

Argentina, Brazil, Chile, Colombia, Dominican Republic, Guatemala, Ecuador, Peru, Trinidad and Tobago, Uruguay (provisional member since 2014) and Mexico. It is established that the Latin American region is the birthplace of many extra-class dancers. A multicultural environment and rich national traditions contribute to the training of choreographers who brilliantly master both the Latin American program close in plasticity and European dances. Local ballroom choreography schools offer their students dance classes from the standard European program, the American Smooth style and, of course, from Latin American dances – jiva, samba, rumba, cha-cha-cha, salsa, as well as tango and swing. In Latin America, there are branches of Arthur Murray International, Inc. Arthur Murray dance classes are located in Puerto Rico, Mexico, Peru and Brazil.

Key words: ballroom choreography, ballroom dance, competition dance.

Надійшла до редакції 20.02.2022 р.

УДК 78.03:780.614.13(8)

АНДСЬКИЙ ЧАРАНГО ЯК ФЕНОМЕН ПІВДЕННОАМЕРИКАНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Філатова Тетяна Володимирівна – кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри теорії музики, Національна музична академія
України ім. П. І. Чайковського, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0001-5869-631X>
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi40.518>
filatova.tanya@gmail.com

Систематизовані історіографічні знання про чаранго – автентичний андський різновид гітароподібних латиноамериканських інструментів, що виник у результаті реплікації старовинних європейських зразків хордофонів корінним населенням високогірних районів Перу, Болівії та ін. країн. Побутування інструмента в автохтонному середовищі, поряд зі споконвічно індіанськими ритуальними музичними атрибутами, пов'язане з естетикою андського звуку в доколоніальній історії. Екзогенний характер поширення чаранго, що став південноамериканською «транскультурною іконою», розкритий у взаємозв'язку з міфологемами, шлюбними ритуально-обрядовими конотаціями індіанських народів кечуа і аймара (к'яса, каджелло). Узагальнені органологічні особливості багатьох видових відгалужень сімейства чаранго. Відзначені напрями розвитку виконавських ресурсів та репертуарного фонду. Актуалізація практики гри на чаранго, вдосконалення відомих та винахід нових конструкцій інструмента обумовлені явищами індіхенізму та загальносвітовою тенденцією міжкультурної взаємодії.

Ключові слова: чаранго, гітароподібні інструменти, андський звук, музичні культури Перу й Болівії.

Постановка проблеми. В історії кожної південноамериканської країни є свої «відгалуження» у генеалогії гітароподібних музичних інструментів. Цей феномен безпосередньо впливає на соносферу, звуковий образ культури, її голос і опосередковано торкається академічної практики, залишаючи сліди індіанських впливів у сучасному репертуарі. Андська музика звучить для нас голосом найдавніших перуанських флейт, знайомих за ритуалами індіанських племен, що мешкали на високогірних хребтах, серед плато, поблизу озер чи в оточенні тропічних лісових ландшафтів задовго до початку історії інків. До цього голосу, який співає пентатонні мотиви далеких предків кечуа та аймара, п'ять століть тому додався не зовсім звичайний тембр. Ним володів струнно-щипковий інструмент, що одержав багато імен у місцевих діалектах і не меншу кількість органологічних різновидів. Аборигени вважали його «індіанською гітарою», що саме по собі небезпідставно, хоча й потребує уточнення – це індіанські «реплікації» європейської гітари та лютні, сконструйовані місцевими жителями за своїми «лекалами», з урахуванням реальних можливостей виготовлення та автохтонного етнічного досвіду поколінь, ширше – музичної культурно-обрядової традиції. Занурення інструмента в автентичний ритуальний побут відбулося настільки органічно та повсюдно у масштабах регіону, що сучасні вчені визнали його транскультурною звуковою емблемою андської музики. Йдеться про *чаранго* та контекстне поле явищ, які супроводжували його побутування. Почнемо рух із ретроспекцій, поступово заглиблюючись у процеси недавнього минулого.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Нариси історії музичної культури латиноамериканських країн Андської групи – Перу, Болівії, Венесуели, Колумбії, Еквадору, Чилі – у ХХ ст. прийнято відкривати оглядом феноменів індіхенізму, найбільш яскраво виражених у Перу та Болівії. Фундаментальними основами становлення подібних процесів слугували перші записи індіанських мелодій доколумбової епохи гітаристами з Куско Луїсом Флоресом та Мануелем Моне, здійснені ще на початку минулого століття. На основі фольклорних матеріалів формувалися уявлення про інкську музику. Завдяки багаторічним етнографічним експедиціям перуанського індіанського композитора Данієля Аломії Роблеса (Daniel Alomia Robles), його величезному каталогу наспівів корінних народів Перу й Болівії, а також створеної музики до вистав «Політ кондора» та «Інкський балет» у свідомості багатьох поколінь європейських слухачів складалася асоціація з культурою південноамериканського континенту.

Ці зв'язки базувалися на мелодії, підхопленої європейськими інтерпретаторами, найбільше запам'ятовується і символізує світові багатство андської музики – «Політ кондора», створений композитором на основі перуанських мотивів і яка на шляху до надзвичайної популярності не раз втрачала ім'я автора і навіть національну приналежність витоків. «Відкриття, які показали багатство та різноманітність стародавньої музичної культури кечуа, змусили композиторів зовсім інакше поглянути на проблему національного в музиці, – згідно з твердженням В. Доценка. – Те, що раніше сприймалося не більше, ніж цікава екзотика, яка лежить десь на художній периферії, тепер вимальовувалося у своїх істинних обрисах і масштабах як невід'ємна частина загальнонаціональної духовної культури, як потенційна база для створення національної музичної школи» [1; 215].

