

УДК 780.8:780.614.131](87):7(4+70)

DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.4\(45\).2019.189778](https://doi.org/10.31318/2414-052x.4(45).2019.189778)

**ІВАННІКОВ Т. П.,  
ФІЛАТОВА Т. В.**

**Іванніков Тимур Павлович** — доктор мистецтвознавства, доцент кафедри народних інструментів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7958-8799>

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

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

## **КУАТРО ЯК ІСТОРИЧНИЙ ФЕНОМЕН ВЕНЕСУЕЛЬСЬКОГО ГІТАРНОГО МИСТЕЦТВА**

Розглянуто розвиток куатро як історичного феномена венесуельського гітарного мистецтва. Визначено роль інструмента як звукового символу культури. Систематизовано інформацію про старовинні національні інструменти і музичні традиції Венесуели доколоніального й колоніального періодів. Виявлено взаємодію європейських (іспанських, португальських) і латиноамериканських культур, їх вплив на формування звукового образу Венесуели. Окреслено специфіку сольного й ансамблевого музикування, у якому поєднались куатро й інструменти індіанського, африканського, креольського та європейського походження (венесуельська арфа, маракаси, бандоліна, гітара, тіпле, мандоліна, бандола, скрипка, акордеон, губна гармошка). Визначено, що органіологічним витоком венесуельського куатро стали ренесансна чотирирядна іспанська гітара та віуела. Розкрито специфіку регіональних різновидів куатро (традиційний чотириструнний куатро, п'ятиструнний *cinco cuatro*, восьмиструнний із чотирма здвоєними рядами струн, шестиструнний п'ятирядний з подвоєною п'ятою струною, пуерторіканський п'ятирядний з десятьма здвоєними металевими струнами) та їх конструктивні розбіжності порівняно з іншими латиноамериканськими гітароподібними інструментами (перуанський та болівійський чаранго, тімпле, бразильський чотириструнний каваквіню, гавайський чотириструнний укулеле). Окреслено зв'язки з народно-побутовими національними традиціями — релігійними містеріями тамунанге, жанрами венесуельського хоропо, вальсу, меренге та інших фольклорних зразків. Охарактеризовано своєрідність венесуельських ритмів, складних геміольних метроритмічних структур як основи у навчанні гри на куатро. Виявлено вплив традицій народного музикування на розвиток сучасного академічного венесуельського гітарного репертуару.

**Ключові слова:** куатро, венесуельське гітарне мистецтво, віуела, індіанські музичні інструменти.

---

© Іванніков Т. П., 2019

© Філатова Т. В., 2019

**Постановка проблеми.** Гітарна творчість сучасних венесуельських композиторів і виконавців, представників академічної і народно-побутової сфер музичного мистецтва, відображає унікальний, етнічно забарвлений звуковий світ. Його жанрові, мовні, інтонаційні складові природно поєднані з тембровими колоритами, які формувались і розвивалися протягом століть. Інструменти як носії специфічних тембрових барв, які поступово долучались до загальної ансамблевої палітри, у минулому в періоди доколоніальної та колоніальної історії позначені виразними відмінностями. Історичне побутування музичних інструментів, їх антропологічні зв'язки з автентичними ритуалами чи контакти з віддаленими європейськими культурами, зокрема й екстраполяція старовинних інструментів у Новий світ, набуває актуальності у наш час.

**Аналіз останніх досліджень.** Розвиток історіографії, органології давніх інструментів як наукова рефлексія на культурні маніфести індієнізму активізують дослідження літописів, хронік індіанського музичного побуту, принаймні, у сучасному венесуельському музикознавстві. Наукові конференції, публікації протягом останніх десятиліть переконують у продуктивності цього процесу. До нього залучаються американські дослідники, зокрема відомий музиколог Річард Стовер<sup>1</sup> (Richard Stover), а також авторитетні венесуельські музикознавці Алехандро Брусуаль<sup>2</sup> (Alejandro Bruzual), Уго Кінтана<sup>3</sup> (Hugo Quintana), Оскар Батальїні<sup>4</sup> (Oscar Bataglini), Федеріко Кук<sup>5</sup> (Federico Cook). Звернення венесуельських гітаристів до наукових досліджень досить показове в умовах майже повної відсутності відповідного дискурсу в сучасному вітчизняному музикознавстві.

**Мета статті** — розглянути розвиток венесуельського кватро як історичного феномена, виявити жанрові аспекти його музичного побутування та вплив на сучасну гітарну практику.

