu.be/L6FuJh7GXns?si=lgzpwcfX1HdMPSCy>

¹¹ Посилання на виконання «Мурги» М. Пухоля з «Suite del Plata №1» Петера Зіца: <https://youtu.be/xKbAoXkTKOw?si=U4kHwOLLUevzEb3w>

¹² Посилання на виконання «Кандомбе» М. Пухоля з «Suite del Plata №1» Петера Зіца: <https://youtu.be/WZMрKСovAMs?si=zpYzuzYbloUrjIRa>

¹³ Посилання на виконання циклу іспанським гітаристом Карлосом Пересом (Calos Perez): https://www.youtube.com/watch?v=p8f2skRigFU&list=RDp8f2skRigFU&start_radio=1 https://www.youtube.com/watch?v=mW53d0I3jIM&list=RDmW53d0I3jIM&start_radio=1 https://www.youtube.com/watch?v=4LUsMO9LCJc&list=RD4LUsMO9LCJc&start_radio=1

¹⁴ Посилання на виконання п'єси К. Сінєсі «Cielo Abierto» болівійським віртуозом Піраї Вака: <https://www.youtube.com/watch?v=2quqnYDBVKK>

Список використаної літератури

1. Сологуб В. Д. Творчість Хорхе Мореля в контексті гітарного мистецтва ХХ–ХХІ століття. *Fine Art and Culture Studies*. Луцьк, 2023. Вип. 5. С. 22–27. <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-4>
2. Філатова Т. В. Гітарна творчість Абеля Карлеваро в контексті уругвайської музичної культури. *Наук. Вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2023. № 137. С. 121–135. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.137.294672>
3. Філатова Т. В. Силуети танго у звуковому ландшафті Аргентини: музика Астора П'яццоллі для гітари соло. *Наук. вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2025. № 144. С. 138–161. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2025.144.347644>
4. Ferreyra S. M. Identidad estilística de Astor Piazzolla: aportes para la construcción de una performance musical para guitarra : Dissertação de Mestre em Música. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2020. 105 p.
5. Filatova T., Ivannikov T. Astor Piazzolla's «History of Tango»: an Anthology of the Genre in the Author's Projections. *Studia UBB Musica. Cluj-Napoca*, 2025. LXX, Special Issue 4. P. 91–102. <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2025.spiss4.05>
6. Foschiera M. M., Barbeitas F. T. O candombe uruguiaio em obras para violão: elementos para uma performance culturalmente informada. *Revista música*. 2020. Vol. 20. N. 1. P. 177–218. <https://doi.org/10.11606/rm.v20i1.170193>
7. Jaime Roos: Architect of Rioplatense Fusion and His Enduring Musical Legacy. *El Malacara*. 2025. URL: <https://blog.elmalacara.ar/en/blog/202509031742/>
8. Johns E. R. Otra cosa es con guitarra: representation and significance of the guitar in tango literatura : PhD thesis. Riverside : University of California Riverside, 2021. 406 p.
9. McClellan, J., Bratic, D. The magnificent guitar of Jorge Morel: A life of music. Saint Louis: Mel Bay Publications, 2010. 241 p.
10. Morel J. Latin American rhythms for guitar. Pacific : Mel Bay, 1997. 31 p.
11. Önder T. Examining the subtext of Máximo Diego Pujol's Tres ensayos sobre un boceto de Kandinsky. *The Journal of International Social Research*. 2021. Vol. 14. Issue 76. P. 397–404.
12. Plesch M. The rioplatense guitar. Vol 1. The early guitar and its context in Argentina and Uruguay/ Pinnell, R., Zavadviker, R. [review]. *Revista de musica Latinoamericana*. 1995. Vol. 16. N. 2. P. 242–255.
13. Pujol M. D. Autobiography. URL: <https://www.maximopujol.com/bio-en>