На сьогодні в руслі індіхенізму створено безліч творів, автори яких не лише усвідомили цінність мелодичних запасів давньої культури своїх народів, але й ретельно дослідили андський фольклор в єдності з особливою атмосферою «андського звуку», інструментальною палітрою тембрів, органологією автохтонних інструментів, які несуть глибинний заряд архаїки та ритуального магічного досвіду.

Історіографічний багаж праць про побутування андських інструментів, їхнє міфологічне минуле, сучасне становище в академічних та неакадемічних контекстах культури можна вважати ґрунтовним. Епіцентрами наукових досліджень є низка установ: Національна консерваторія в Лімі (Conservatorio Nacional de Música), Науково-дослідницька дирекція національної школи фольклору та фольклорний центр у Сан-Маркосі (Dirección de Investigación de la Escuela Nacional de Folclore), Інститут етномузикології та психології при католицькому університеті в Перу (Instituto de Etnomusicología en la Pontificia Universidad Católica del Perú), Національний інститут мистецтв у Мехіко (Instituto Nacional de Bellas Artes), Центр досліджень при Андському університеті Куско (Centros de investigación del Universidad Andina del Cusco), Французький інститут андських досліджень у Лімі (También el Instituto Francés de Estudios Andinos), музеї антропології, археології та історії. За підтримки академічних інституцій виданий корпус наукових текстів. У зону міжнародних дискусій залучені міждисциплінарні ресурси знань, при цьому «музикознавство, етномузикологія, культурологія, соціологія та антропологія музики в історично периферійних контекстах та академічних галузях починають взаємодіяти одне з одним» [8; 193].

Вивченню андського фольклору та автохтонних інструментів присвятив свої праці перуанський авангардний композитор С. Боланьос (Cesar Bolaños), співробітник лабораторії електронної музики Латиноамериканського центру музичних досліджень при інституті в Буенос-Айресі, автор ґрунтовних робіт про перуанські музичні інструменти й до колоніальну історію індіанського фольклору¹.

Постановка завдань такого масштабу завжди вела вчених до перетину двох історичних площин: фольклорної та археологічної. Перша схилилася до польових досліджень, розшифровки, аналізу музичного матеріалу; друга спонукала до пошуку сховищ артефактів давнини для реконструкції історичної пам'яті, аналізу акустичних властивостей об'єктів та органології. В Музеї антропології, археології та історії Національної школи фольклору Хосе Марії Аргедаса систематизовано понад 2 тис. старовинних індіанських музичних інструментів. Це важливий сегмент загальної «монументальної археологічної спадщини зі священної долини інків», пов'язаної з давніми племінними звичаями. Вивчення великого масиву артефактів сьогодні проводиться з урахуванням соціальних функцій звуку, зв'язків із календарно-обрядовими та танцювальними традиціями стародавнього побуту. К. Васкес вважає: «Художні прояви в музиці слід розуміти, виходячи з андської концепції цілісного мистецтва, – музика, театр, танці, пластика, поезія інтегровані в аудіовізуальні ритуальні акти. <...> У хроніках відображені деталі танців, костюмів, інструментів – андської арфи, альтипланового сіку, андської Пан-флейти» [8; 205].

Помітним внеском у вивчення історії та практики гри на андському чаранго стала праця О. П. Вальдивії (Omar Ponce Valdivia), перуанського музиканта, композитора, музикознавця, викладача Вищого інституту музики Мандро Альвінії (Куско) і Національної школи фольклору (Ліма) [6].

Поряд із монографіями, статтями, доповідями, довідковою літературою випускаються фонографічні матеріали, що розкривають методи гри на національних інструментах (гітароподібних та духових), наприклад, блок записів креольського гітариста А. Селади (Adolfo Selada) для навчання майстерності виконання музики на чаранго та сіку.

Мета статті – систематизація знань про чаранго, отриманих із різних гуманітарних сфер. Панорамний опис історичних фактів, особливостей органології та форм побутування старовинних різновидів цього інструмента є важливим на шляху до розуміння процесів, що відбуваються в сфері сучасної гітарної практики в андських країнах, оскільки давні імпульси до її розвитку губляться десь глибоко, йдуть до витоків і коренів минулого.

Виклад основного матеріалу. В надрах доколоніальної історії стародавньої «країни інків»², серцем якої є перуанське місто Куско (Cusco в пер. із кечуа «пуп землі»), а топографічним ядром слугувала територія доколумбового «стародавнього Перу» – конгломерація земель, що увійшли після двох

тисячоліть розквіту і занепаду в межі нових окремих держав, – збереглися артефакти культурної спадщини корінних індіанських народів кечуа та аймара. Сьогодні їхні досягнення, як і раніше, вражають розкопками величних храмів Мачу-Пікчу на околицях Куско; досконалістю стародавніх зрошувальних каналів; кадастрами астрономічних та медичних відкриттів; архівами пам'яток літератури та поезії; багатством раритетних національних інструментів, що здавна поштовпували ландшафт андського високогір'я – з його мальовничими долинами в оточенні захмарних піків, безкраїх озер, рівнин, каскадів вулканів, посушливих пустель, крутих та пологих спусків до узбережжя або тропічних лісів Амазонки. Численні нащадки інків, які до цього часу живуть на величезній висоті андського плато Альтиплано і населяють суміжні території країн Перу, Болівії, Аргентини, Чилі, індіанці «кечуа і аймара є сьогодні хранителями тієї стародавньої музичної культури, творцями якої були як їхні далекі предки, так і численні інші індіанські народності та племена, свого часу підкорені та асимільовані інками» [3; 9].