**Виклад основного матеріалу.** Венесуельська гітарна музика академічної традиції не втрачає зв'язку з народно-побутовою культурою, збагачує сучасний інтонаційний фонд елементами давньої, національно самобутньої обрядової музики. Завдяки природній спадкоємності, збереглися фольклорні мотиви як певні етнічні елементи, невіддільні від їх звичних тембрів, утворюючи органічну соносферу. Її темброва унікальність певною мірою залежить від родоvodu інструментів, їх походження, музичного побуту і контексту застосування.

Венесуельську музичну культуру сьогодні складно уявити без тембру гітари, хоча цей інструментальний голос зазвучав тут не так і давно, якщо вимірювати крупними історичними величинами — п'ять століть тому. Чому саме гітара, не маючи прототипів у найдавнішій культурі корінного населення, стала органічною для музики Венесуели? Щоб відповісти на це запитання, необхідно здійснити короткий екскурс в історію автентичних індіанських інструментів у Венесуелі доколоніального і колоніального періодів. Деякі з цих інструментів і тепер створюють особливу соносферу венесуельської

---

<sup>1</sup> Stover R. Latin American Guitar Guide. Fenton : Mel Bay Publications, 2011. 68 с.

<sup>2</sup> Bruzual A. La guitarra en Venezuela. Desde sus orígenes hasta nuestros días. Caracas : Banco Central de Venezuela, 2013. 385 p.

<sup>3</sup> Quintana H. Música aborígen en los cronistas de Indias. Caso Venezolano // Montalban. Caracas, 1995. No. 28. P. 157–175.

<sup>4</sup> Battaglini O. El cuatro venezolano: continuidad y evolución con respecto a la guitarra renacentista // Resonancias. 2015. Vol. 19. No. 37. P. 89–111.

<sup>5</sup> Cook F. El cuatro venezolano. Caracas : Cuadernos Lagoven, 1987. 107 p.

музики, поряд з американським сімейством гітар, які мають інше, зовсім не племінне коріння. Деякі дослідники вважають, що автентичних інструментів індіанців, які населяли територію Венесуели, небагато, вони примітивні і не мають мистецької цінності. Матеріали хронік і експедицій етнографів, навпаки, містять інформацію про велику цінність і значення інструментального арсеналу для американських аборигенів завдяки його комунікативній функції, сигнальній ролі у племінних традиціях.

В історіографії і музикознавстві ХХІ століття цей аспект привернув увагу дослідників гітарного мистецтва, у цьому переконують матеріали наукових симпозіумів у Венесуелі (Каракас). Зокрема, у статті венесуельського гітариста й музикознавця Уго Кінтани «Корінна музика індіанців у венесуельських хроніках»<sup>1</sup>, крім фольклору, розглянуто національні інструментальні традиції, їх комунікативно-символічні (ритуальні, релігійні, войовничі, танцювально-обрядові) локації.

За підсумками експедицій, здійснених протягом колоніального періоду (починаючи від ХVІ століття), на які посилається У. Кінтана, у музиці індіанців Аяма, які проживали на території нинішнього штату Фалькон, побутували гучні, похмурі, войовничі ботуто — стародавні труби з порожнистої тростини без розтруба. В отвори архаїчних мегафонів виконавець співав, говорив або гарчав. Це були військові інструменти. До них належать також дерев'яні барабани — музичні атрибути індіанців племені Оріноко, потужний звук яких чути на значній відстані, він поширюється від поселення до поселення, сповіщаючи про напад.

За ударні інструменти індіанців Піхуао правили також нанизані на нитку мушлі равликів, які при зіткненні утворювали звук «гримлячого намиста» (непрямий удар ідіофонів). У літописах ці інструменти називають с в я т к о в о - т а н ц ю в а л ь н и м и . Досі серед індіанців таке намисто застосовують у народному побуті. Індіанці Піриту під час свят і поховань, коли танці тривали протягом восьми днів поспіль, супроводжували свої сумні пісні грою на барабанах і волинках. Вони близькі за звучанням до бразильського берімбао<sup>2</sup>, колумбійського рогу гуахіра, венесуельського фурруко<sup>3</sup>. Обряд поклоніння індіанців язичницьким ідолам включав і військові інструменти — гарбузи (аналог маракасів), атабали (великі барабани у вигляді довгих порожнистих дерев'яних коробів циліндричної форми, підвішені мотузками до високих опор). Поховальні процесії аборигенів дивували європейських колонізаторів унікальними звуками глиняних духових інструментів — низькими, темними «пекельними басами». Звуки утворювались завдяки руху повітря через довгий вузький прохід порожнистої трубки до широкого розтруба, викликаючи жахливий, містичний, похмурий шум і гудіння глиняних труб із численними впадинами і увігнутостями. Страшні інструментальні голоси звучали

<sup>1</sup> Quintana H. Música aborigen en los cronistas de Indias. Caso Venezolano // Montalban. Caracas, 1995. No. 28. P. 157–175.