14. Rosado A. M. A conversation with Jorge Morel. *Guitar review*. 1991. Fall. P. 18–19.

References

1. Solohub V. D. Tvorchist Khorkhe Morelia v konteksti hitarnoho mystetstva KhKh–KhKhI stolittia. In: *Fine Art and Culture Studies*. Lutsk, 2023. Issue 5. P. 22–27. <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-4>
2. Filatova T. V. Abel Carlevaro's guitar works in the context of Uruguayan musical culture. In: *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. Kyiv, 2023. Issue 137. P. 121–135. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.137.294672>
3. Filatova T. V. Silhouettes of tango in the soundscape of Argentina: Astor Piazzolla's music for solo guitar. In: *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. Kyiv, 2025. Issue 144. P. 138–161. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2025.144.347644>
4. Ferreyra S. M. Identidad estilística de Astor Piazzolla: aportes para la construcción de una performance musical para guitarra : Dissertação de Mestre em Música. Belo Horizonte : Universidade Federal de Minas Gerais, 2020. 105 p.
5. Filatova T., Ivannikov T. Astor Piazzolla's «History of Tango»: an Anthology of the Genre in the Author's Projections. *Studia UBB Musica. Cluj-Napoca*, 2025. LXX, Special Issue 4. P. 91–102. <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2025.spiss4.05>
6. Foschiera M. M., Barbeitas F. T. O candombe uruguaio em obras para violão: elementos para uma performance culturalmente informada. In: *Revista música*. 2020. Vol. 20. N. 1. P. 177–218. <https://doi.org/10.11606/rm.v20i1.170193>
7. Jaime Roos: Architect of Rioplatense Fusion and His Enduring Musical Legacy. In: *El Malacara*. 2025. Available at: <https://blog.elmalacara.ar/en/blog/202509031742/>
8. Johns E. R. Otra cosa es con guitarra: representation and significance of the guitar in tango literatura : PhD thesis. Riverside: University of California Riverside, 2021. 406 p.
9. McClellan, J., Bratic, D. The magnificent guitar of Jorge Morel: A life of music. Saint Louis: Mel Bay Publications, 2010. 241 p.
10. Morel J. Latin American rhythms for guitar. Pacific : Mel Bay, 1997. 31 p.
11. Önder T. Examining the subtext of Máximo Diego Pujol's Tres ensayos sobre un boceto de Kandinsky. In: *The Journal of International Social Research*. 2021. Vol. 14. Issue 76. P. 397–404.
12. Plesch M. The rioplatense guitar. Vol 1. The early guitar and its context in Argentina and Uruguay / Pinnell, R., Zavadvikver, R. [review]. In: *Revista de musica Latinoamericana*. 1995. Vol. 16. N. 2. P. 242–255.
13. Pujol M. D. Autobiography. Available at: <https://www.maximopujol.com/bio-en>
14. Rosado A. M. A conversation with Jorge Morel. In: *Guitar review*. 1991. Fall. P. 18–19.

УДК 477.196

RIO PLATEN GENRES IN THE WORK OF ARGENTINE GUITARISTS-COMPOSERS

Tetiana FILATOVA – Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Professor at the Department of Music Theory at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, Ukraine.

The article examines the musical creativity of Argentine guitarists-composers of the 20 th-21 st centuries in the context of a specific genre panorama and local sound landscape of the Rio de La Plata region. The aim of the article is to identify the specifics of Rio Platane genres in the work of Argentine guitarists-composers.

Scientific novelty of the article. For the first time in the Ukrainian scientific space, the music of Argentine guitarists-composers has been considered in the context of the specifics of the regional genre panorama and local sound landscape. The research methodology is based on the methods of historical-theoretical, structural-functional, comparative analysis to determine the morphology of Rio Platane genres embodied in the musical works of guitarists-composers.

Results. Taking into account the toponymic features of the port agglomeration of Buenos Aires, the national musical and everyday traditions of the autochthonous segments of the population, as well as Creole and Afro-American areas, the features of typical Rio de la Plata genres – tango, milonga, tonada, murga, candombe – are characterized from the standpoint of the morphology of rhythmic patterns, intonations, musical poetics, semantics and timbre coloring. The linguistic resources of these genres demonstrate a mixture of musical elements of different ethnogenesis. The analytical objects chosen are famous guitar cycles and miniatures by guitarist-composers who are considered architects of the Rio Plata soundscape of Argentina: «Argentine Tango», «Milonga Campera», «Milonga Urbana», «Milonga del Viente» by Jorge Morel, «Rio Plata Suite No. 1» (Tango, Milonga, Murga, Candombe), «Elegy on the Death of Tanguero», «Three Essays on a Sketch of Kandinsky» by Maximo Diego Pujol, «Cielo Abierto» (Candombe) by Quique Sinesi. The analysis highlights guitar performance means of imitating traditional Argentine and Uruguayan ritual practices of playing percussion instruments of African origin in local carnival processions. Modernized versions of Rio Plata genres, created by Argentine guitarists-composers, enrich listeners' ideas about the traditions of collective and everyday creativity of this region in its newest projections: concert-performance, individual-style and represented in bright interpretative solutions. They reflect the past and are updated with the linguistic resources of today's music, its professional achievements in academic and non-academic fields. The prospects of research open up new dimensions – anthropological, ethnographic, cross-cultural.

Key words: Argentine guitar music, Rio Plata genres, Jorge Morel's work, Maximo Diego Pujol's pieces, tango, milonga, candombe, murga, rhythmic patterns.

Стаття отримана 2.03.2026

Стаття прийнята 2.04.2026

Стаття опублікована 28.05.2026