Експонати стародавніх перуанських інструментів із Національного музею антропології та археології у столиці Перу Лімі демонструють зразки аерофонів: глиняних труб із мундштуком у вигляді еліпса – найпростіших чи з інкрустацією у вигляді фігурок тварин, а також перуанських флейт – найпоширеніших у культурі інків найдавніших екземплярів з бамбука, очерету, глини та каменю. Перуанські флейти, традиційні для Андського нагір'я Перу та Болівії, являють однорядні інструменти з 4-х і більше (до 14-ти) трубок у діапазоні до 3-х октав. Їхні зображення трапляються в наскельних малюнках аборигенів, поряд із річками та раковинами. Вертикальні флейти виготовлялися з дерева, цей матеріал був незамінним й для великих півтораметрових труб. Популярним до наших днів перуанським флейтам *сампюньйо* приписуються тотемні риси «хранителів музики Землі». Над безліччю їхніх нових різновидів – однорядних, дворядних, прямої або вигнутої форми із зв'язаних разом труб – працюють найкращі перуанські та чилійські майстри, зберігаючи особливе «індіанське звучання», специфічний тембровий колорит «андського звуку». Поздовжня андська флейта *кена* (*quepa*) здавна виготовлялася з кісток тварин, глини, металу чи гарбуза. Зараз матеріалом слугують порожні фрагменти бамбука або очерету завдовжки 25-70 см, із 5-8 отворами та звуковим діапазоном у три октави $g^1 - g^3$. Супроводом аерофонам слугували ударні тінья, уанкара, арсенал ударно-шумових брязкальців, дзвіночків-браслетів, тріскачок, що імітують звук гримучої змії³. Завдяки неймовірно гарному пасторальному тембру кени, що неквапливо веде мелодичну лінію, її звук вільно линує і завмирав десь високо в просторі, вводячи слухачів у гіпнотичний транс.

Голоси андських флейт, які співають знамениту мелодію «El Condor Pasa» з сарсуели перуанця Д. Роблеса (1913 р.) на мотиви корінних жителів Анд, влітаються в звукову органіку місцевого культурного ландшафту, ведуть у сфери міфів, символів південноамериканських індіанських світів, піднімають звук до рівня «музичного тотема», який упродовж століття безпомилково розпізнається як феномен латиноамериканської культури⁴. Традиційний склад для виконання фольклору андської музики: іспанська гітара, чаранго, кена, сампюньйо, бомбо легуеро (великий аргентинський барабан).

Любов до струнно-щипкових інструментів прищепив місцевим індіанцям Перу та Аргентини виходець з Андалусії, місіонер Франсіско Солано (1602-1610 рр.), проповідник, який чудово володів мистецтвом гри на *рабелі* (різновид бандуррії, можливий прототип гітароподібного чаранго)⁵. Перуанці вважають *чаранго* власним національним надбанням, винайденим місцевими індіанськими музикантами для імітації старовинних іспанських хордофонів. Подальше тиражування різновидів чаранго – перуанських, болівійських, чилійських, аргентинських – ставить питання про соціокультурну приналежність інструмента в розряд особливих, гостро дискусійних. Дослідники одностайні в одному: чаранго походить із середовища аборигенів (індіанців кечуа), які відтворили в колоніальну епоху подоби європейської лютні, мандоліни, віуели або мініатюрної барокової гітари. Як улюблений інструмент індіанців та метисів Перу та Болівії, чаранго набув значення інтегруючого музичного символу всього андського співтовариства, важливого елементу ритуальних та соціальних практик. Звук чаранго в Перу є автохтонною атрибуцією музичного побуту міського та сільського регіонів Аякучо, Куско, Пуно та Арекіпа, відомих епіцентрів майстерності гри на інструменті⁶. Звукові образи виконуваної музики успадковуються з первісних ритуалів корінних народів. В етнографії та музикознавчих текстах 30-40-х років ХХ ст. інструмент характеризується як фольклорний атрибут андських спільнот – не ендегенний, прив'язаний до первинної місцевості, а *екзогенний*, з широким ареалом поширення, етнічними та органологічними «варіаціями», а також видовими спільностями розгалуженого сімейства.

У статті «Чаранго як транскультурна ікона андської музики» [4] М. П. Бауман пропонує розглядати історію чаранго як частину загального процесу міжкультурного обміну і трансформації успадкованого. Для болівійця, перуанця чи чилійця ця історія носить відтінок локального етнокультурного явища, маніфестації внутрішніх пріоритетів, але загальна стратегія еволюції, помітна на відстані століть, дозволяє побачити тут архетипові риси. «Чаранго як архетип є продуктом контакту між іберійськими та андськими культурними традиціями, – зазначає М. Бауман. – Це ранній етап міжкультурної взаємодії, який на відміну від

сьогоднішніх процесів глобалізації відбувався «віч-на-віч», розвивався відносно повільно, як свого роду акультурація, і передбачав колоніальний розрив влади між іспанцями, з одного боку, і корінним населенням, з іншого. Без сумніву, класичним інструментом музичної акультурації є чаранго, популярний не лише в країнах Південної Америки, а й у всьому світі, що став справжньою іконою південноамериканської музики. Чаранго влився у культурний побут андських країн, де струнні інструменти раніше не були відомі»⁷.

Зображення іспанських віуел, знайомих корінним жителям Потосі (1610 р.), і чаранго можна зустріти на фасадах місцевих церков Сан-Лоренцо (1728 р.) та Салінас (1747 р.), на вході до собору Пуно (1755 р.) у руках висічених із каменю сирен⁸. Знайдені перуанськими та болівійськими дослідниками історичні факти, підтверджені стародавніми рукописами та трактатами, дозволили їм довести гіпотезу про місця виникнення чаранго. Батьківщиною інструменту виявилися регіони поблизу багатого торгового центру, «столиці кечуанського фольклору» Потосі (Болівія), а також район відомої та не менш важливої «фольклорної столиці Перу» Пуно, розташованої високо на схилах Анд на березі о. Тітікака. Інструмент адаптований до тих будівельних можливостей, які мали місцевості. У зонах тропічних лісів корпус інструмента міг виготовлятися з цільного дерев'яного блоку. В Альтиплано матеріалом слугував панцир броненосця. Дерев'яні кілочки, сухожилля тварин, що застосовуються в сільській місцевості, замінювалися залізними гвинтами та металевими струнами в міській провінції (індіанці взагалі віддавали перевагу металевому звуку, не маючи можливості придбати нейлонові струни через дорожнечу доставки з Аргентини, креоли ж, навпаки, грали на нейлонових).