<sup>2</sup> Берімбао — ударний інструмент бразильського походження, поширений також у Колумбії та Анголі. Складається з резонатора у вигляді гарбуза, прикріпленого до дерев'яного «лука» з натягнутою струною і паличкою для видобування звука. Притискаючи струну твердим предметом (каменем), змінювали висоту тону. Утворювався звук відкритий, закритий або шурхотливий. В Анголі використовується для ритуального музичного оформлення бойового мистецтва капоейра.

<sup>3</sup> Серед венесуельських інструментів перкусійної групи цей вид барабанів досі відомий в Суліанській області Венесуели. Корінне населення і тепер використовує його на релігійних святах на честь Святого Петра і Святого Антонія Падуанського. Інструмент має дерев'яний корпус, по ободу якого натягнута мембрана зі шкіри тварин, у її центрі міститься дерев'яний стрижень із наконечником із воску. Рухаючись униз, стрижень утворює звук.

невпинно під час трауру, їх супроводжували танцюристи у пір'ї з татуюваннями на руках, гучно ударяючи ногами і тростинами об землю. Стан глибокого шоку, приголомшення і страху, викликаний у європейців поховальною музикою індіанців, відтворено у стародавніх літописах («великий жах», «диявольський гуркіт», «пекельні голоси труб»), зібраних Уго Кінтаною. Труби були настільки довгими, що спиралися на плечі іншої людини, яка йшла попереду. Процесія утворювала величезні інструментальні групи (до тридцяти інструментів кожного виду), своєрідний примітивний ритуальний «оркестр».



Фото 1. Традиційний венесуельський чотириструнний куатро.

Для ритуально-релігійних дій індіанці Венесуели використовували такі інструменти: пурму з тростини і двох гарбузів, кістяну флейту із залишків тварин і людей, знамениту мараку — індіанський аналог маракасів, це, по суті, порожній гарбуз з грубою дерев'яною ручкою і скляними намистинами всередині. Цей різновид «непрямих ідіофонів», на думку дослідників, посідає сьогодні особливе місце у венесуельському побуті, в народній музиці, він є атрибутом практично всіх креольських ансамблів.

В епоху колонізації індіанське населення Венесуели користувалось численними ударними інструментами африканського і європейського походження (мембранофони бурро, кумако, міна) і креольськими духовими (флейти тура, качо, каррізо). Зі струнно-щипкових найбільшого поширення набули мандоліна, бандола, креольська арфа, визнана символом венесуельської музики, а чотириструнний куатро вважають національним надбанням. *Cuatro* належить до сімейства гітароподібних інструментів, і тепер поширених у містах Венесуели, де він звучить навіть частіше, ніж у сільській місцевості. Куатро відомий також як «guitarra requena», «guitaritta», «guitarilla» «guitarillo», «discante». Маленькі гітари з нейлоновими струнами застосовують переважно як акомпануючі ансамблеві інструменти в секулярному народно-побутовому середовищі та у фольклорно-релігійній обрядовій практиці — християнській, римо-католицькій, модифікованій етно-культурною атрибутикою. Завдяки відомим венесуельським віртуозам ХХ століття — Фреді Рейне (Fredy Reyna), Хасінто Пересу (Jacinto Perez), Ернану Гамбоа (Ernan Gamboa), Леонардо Лозано (Leonardo Lozano), Рафаелю Казанова Дуарте (Rafael Casanova Duarte), Раулю Ландаета (Raul Landaeta), — куатро став сольним інструментом. Його історія розпочалась в часи ранньої колонізації і охоплює майже половину тисячоліття.

Ренесансна чотирирядна іспанська гітара, завезена в Латинську Америку на початку ХVІ століття, започаткувала родину щипкових інструментів — американських гітар. Венесуельський куатро став своєрідним