Чаранго (charango в пер. із мови кечуа «броненосець»⁹) – єдиний струнно-щипковий інструмент у світі, дека якого виготовлялася з панцира тварини¹⁰. Вкорінений у місцях поселення стародавніх інків – земель держав Перу, Болівії, Еквадору, Колумбії, Аргентини, Чилі (мал.1).

Мал. 1. Чаранго¹¹



У національній свідомості та міфологічному досвіді образ броненосця овіяний повір'ями про переселення в панцир інструмента душі померлої тварини, що передає за допомогою свого нового голосу «божественну музику Землі». Для індіанців цей тотемний образ здавна був священним, тому для виготовлення інструмента використовувався панцир броненосця, який помер природною смертю: голос інструмента зберігав містичний зв'язок із живою природою, а кожен виконавець-чарангуеро проходив обряд посвяти з танцями, співом та ритуальними заклинаннями.

Використання панцира броненосця (*khirkinchu* мовою аймара) як корпусу інструмента приваблює ряд ритуально-аніمالістичних конотацій, пов'язаних з вірою в чаклунство, магічні практики, заклиральні ритуали зцілення – генеалогію зв'язків між тваринною магією та віруваннями індіанців. Броненосець у ритуалах аймара служив символом успіху та процвітання, елементом чаклунства, був екзотичною загадковою твариною. Його панцир, оздоблений золотом і сріблом, ставав предметом місцевого побуту (чашею, блюдом), а хвостова частина з вузьких, нерівних по довжині двох-трьох секцій зчленування використовувалася для отримання резонаторного трубного звуку, як на духовому інструменті, – сигналів радості. Таким чином, застосування музичних побутових інструментів із тіл тварин – кісток, панцирів, зроговінь, раковин – є давньою традицією. Наприклад, хвостова частина броненосця використовувалася для поздовжніх перуанських труб та інструментів інших індіанських племен, що мешкали в області джунглів. Глибока інтеграція образу тварини у ритуальних танцях з'явилася задовго до епохи колонізації.

Морфологія звукоутворення інструмента обумовлена розмірами панцира. Згідно з андськими традиціями, броненосець «має бути молодим і маленьким, щоб резонувати пісні через округлий за формою отвір у верхній дерев'яній деці під струнами та підставкою, прикрашеною символічними фігурами ритуалу – крилами та ногами птахів, квітковими візерунками» [6; 40].

Наведемо далі опис Понсе Вальдівії цього локального різновиду чаранго: «Хіркінчу чаранго має форму еліпса, тобто округлий, а не надто приталений силует нижньої деки, як у інших випадках. Що стосується матеріалів корпусу, його верхня дека виготовляється з низько резонансних порід дерева, акустично формуючи різкий, гострий металевий звук. Нижня дека у всіх подробицях візуалізує природні форми броненосця: на ній реконструюється голова, а іноді й вуха тварини. Це символізує одухотворення звуку через дух померлої тварини, панцир якої чарангуеро поміщає на рівні свого живота, що втілює єдність природних істот. Зв'язок між музикантом та його інструментом відображає нерозривність тілесного та музичного досвіду, співвідноситься з індіанськими концепціями світу на основі подібності форм та звуків різних живих істот» [6; 40].

Цей локальний різновид андського чаранго є «віссю ритуальної практики, яка у місцевій культурі діє як спосіб комунікації та соціальних взаємодій» [6; 39] і міцно пов'язана з шлюбним ритуалом *к'ясва*, виступаючи у ролі центрального музичного інструмента обрядової традиції. В побуті різке звучання чаранго у високому регістрі поєднується із тембрами флейт. Металеві струни створюють потрібний ефект гучності – тривалої та щільної. Нерівномірне подвоєння струн¹² створює специфічний резонанс; звуковий імпульс від панцирної деки виходить плоским (для його більшої яскравості існують різні варіанти налаштування).

Іманентна характеристика звуку – різкий та щільний – посилюється в умовах колективного виконання музики, за якого музиканти вдаряють правою рукою по всіх струнах, тоді як ліва рука ковзає по грифу, змінюючи мелодичну висоту. Всі дії проводяться швидко, з ефектом тремоло і брязкання. У результаті виникає гучний колективний звук від вібрації всіх струн: «на відміну від мелодичного мислення в музиці письмової традиції, заснованої на “чистому” звуці, відчуття щільного звуку чаранго виникає в результаті мелодичних імпульсів в оточенні вібрацій всіх струн одночасно – “мелодичне брязкання”» [6; 48].

У гірських андських громадах шлюбні ритуали *к'ясва* (кечуа) і *каджело* (аймара), характерні для перуанських сільських жителів, були частиною карнавалу та означали святковий акт укладання подружнього союзу. Він досі зберігся у районі Капачіка (Cachica – у пер. з кечуа велика квітка) у місцях великої концентрації майстрів виготовлення чаранго, а також досвідчених виконавців. Музику виконує ансамбль трьох чарангуеро – виключно чоловічої статі, які не лише статично грають кожен свою партію, а тілесно репрезентують ситуацію залицяння. Варіювання мелодії узгоджується з поетичною основою та артикуляцією мовних фонем кечуа. Мелодичний малюнок фраз спирається на пентатонну основу. У контексті сценічної вистави та в залежності від розвитку сюжету танцю варіюються фрази, яким підспівують чоловіки та жінки. Таким чином, звук відтворюється *колективно* – голосами чаранго та андських флейт. До них долучається жіночий та чоловічий спів усіх учасників ритуалу та публіки, з акцентом на «хрипливому звуці».