етнічним відгалуженням у п'ятсотлітній еволюції іспанської гітари по обидва боки Атлантики. Її найбільш поширена креольська версія — куатро з чотирма одинарними струнами — втілює унікальну спадкоємність традицій венесуельського народно-побутового музикування із залученням досвіду європейського віуельного виконавства. Органологія інструмента походить від старовинної конструкції європейських чотирирядних гітар іспанського різновиду (з усіма здвоєними струнами), а також французької та італійської — з одинарною першою струною і здвоєними іншими, подібно до лютні<sup>1</sup>. Ці версії старовинної гітари, за словами О. Батальїні, були інтегровані в національну культуру далеких країн і набули розвитку «тут, у колоніальній Венесуелі, і там, у столичній Іспанії, де вони вважалися своїми і склали невід'ємну частину ... спадщини»<sup>2</sup>. Чотирирядна гітара в епоху Ренесансу була ексклюзивним атрибутом музичного побуту нижчих верств суспільства, хоча світський віуельний репертуар гомофонно-гармонічного складу легко транспонувався в гітарну практику. Венесуельський куатро, як і іспанська гітара, був носієм жанрових начал, пов'язаних із народно-побутовим музикуванням. У цьому виявляються його суттєві відмінності від шестирядних віуел, від початку призначених для палацово-церемоніальної практики, їх виконавський ресурс органічний для поліфонічного мислення того часу. Вони відкрили шлях до розвитку шестиструнної академічної іспанської гітари<sup>3</sup>.

Реконструюючи історію виникнення венесуельського куатро на основі архівних документів, Оскар Батальїні<sup>4</sup> визначає кілька важливих віх. Перша — 1529 рік, коли андалузський галеон вивіз із Севільї 15 чотирирядних віуел в одне з перших венесуельських колоніальних поселень на острові Кубагуа. Їх конструкція досі збережена в куатро і збігається за кількістю рядів струн, інтервальним співвідношенням<sup>5</sup>, розмірами,

<sup>1</sup> У європейській ренесансній культурі гітарне музикування набуло особливого поширення в Іспанії, Франції, Італії. Відомий венесуельський дослідник, музикознавець, лютніст і куатрист Оскар Батальїні згадує про традицію гри на споріднених інструментах, поширену в XVI столітті, цитуючи французького музиканта того часу Енгільберта де Марнефа (Enguilbert de Marnef): «У мої молоді роки ми грали на лютні набагато більше, ніж на гітарі. Однак в останні п'ятнадцять років усі грають на гітарі. У цей час ви знайдете у Франції більше гітаристів, ніж в Іспанії» (Battaglini O. El cuatro venezolano: continuidad y evolución con respecto a la guitarra renacentista // Resonancias. 2015. Vol. 19. No. 37. P. 90). Симптоматично, що одну з небагатьох раритетних віуел «Віуела де Кіто», яка збереглася до наших днів, ідентифікував чилійський гітарист і віуеліст Оскар Олсен (Oscar Olsen), вона є історичним експонатом християнської церкви у столиці Еквадору.

<sup>2</sup> Battaglini O. El cuatro venezolano: continuidad y evolución con respecto a la guitarra renacentista // Resonancias. 2015. Vol. 19. No. 37. P. 91.

<sup>3</sup> Необхідно врахувати, що в сучасній літературі про органологію гітари та віуели широко розробляються дискусійні питання, пов'язані з їх назвами. Про синонімічність і смислову багатозначність іспанських термінів «vihuela», «vihuela de arco», чотирирядну й шестирядну «vihuela de mano», латинську та мавританську гітари пише венесуельський гітарист і музикознавець Алехандро Брусуаль (Bruzual A. La guitarra en Venezuela. Desde sus orígenes hasta nuestros días. Caracas: Banco Central de Venezuela, 2013. 385 p.), посилаючись на роботи каталонських істориків.

<sup>4</sup> Battaglini O. El cuatro venezolano: continuidad y evolución con respecto a la guitarra renacentista // Resonancias. 2015. Vol. 19. No. 37. P. 91.

<sup>5</sup> Зазначимо, що в класичній гітарі струни нумеруються від тонкої верхньої до басової нижньої, коли ж у практиці куатристів прийнято рахувати струни у зворотному порядку. Однак перша й четверта струни куатро приблизно рівні за діаметром і звучать в одній октаві: *ля першої октави — ре другої — фа-дієз другої — сі першої октави*. Таке інтервальне співвідношення, на думку О. Батальїні, ґрунтується на строї іспанської ренесансної гітари з чотирма рядами здвоєних струн: *соль малої октави, соль першої — ля першої, ля першої — до другої, до другої — мі другої, мі другої*.

розташуванням ладів<sup>1</sup>. «Немає сумнівів у тому, що старовинна ренесансна гітара, — за твердженням О. Батальїні, — рано вкоренилась у Венесуелі, маючи свої особливості: протягом п'ятисот років не зазнала змін її конструкція, налаштування і звучання. Наша “венесуельська гітара” (термін маестро Фреді Рейни) майже не зазнала змін із переходом до п'ятирядної іспанської гітари в епоху бароко і з додаванням шостої струни в середині XVIII століття. Останній винахід приписують братові Мігелю Гарсії [Miguel García], більш відомому як “Падре Базиліо”, близько 1760 року»<sup>2</sup>.

Зважаючи на своєрідну «консервацію» старовинної моделі ренесансної гітари у венесуельському музичному виконавстві (на противагу європейській еволюції інструмента), імпульси до подальшого побутування куатро мали суто ендогенний характер — формували особливий внутрішній, національно зумовлений шлях, не пов'язаний із зовнішніми європейськими традиціями гітарної органології. За словами Федеріко Кука (Federico Cook), «історія венесуельського куатро почалася в кінці шістнадцятого століття, “на схилі віку” європейської ренесансної гітари, коли Венесуела перестала отримувати іноземні імпульси, спрямовані на її вдосконалення»<sup>3</sup>.

Це поклало початок тривалому періоду формування автентичних моделей інструмента. Поряд із традиційною моделлю куатро (фото. 1), набули поширення його регіональні різновиди: за розмірами, варіюючись від невеликої мандоліни до повномірної гітари; за кількістю струн (одинарних, подвоєних або потроєних). Один із них створено у західних штатах Венесуели, він зберігся до наших днів — це п'ятиструнний куатро «cinco cuatro», який також називається «cuatro monterol», або «tamunanguero». Цей невеликий інструмент, починаючи із XVIII століття, застосовують під час святкових дійств, він звучить і на фестивалях Сан-Антоніо-де-Падуя — ритуальних релігійних процесіях, пов'язаних із фольклорною театралью-танцювальною традицією «tamunanguero», яка поєднує місцеву індіанську, іспанську та африканську культури<sup>4</sup>.

Менш поширені восьмиструнний куатро з чотирма подвоєними рядами струн і шестиструнний п'ятирядний із подвоєною п'ятою струною. Практично, вийшли з ужитку так звані «куатро з половиною» — п'яти- і шестиструнні інструменти з доданою струною, розміщеною поза грифом. Слід зважати, що сімейство куатро також має численні регіональні латиноамериканські модифікації: пуерторіканські п'ятирядні куатро з десятьма подвоєними металевими струнами, бразильські чотириструнні каваквінью, гавайська чотириструнна укулеле. Вони мають органологічні відмінності, різний тембр, специфічну належність до народно-жанрового контексту (фото 2, 3, 4).

У XX столітті венесуельська гітара куатро відома завдяки творчості відомих виконавців — Хасінто Перес, Фреді Рейна, Ель Рей дель Куатро (El Rey del Cuatro) — і майстрів — Педро Алдана (Pedro Aldan), Пабло Канела (Pablo Canel), — яка стано-

---

<sup>1</sup> У літописах зафіксовані відомі факти експорту іспанських інструментів часів завоювань Х. Колумба (барабани, литаври, коробочки, сопілки, віуели).

<sup>2</sup> Battaglini O. El cuatro venezolano: continuidad y evolución con respecto a la guitarra renacentista // Resonancias. 2015. Vol. 19. No. 37. P. 99.

<sup>3</sup> Cook F. El cuatro venezolano. Caracas : Cuadernos Lagoven, 1987. 107 p.

<sup>4</sup> Тамунанге — один із найяскравіших музично-театральних феноменів північно-західної Венесуели. Танцювальна сюїта як елемент креольської версії римо-католицького релігійного обряду виконується під час вшанування покровителя штату Лари Святого Антонія Падуанського. Церемонія супроводжується співом і танцями під акомпанемент різних модифікацій куатро та ударних африканського походження. Драматургія фієсти ґрунтується на чергуванні славильних церковних піснеспівів, чоловічих батальних сцен і граційних танців.

вить нову віху в еволюції інструмента. У виготовленні традиційних куатро, як і класичних гітар, майстри давно відмовились від подвоєних жильних струн, замінивши їх на нейлонові; замість мотузкових обмоток грифа, застосовують металеві поріжки ладів. У наш час корпус виготовляють із кедра й сосни. Найважливішими конструктивними відмінностями, які надають куатро особливого, насиченого високими обертонами, «іграшкового» звучання, є невеликий розмір корпусу і мензура (55–58 см), яка зсуває звичний гітарний стрій квінтою вище, а також збільшення кількості ладів — від десяти у старовинних зразках до чотирнадцяти – сімнадцяти в сучасних концертних моделях (акомпануючих і сольюючих).



Фото 2. Сімейство латиноамериканських гітар: перуанський та болівійський різновиди чаранго, тімпле, бразильський каваквіню та венесуельський куатро.