Естетика групового, колективного звуку узгоджується з давніми доколоніальними андськими традиціями численних «духових оркестрів», флейтові голоси яких, залежно від розміру місцевих представників сімейства, вибудовують колективний звуковий баланс. Імпульси високих вібрацій металевих струн чаранго своєрідно заломлюють стародавні індіанські традиції, які здавна існували на землі кечуа. Звуковими маркерами слугують «унісонний» спів із численними мікротоновими вібраціями, металеві струни та дека з броненосця у чаранго, звуки флейт, ритуал *К'ясва*. Естетика звуку – умовно «унісонне» поєднання обертонового шару резонансів. Роль виконавців на чаранго дуже почесна: варіювати мелодичні малюнки, складати нові вірші, оновлювати мелодичні моделі на основі власного досвіду, який відразу підхоплюється громадою, але головне – зберігати в усних формах музику предків. Візуальними атрибутами

давного звичаю є квіти як символи залицяння і продовження роду. Квіти вишиваються на одязі місцевого корінного населення чи креольських індіанців, пришпилюються до капелюхів, прикріплюються до чаранго. Супутній символ – птах колибри, що літає над дозрілою розкритою квіткою, означає плодючість. Частиною ритуалів залицяння є наявність дзеркал, прикріплених до чаранго, їхнє виблискування сприймається як форма осяяння, закоханості. Ритуальне скріплення шлюбного союзу є соціально визнаним актом.

Серед індіанських обрядів, подібних до кечуанського *kjaswa*, відомий аймарський *q'ajjelo*. Сценічний танець кількох пар із хореографічним сюжетом, що розвивається, – місцевий звичай корінних сільських громад, сенсом якого є романтичне та еротичне залицяння, а «менестрелем» слугує чарангуеро, який грає на іншому варіанті чаранго *diablo* у місцевій етнічній традиції аймарських громад на південь від м. Пуно. Ландшафти цієї перуанської «фольклорної столиці» утворені масивами гірського ланцюга Уйаньйо поблизу о. Тітікака. Ритуальний акцент обряду переміщується на вербальне спілкування, звучання покликаних об'єднувати всіх присутніх. Це танець молодих, хоробрих і мужніх людей, предки яких приручали диких коней андського плоскогір'я та гірських сіл. Вечірні танцювальні ритуали під музику чаранго (з нагоди зустрічі чи прощання молодих, народження дітей) були важливими ритуалами громади. Артикуляція синкопованих малюнків візуально посилювалася пластикою танцювальних рухів: підняттям руки або ступні з подальшою опорою, зупинкою, «спотиканням» на тлі тремлюючого звуку чаранго. Внутрішнє відчуття синкопування посилювалося фонетичними акцентами мови аймара, що припадають на слабкі долі, а музикант підкріплював цей пульс перкусійними прийомами звуковидобування. Навчання гри на чаранго в далеких гірських провінціях культивувалося в сім'ї та передавалося у спадок, що було елементом соціального престижу.

Поширений в аймарській практиці різновид чаранго *diablo* виготовлявся з цілісного шматка дерева: вигнута форма деки більше нагадувала гітару, аніж грушоподібну лютню, а глибина корпусу стала меншою за звичайну. Металеві струни, що видають різкий звук, разом із ударними прийомами гри є загальними характеристиками андського сімейства струнно-щипкових інструментів. Особлива густота та вібраційна щільність звуку забезпечується здвоєними струнами та резонуванням металу однорідної товщини. Рівень натягу струн варіюється при налаштуванні на різні висоти в межах однієї октави: «Струни інструменту вібрують у багатоголосній та багатотембровій щільності подібно до колективної музики флейт у давніх практиках, де поняття “унісону” передбачає висотно розмиту шумову зону» [6; 90].

Наразі обрядову музику андського високогір'я виконують не лише представники корінного населення, але й метиси, а також чорношкірі мешканці. Носіями «антіпланового звуку» на концертах та карнавалах стали невеликі склади музичних колективів (чаранго, гітара, мандоліна, баян, віолончель, арфа, бубон), відомі у регіонах перуанських Південних Анд, Куско, окремих районах Болівії, Чилі та Аргентини. Музиканти збирають фольклорні зразки пісень аймара, виконуючи їх на щорічних фестивалях та записуючи в альбомах. Іноді в товщу колективного звучання ансамблів проникають ендемічні (ендогенні) інструменти, наприклад, чилійський гітаррон [2], але все ж таки головним струнно-щипковим інструментом місцевої ідентифікації слугує чаранго.

Екзогенний характер поширення інструмента вздовж великого високогірного масиву, що об'єднав різні райони південноамериканських країн, їхні етнокультурні традиції, і до того ж, неймовірна популярність «індіанської гітари» у світі сприяли розгалуженню сімейства чаранго на безліч різновидів. Короткі органологічні описи цих різновидів, зібрані у довідково-енциклопедичних джерелах, пропонуємо систематизувати у наступній інформаційній таблиці.