Техніка гри на венесуельській гітарі, її виражальні й темброві можливості помітно відрізняються від класичної шестиструнної іспанської гітари, яка є еталоном академічного виконавства практично в усьому світі. Незважаючи на певну подібність

у прийомах звуковидобування, класичні гітаристи й кватристи становлять різні типи виконавців-віртуозів, кожен з яких має окремий репертуар. Утім, усі вони, удосконалюючи свою майстерність, проходили аматорський етап навчання, залежно від його результату досягали регіонального або світового визнання. Зазвичай високий виконавський рейтинг підтримувався колективними заслугами музикантів, що зумовлено феноменом гітарної школи.



Фото 3. Пуерторіканський кватро.



Фото 4. Гавайський укулеле.



Характерно, що багато видатних класичних гітаристів академічної традиції спочатку досконало володіли грою на куатро. Інструмент сприймався як елемент національної культури, її звукове уособлення. У поєднанні з іншими інструментами він створював національний колорит венесуельського музикування. Завдяки своєрідному голосу куатро і змішуванню елементів автентичного індіанського, креольського, європейського й африканського походження, сформувався національно укорінений сонотип, відтворенням якого у наш час є святкове музично-танцювальне дійство хоропо (*joropo*<sup>1</sup>). У Венесуелі, яку вважають «країною хоропо», є багато модусів субрегіонального тембрового поєднання інструментів: куатро з венесуельською арфою і маракасами або зі скрипкою, мандоліною, бандоліною, гітарою і тіпле, а також з бандолою, скрипкою, губною гармошкою, акордеоном і ударними. Не дивно, що й сьогодні навчання гри на куатро передбачає не тільки опанування техніки звуковидобування, а й засвоєння венесуельських ритмів, складних геміольних метроритмічних структур, притаманних багатьом жанрам фольклору. У наш час кожен поціновувач народного мистецтва має можливість взяти участь у майстер-класах гри на куатро у сучасних музикантів.

Прихильники академічної іспанської гітари почують відгомін звучання куатро у багатьох творах венесуельських композиторів ХХ століття. У цьому переконує гітарна антологія віртуозного виконавця Антоніо Лауро (Antonio Lauro), у творах якого («Венесуельські вальси», «Меренге», «Хоропо») відлунує народне мистецтво.

**Висновки.** Куатро як історичний феномен венесуельського гітарного виконавства посів важливе місце серед старовинних національних інструментів. Тембр куатро вважають звуковим символом нації. Протягом його п'ятисотлітньої історії відбувались процеси взаємодії європейських (іспанських, португальських) і латиноамериканських культур, впливаючи на формування звукового образу Венесуели. В ансамблевому музикуванні куатро поєдналося з інструментами індіанського, африканського та креольського походження. Органологічним витоком венесуельського куатро є ренесансна чотирирядна іспанська гітара, яка, на відміну від її вдосконалення в Європі, у Венесуелі збереглася у своєму первинному стані. Куатро як носій жанрових начал народного мистецтва сприяв створенню автентичних моделей і регіональних різновидів, які забезпечували ритуально-обрядові релігійні містерії тамунанге, утілювали своєрідний культурний код венесуельського хоропо, вальсу, меренге та інших фольклорних жанрів. Сучасне академічне гітарне мистецтво відтворює національну самобутність венесуельського інструментального виконавства, яке відкриває слухачам нові художні світи, сповнені всіма відтінками голосів минулого.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Доценко В. Р. История музыки Латинской Америки XVI–XX веков. Москва : Музыка, 2010. 368 с.
2. Іванніков Т. П., Філатова Т. В. Венесуельська гітарна музика ХХ століття: Антоніо Лауро, Аліріо Діас // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2019. № 3 (44). С. 33–55.
3. Кряжева И. А. О сущности и типологии афроамериканского фольклора // Очерки истории латиноамериканского искусства : в 2 ч. Ч. 2 : XIX–XX века. Москва : Алетея, 2004. С. 22–61.

<sup>1</sup> Суть цього музичного феномена докладно розкрито у статті: Іванніков Т. П., Філатова Т. В. Венесуельська гітарна музика ХХ століття: Антоніо Лауро, Аліріо Діас // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2019. № 3 (44). С. 33–55.