Таблиця 1. Чаранго та його основні різновиди¹³

Різновиди інструмента	Характерні ознаки
Чаранго (Charango)	Довжина 66 см; мензура 37 см; 5–18 ладів; 5 рядів здвоєних жильних, нейлонових чи металевих струн; стандартний стрій – $e^3e^3-a^2a^2-e^2e^3-c^3c^3-g^2g^2$; стрій <i>diablo</i> – $e^3e^3-a^3a^3-e^2e^3-c^3c^3-g^2g^2$.
Чанго (Chango), Болівія	Довжина 104–108 см; мензура 80–84 см; 10 рядів із 20 нейлонових струн; стрій – стандартний та <i>diablo</i> .
Валайчо (Walaycho), Болівія	Довжина 56 см; мензура 30 см; струни з металу; стрій <i>diablo</i> .
Чілладор (Chillador), Перу	Мензура менше 30 см; 12 металевих струн з потроєнням 2-го й 4-го рядів; стрій <i>diablo</i> .
Чарангон (Charangon)	Чаранго-тенор; довжина 75 см; аргентинський стрій на кварту нижче стандартного.
Ронроко (Ronroco), Болівія	Чаранго-баритон (бас); довжина 80 см; мензура 60 см; стрій октавою нижче стандартного.
Хатун чаранго (Hatun charango), Перу	7 рядів (6 одинарних струн і 3-тя подвійна); стрій $e^3-a^2-e^2e^3-c^3-g^2-d^2-a^2$.

Аякучано чаранго (Charango ayacuchano)	Мензура менше 30 см; 5 рядів (4 одинарних струни и 3-тя подвійна); стандартний стрій.
Бахо чаранго (Charango bajo)	Чаранго-бас; довжина 150 см; мензура 87 см; 5 рядів (4 одинарних струни та 3-тя подвійна); стрій нижче стандартного на ундециму $b^1-e^1-bb^1-g^1-d^1$.

Багато модифікацій андського струнно-щипкового інструменту в різних регіонах свідчить, з одного боку, про його актуальність для місцевої народно-побутової практики та популярності за межами звичної географії «проживання»: всередині південноамериканського континенту та у світовому просторі культури. З іншого боку, ця обставина вказує на органічність звукообразу та морфології тембру чаранго – близькість до естетики шумового колективного звуку, підсвідомо закріпленого в історичній пам'яті аборигенів задовго до тих часів, коли іберійські стародавні хордофони були відправлені в дорогу через Атлантику до берегів Карибського моря.

Багатовікова історія співіснування старовинних європейських гітар з латиноамериканськими гітароподібними інструментами, пожвавлена на етапі становлення сучасних академічних шкіл виконавства з обох боків Атлантики, підтвердила значущість інструментів для розвитку музичної культури. Гітари барокового зразка поряд з гібридними формами, що виникли як наслідування, а також з класичними моделями зливалися в певну емблему культурного надбання, епіцентр музично-творчої активності та візуальної афектації (мал. 2).

Мал. 2. Картина перуанського художника Хосе Де Ла Барри¹⁴



Цей образ несе сліди конотацій, пов'язаних із жіночим силуетом, як у випадку із сиренами – статуями, в руках яких можна побачити лютні та чаранго на фасаді перуанських та болівійських християнських соборів п'ятисотрічної давнини. Згідно з національними традиціями, дотепер техніки гри на чаранго навчаються переважно виконавці-чоловіки¹⁵ (мал. 3).



Засновником сучасного стилю гри на чаранго вважається перуанець Ф. Таразона (Federico Tarazona). Він привніс техніку класичного гітарного виконавства у практику гри на народному інструменті, значно розширив його репертуар академічними творами, створив низку концертів для чаранго з оркестром на андські мотиви та отримав як віртуоз визнання на найбільших фестивалях світу. Серед провідних майстрів цього мистецтва – болівійці Е. Кавур (Ernesto Caur), Е. Навія (Eddi Navia), А. Камара (Alejandro Camara), чилійці Г. Авіла (Gaston Avila), Г. Сото (Hector Soto), аргентинець Х. Торрес (Jaime Torres), які виконували андську музику на різних континентах.

Висновки. Андський чаранго як різновид гітароподібних латиноамериканських інструментів виник у результаті реплікації старовинних європейських зразків хордофонів корінним населенням високогірних районів Перу, Болівії та інших країн. Ритуальне побутування інструмента в автохтонному середовищі пов'язане з естетикою андського звуку. Транскультурний характер поширення чаранго пояснюється розповсюдженням шлюбних ритуально-обрядових практик індіанських народів кечуа і аймара. Особливості видових відгалужень сімейства чаранго узагальнено за органологічним принципом.

Завдяки європейській гітарній техніці художні ресурси чаранго суттєво зросли, що в наші дні вже дозволило звернутись до гітарних перекладень музики В. А. Моцарта, Ф. Шуберта, Й. Брамса. На шляху подальшого вдосконалення конструкції самого інструмента майстри-виробники врахували нові обставини, досягаючи потужнішого, сольного концертного його звучання.

В академічних колах поступово склався відповідний концертний репертуар – в окремих випадках авангардний, як, наприклад, «Сплави» для чаранго з оркестром (1966 р.) аргентинського композитора Е. Валькарселя (Edgar Valcárcel). Однак у будь-якому, навіть найсміливішому сучасному творчому задумі тембр чаранго несе, немов із колиски андської музики, відлуння древніх індіанських етносів, що застигає у позачасовому, «чарівному звуці Альтиплано».

Перспективи подальших досліджень. У результаті активного використання гри на чаранго в сучасній практиці музикування концертного типу визначається тенденція оновлення південноамериканського репертуарного фонду класичної гітари. Ця обставина актуалізує вивчення нової гітарної музики андських країн та формує напрям подальших наукових досліджень.

Примітки:

¹ Серед них у монографії В. Доценка згадуються наступні органологічні довідники: «Карта популярних музичних інструментів Перу» (1979), «Доіспанські музичні інструменти» (1988), «Походження доіспанської музики в Андах» (2007) [1; 342-343].