4. Пичугин П. А. Музыкальная культура андских народов. Москва : Наука, 1979. 91 с.
5. Battaglini O. El cuatro venezolano: continuidad y evolución con respecto a la guitarra renacentista // *Resonancias*. 2015. Vol. 19. No. 37. P. 89–111.
6. Battaglini O., Bruzual A. El mapa de Venezuela en música. La simbiosis entre el compositor y el intérprete. Antonio Lauro y Alirio Díaz // *Revista Musical de Venezuela*. Caracas, 2017. No. 53. P. 119–144.
7. Bruzual A. Antonio Lauro, un músico total. Caracas: Sidor, 1995. 376 p.
8. Bruzual A. La guitarra en Venezuela. Desde sus orígenes hasta nuestros días. Caracas : Banco Central de Venezuela, 2013. 385 p.
9. Cook F. El cuatro venezolano. Caracas : Cuadernos Lagoven, 1987. 107 p.
10. Stover R. Latin American Guitar Guide. Fenton : Mel Bay Publications, 2011. 68 p.
11. Quintana H. De José E. Machado a José Peñín: Visión y revisión histórica de la noción venezolana de música popular // ¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina : Actas del IX Congreso de la IASPM-AL. Montevideo, 2011. P. 52–56.
12. Quintana H. Música aborigen en los cronistas de Indias. Caso Venezolano // *Montalban*. Caracas, 1995. No. 28. P. 157–175.

#### REFERENCES

1. Docenko, V. (2010). *History of Latin American music of 16–20 centuries [Istorija muzyki Latinskoj Ameriki XVI–XX vekov]*. Moscow: Muzyka, 368 p. [in Russian].
2. Ivannikov, T. P. & Filatova, T. V. (2019). Venezuelan twentieth-century guitar music: Antonio Lauro, Alirio Diaz [Venesuelska hitarna muzyka XX stolittia: Antonio Lauro, Alirio Dias]. *Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]*. Kyiv, 2019. Vol. 3 (44), pp. 33–55 [in Ukrainian].
3. Kryazheva, I. A. (2004). On the nature and typology of African American folklore [O sushhnosti i tipologii afroamerikanskogo fol'klora]. *Essays on the history of Latin American art. Part II 19–20 centuries [Ocherki istorii latinoamerikanskogo iskusstva. Chast' II. XIX–XX veka.]*. Moscow: Aleteya, pp. 22–61 [in Russian].
4. Pichugin, P. A. (1979). *Musical culture of the Andean peoples [Muzykal'naja kul'tura andskih narodov]*. Moscow: Nauka, 91 p. [in Russian].
5. Battaglini, O. (2015). The cuatro Venezuelan: continuity and evolution with respect to the Renaissance guitar [El cuatro venezolano: continuidad y evolución con respecto a la guitarra renacentista]. *Resonances [Resonancias]*. Vol. 19, No. 37, pp. 89–111 [in Spanish].
6. Battaglini, O. and Bruzual, A. (2017). The map of Venezuela in music. The symbiosis between the composer and the performer. Antonio Lauro and Alirio Díaz [El mapa de Venezuela en música: La simbiosis entre el compositor y el intérprete. Antonio Lauro y Alirio Díaz]. *Musical Magazine of Venezuela [Revista Musical de Venezuela]*. Caracas, 53, pp. 119–144.
7. Bruzual, A. (1995). *Antonio Lauro, a total musician [Antonio Lauro, un músico total]*. Caracas: Sidor, 376 p. [in Spanish].
8. Bruzual, A. (2013). *The guitar in Venezuela. From its origins to the present day [La guitarra en Venezuela. Desde sus orígenes hasta nuestros días]*. Caracas: Central Bank of Venezuela. 385 p. [in Spanish].
9. Cook, F. (1987). *The Venezuelan cuatro [El cuatro venezolano]*. Caracas: Notebooks Lagoven, 107 p. [in Spanish].
10. Stover, R. (2011). *Latin American Guitar Guide*. Fenton: Mel Bay Publications, 68 p. [in English].

11. Quintana, H. (2011). From José E. Machado to José Peñín: Vision and historical review of the Venezuelan notion of popular music [De José E. Machado a José Peñín: Visión y revisión histórica de la noción venezolana de música popular]. *Popular, pop, populachera? The dilemma of popular music in Latin America: Proceedings of the IX Congress of the IASPM-AL [¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina : Actas del IX Congreso de la IASPM-AL]*. Montevideo, pp. 52–56 [in Spanish].

12. Quintana, H. (1995). Aboriginal music in the chroniclers of the Indies. Venezuelan Case [Música aborigen en los cronistas de Indias. Caso Venezolano]. *Montalban [Montalban]*. Caracas, 28, pp. 157–175 [in Spanish].