² Етнонімом «інки», згідно пояснень П. Пічугіна, називають представників корінного населення, яке належало до груп етносів протокечуанських чи протоаймарських індіанських племен. У соціально-політичній ієрархії XII – XIII ст. н. е. вони становили найвищу касту населення «Тауантінесу» («країни чотирьох сторін світу» мовою кечуа). Згодом «інками» стали називати представників верховної влади [3; 7-8].

³ У сучасному світі особливою популярністю користується перуанський *кахон*, результат злиття елементів перуанської та кубинської культури, що увійшов до орбіти іспанської традиції фламенко завдяки гітаристу Пако де Лусії. Свій перший досвід знайомства з кахоном він отримав завдяки подарунку від перуанського композитора та майстра-виробника К. Сото (Caitro Soto) під час візиту до Південної Америки.

⁴ Нагадаємо, що андський кондор як один з основних національних символів зображений у геральдиці країн Андської спільноти – Болівії, Чилі, Перу, Колумбії, Еквадору – і став емблемою на державних та малих міських гербах, підкреслюючи унікальність природи регіону.

⁵ Відомо, що у чернечих місіях католицькі тексти молитов перекладалися мовами кечуа та аймара, додавалися до мелодій індіанських пісень. При цьому утворювався гібридний пласт «музики метисів»: сплав генетичної пентатонної ладової основи індіанської мелодики з впровадженням метро-ритмічної (тридольні розміри і регулярна ритміка іспанського восьми складного вірша) структур європейської музики, що, втім, не створювало стійких змішувань у перуанських індіанців Сьєрри та Кости. Ці процеси докладно описані у науковій літературі. Наведемо одне з важливих узагальнень П. Пічугіна: «Багаточисельність кечуа і аймара, високий рівень їхньої культури і життєстійкість їхніх культурних традицій, які склалися століттями, особливі умови конкісти, що розтягнулася на десятиліття, протягом яких завойовники змушені були миритися зі збереженням і функціонуванням деяких політичних і культурних інститутів переможених, слабкий і уповільнений у порівнянні, наприклад, з Мексикою процес етнічної асиміляції – все це вберегло культуру андських народів від знищення чи поглинання її музичною культурою зайд» [3; 54].

⁶ Існує версія про виникнення чаранго на території колоніального Перу в сільському регіоні Аякучо, звідки в результаті міграції популяцій корінних жителів в інші частини андського високогірного плато, зокрема, в Болівію, інструмент був згодом поширений. Оскільки в ті часи державної автономії країн ще не існувало, подібні дискусії залишаються відкритими.

⁷ У підрядковому посиланні автор висловлювання нагадує: термін «акультурація» вперше використаний у 1886 р. американським антропологом Вільямом Г. Голмсом, далі Р. Турнвальдом (1932), Р. Лінтоном (1936) та ін. Під «акультурацією» мається на увазі «процес адаптації до нових умов життя внаслідок культурного обміну між двома чи більше етнічно різними групами», трансформації культурних явищ. На відміну від ендегенних змін усередині власної культури, акультурація визначається як процес екзогенного прямого контакту різних культур [4; 6].

⁸ Міфологічний образ греко-римських русалок, іспанських сирен був, можливо, близьким духу води в індіанській міфології, що володіє магичною силою. Звідси – ритуал приношення кожного нового чаранго на одну ніч у дарунок сиренам, що живуть біля берега річки, щоб уранці інструмент був чудово налаштований і звучав голосом надприродної краси.

⁹ Болівійці, які також вважали чаранго своїм національним інструментом, перекладають його назву від кечуанського дієслова, що означає «шуміти, перебирати, брязкати». В іbero-американському значенні, прийнятому в Аргентині, це передбачало сільську грубувату манеру гри на старих, погано сконструйованих гітарах.

¹⁰ Крім панцира броненосця, задня дека чаранго могла виготовлятися з крупної морської раковини, рогу буйвола, грудної кістки кондора, панцира черепахи.

¹¹ Посилання на першоджерело: https://www.facebook.com/commerce/products/2236023863155910/?ref=mini_shop_product_details&referral_code=null

¹² Варіанти подвоєння від восьми до десяти струн у п'яти рядах: 2–1–2 –2–1; 3–1–3–2–1.

¹³ Таблиця складена на основі інформації зі статей перуанських дослідників [5; 7].

¹⁴ Посилання на першоджерело: <https://www.pinterest.ru/pin/396316835931119259/>

¹⁵ Попурі на андські мелодії для чаранго можна прослухати за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=GiLy5gEHtQ8&list=PLYlu8Ollm35DclgE_EwBqfS2_3oppsd1J

¹⁶ Посилання на першоджерело: https://twitter.com/WaveGlobe_FM/status/1071742525537431553/photo/1

Список використаної літератури:

1. Доценко В. Р. История музыки Латинской Америки XVI – XX вв. Москва : Музыка, 2010. 369 с.
2. Іванніков Т. П., Філатова Т. В. Чилійський гітаррон як інструмент народного та культового побуту. *Наук. Вісник Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2020. № 128. С. 80–93.
3. Пичугин П. А. Музыкальная культура андских народов. Москва : Наука, 1979. 92 с.
4. Baumann M. P. The Charango as Transcultural Icon of Andean Music. *Revista Transcultural de Música, diciembre, Barcelona : Sociedad de Etnomusicología*, 2004. N. 8, P. 1–32.
5. Mendivil J. La construcción de la historia: el charango en la memoria colectiva mestiza ayacuchana. *Revista Musical Chilena*. 2002. № 198. P. 63–78.
6. Ponce Valdivia O. P. De charango a chillador. Confluencias musicales en la estudiantina altiplánica : Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con mención en Musicología. Santiago de Chile : Universidad de Chile, 2008. 186 p.
7. Ponce Valdivia O. P. Introducción a las afinaciones y temples del charango. *CharangoPeru*. Santiago de Chile, 2008. P. 1–14.
8. Vásquez C. R. Intelectuales orgánicos de escenas musicales. apuntes acerca de las dinámicas actuales de las investigaciones de las músicas practicadas en Perú. *Perspectivas y desafíos de la investigación musical en Iberoamérica : Memorias del coloquio iberoamericano sobre investigación musical ibermúsicas* 2015. Mexico : Instituto Nacional de Bellas Artes, 2016. P. 193–213.