**Иванников Т. П., Филатова Т. В. Куатро как исторический феномен венесуэльского гитарного искусства.** Рассмотрено становление и развитие куатро как исторического феномена венесуэльского гитарного искусства. Определена важная роль инструмента как звукового символа культуры. Систематизирована современная информация о старинных национальных инструментах и музыкальных традициях Венесуэлы доколониального и колониального периодов. Выявлено взаимодействие европейских (испанских, португальских) и латиноамериканских культур, их влияние на формирование звукового образа Венесуэлы. Определена специфика сольного и ансамблевого музицирования, объединившая куатро с инструментами индейского, африканского, креольского и европейского происхождения (венесуэльская арфа, маракасы, бандолина, гитара, типле, мандолина, бандола, скрипка, аккордеон, губная гармошка). Отмечено, что органологическим истоком венесуэльского куатро стали ренессансная четырёхрядная испанская гитара и виуэла. Рассмотрена специфика региональных разновидностей куатро (традиционный четырёхструнный, пятиструнный *cinco cuatro*, восьмиструнный с четырьмя сдвоенными рядами струн, шестиструнный пятирядный с удвоенной пятой струной, пуэрториканский пятирядный с десятью сдвоенными металлическими струнами) и их конструктивные различия в сравнении с другими латиноамериканскими гитароподобными инструментами (перуанский и боливийский чаранго, тимпле, бразильский четырёхструнный каваквинью, гавайский четырёхструнный укулеле). Раскрыта связь с народно-бытовыми национальными традициями религиозных мистерий тамунанге, жанрами венесуэльского хоропо, вальса, меренге и других фольклорных источников. Обозначено своеобразие венесуэльских ритмов, сложных гемиольных метроритмических структур как первичных основ обучения игре на куатро. Выявлено влияние традиций народного музицирования на развитие современного академического венесуэльского гитарного репертуара.

**Ключевые слова:** куатро, венесуэльское гитарное искусство, виуэла, индейские музыкальные инструменты.

## IVANNIKOV TYMUR

**Tymur Ivannikov** — Doctor in Arts, Associate professor at the Department of folk instruments at the Tchaikovsky National music academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7958-8799>

## FILATOVA TETIANA

**Tetiana Filatova** — Doctor of Philosophy (Arts), Associate Professor, Professor at the Department of Music Theory at the Tchaikovsky National music academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

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

DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.4\(45\).2019.189778](https://doi.org/10.31318/2414-052x.4(45).2019.189778)

## **CUATRO AS A HISTORICAL PHENOMENON OF VENEZUELAN GUITAR ART**

**The relevance** of the study is the need to deepen the analytics of Venezuelan guitar music by studying the influence of Cuatro as a historical phenomenon on the development of academic guitar art.

**Main objectives** of the study is to research the development of the Venezuelan cuatro as a historical phenomenon, to identify genre aspects of musical use and influence on modern guitar practice.

**The methodology** involves the use of historical, systemic, structural-functional methods (for a comprehensive analysis of historical events, studying of genre-stylistic elements of Venezuelan musical traditions), comparative and phenomenological approaches (for comparing Latin American and European instruments and their organological features). The combination of these methods and approaches provides a wide panorama of the consideration of Venezuelan cuatro as a phenomenon and its impact on the processes of developing Venezuelan musical culture in 20<sup>th</sup> century and strong relations with national guitar art.

**Results and conclusions.** The formation and development of the cuatro as a historical phenomenon of Venezuelan guitar performance is considered. The important role of the instrument, which is considered to be a sound symbol of culture, has been identified. Contemporary information on ancient national instruments and musical traditions of Venezuela in the pre-colonial and colonial periods has been systematized. The five-century history of the cuatro is traced. Intersections of the processes of interaction between European (Spanish, Portuguese) and Latin American cultures, their influence on the formation of the sound image of Venezuela were revealed. The peculiarities of solo and ensemble music, which combines cuatro with instruments of Indian, African, Creole and European origin (Venezuelan harp, maracas, bandolina, guitar, tiple, mandolina, bandola, violin, accordion) are outlined. It has been determined that the Renaissance four-string Spanish guitar and vihuela served as the organological origin of the Venezuelan cuatro. Specificity of regional varieties of cuatro (traditional four-string cuatro, five-string cuatro “cinco cuatro”, eight-string cuatro with four double rows of strings, six-string five-row cuatro with double-fifth string, Puerto Rican five-row cuatro with 10 metal strings) and constructive differences compared to other Latin American guitar instruments (Peruvian and Bolivian charango, tiple, Brazilian four-string cavaquinho, Hawaiian four-string ukulele). Relations with national traditions of the Tamunange religious mysteries, genres of Venezuelan joropo, waltz, merengue and other folklore sources are outlined. The peculiarity of the Venezuelan rhythms, complex hemiol metrorhythmic structures as the initial foundations of learning the playing the cuatro is indicated. The influence of traditions of folk and professional music on the development of modern academic Venezuelan guitar repertoire is revealed.

**Keywords:** cuatro, Venezuelan guitar art, vihuela, native American musical instruments.