References

1. Docenko V. (2010). *Istoriya muzyki Latinskoi Ameriki XVI – XX vv.* Moscow : Muzyka.
2. Ivannikov T., Filatova T. (2020). Chyliiskyi hitarron yak instrument narodnoho ta kultovoho pobutu. *Naukovyi Visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii imeni P. I. Chaikovskoho*. P. 80–93.
3. Pichugin P. A. (1979). *Muzykal'naya kul'tura andskikh narodov*. Moscow : Nauka.
4. Baumann M. P. The Charango as Transcultural Icon of Andean Music. *Revista Transcultural de Música*, diciembre, Barcelona : Sociedad de Etnomusicología, 2004. N. 8, P. 1–32.
5. Mendivil J. (2002). La construcción de la historia: el charango en la memoria colectiva mestiza ayacuchana. *Revista Musical Chilena*. № 198. P. 63–78.
6. Ponce Valdivia O. P. (2008). De charango a chillador. Confluencias musicales en la estudiantina altiplánica : Tesis para optar al grado de Magister en Artes con mención en Musicología. Santiago de Chile : Universidad de Chile. 186 p.
7. Ponce Valdivia O. P. (2008). Introducción a las afinaciones y temples del charango. *CharangoPeru*. Santiago de Chile. P. 1–14.
8. Vásquez C. R. (2016). Intelectuales orgánicos de escenas musicales. apuntes acerca de las dinámicas actuales de las investigaciones de las músicas practicadas en Perú. Perspectivas y desafíos de la investigación musical en Iberoamérica : Memorias del coloquio iberoamericano sobre investigacion musical ibermúsicas 2015. Mexico : Instituto Nacional de Bellas Artes. P. 193–213.

ANDISH CHARANGO AS A PHENOMENON OF SOUTH AMERICAN MUSIC CULTURE

Filatova Tetiana – Candidate of Art Criticism, Associate Professor,
professor of the Department of Theory of music of
the Tchaikovsky National music academy of Ukraine.

The article systematizes the historiographic knowledge about the charango – an authentic Andean variety of guitar-like Latin American instruments that arose as a result of the replication of ancient European samples of chordophones by the indigenous population of the highlands of Peru, Bolivia and other countries. The existence of the instrument in an autochthonous environment, along with the original Indian ritual musical attributes, is associated with the aesthetics of the Andean sound in pre-colonial history. The exogenous nature of the spreading of the charango, which has become a South American «transcultural icon», is revealed in conjunction with mythologemes, marriage ritual and ceremonial connotations of the Quechua and Aymara Indian peoples (Kyaswa, Cadgelo). Organological features of many species branches of the charango family are generalized. The directions of development of performing resources and repertoire fund are marked. The actualization of the practice of playing the charango, the improvement of the well-known and the invention of new designs of the instrument are due to the phenomena of Indianism and the global trend of intercultural interaction.

Key words: charango, guitar-like instruments, Andean sound, musical cultures of Peru and Bolivia.

UDC 78.03:780.614.13(8)

ANDISH CHARANGO AS A PHENOMENON OF SOUTH AMERICAN MUSIC CULTURE

Filatova Tetiana – Candidate of Art Criticism, Associate Professor,
professor of the Department of Theory of music of
the Tchaikovsky National music academy of Ukraine.

The aim of this paper is to systematize the knowledge about Charango, obtained from different humanitarian spheres. Panoramic description of historical facts, features of organology and forms of life of ancient varieties of this instrument is important to understand the processes taking place in modern guitar practice in the Andean countries, as ancient impulses to its development are lost somewhere deep, go back to the roots.

Research methodology is based on complex of general scientific methods, cross-disciplinary approaches, ethnocultural and comparative analysis, which together significantly deepens the study of the specifics of the ancient Andean instrument and its impact on modern guitar practice.

Results. Andean Charango as a variety of guitar-like Latin American instruments arose as a result of replication of ancient European models of chordophones by the indigenous population of the highlands of Peru, Bolivia and other countries. The ritual existence of the instrument in the indigenous environment was associated with the aesthetics of the Andean sound. The transcultural nature of the spread of Charango is explained by the spread of marital ritual practices of the Indian peoples of Quechua and Aymara. Peculiarities of species branches of the Charango family are generalized according to the organological principle.

Thanks to the European guitar technique, the artistic resources of Charango have significantly increased, which nowadays has allowed us to turn to guitar transcriptions of music by W.A. Mozart, F. Schubert, J. Brahms. On the way to further improve the design of the instrument itself, the masters-manufacturers took into account new circumstances, achieving a more powerful, solo concert sound.

Academic circles gradually developed a corresponding concert repertoire – in some cases avant-garde, such as «Alloys» for Charango with Orchestra (1966) by Argentine composer Edgar Valcárcel. However, in any, even the most daring modern creative plan, the timbre of the charango carries, as if from the cradle of Andean music, an echo of the ancient Indian ethnic groups, frozen in the timeless.

Key words: charango, guitar-like instruments, Andean sound, musical cultures of Peru and Bolivia.

Надійшла до редакції 5.05.2022 р.