

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Кафедра музичного мистецтва

На правах рукопису

ЧЖАН ЇЦЗЯ
МИСТЕЦТВО ТАНГО

Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»
Освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»
Робота на здобуття ступеня вищої освіти МАГІСТР

Науковий керівник:
КОМЕНДА ОЛЬГА ІВАНІВНА,
професор кафедри музичного мистецтва,
доктор мистецтвознавства

РЕКОМЕНДОВАНО ДО ЗАХИСТУ

Протокол №

засідання кафедри музичного мистецтва

від _____ 2025 р.

Завідувач кафедри

доцент, доктор мистецтва Косинець І.І. _____

ЛУЦЬК – 2025

Анотація. Чжан Їцзя. Мистецтво танго. Танго — синтетичний жанр, який сформувався на основі об'єднання трьох видів мистецтва — поезії, музики й танцю. Він виник в Південній Америці на рівнині Ла-Плата та розповсюдився по всьому світу. Танго було результатом поєднання як світовідчуття і культурних традицій латиноамериканської культури гаучо, так і культур різних етносів — мігрантів з Іспанії, Італії та Африки. Визрівання ритмічних формул танго відбувалося шляхом адаптації до нового жанру ритмічних формул тангільйо, хабанери та мілонги. Музика стимулювала танець, а танець надихав інструментальну гру, визначаючи її характер. Незважаючи на поширення танго по всьому світу і його значну роль в світовій культурі протягом останніх сто п'ятидесяти років, в англomовній літературі досліджень танго — не багато, а в українській гуманітаристиці — взагалі немає. Ліквідувати цей недолік покликана наша магістерська робота. **Мета дослідження** — зібрати інформацію, систематизувати, проаналізувати та докладно описати умови та процес формування й еволюції мистецтва танго. **Завдання дослідження:** описати історичні, суспільні, культурні умови виникнення танго; охарактеризувати процес формування та еволюції мистецтва танго.

Елементи наукової новизни одержаних результатів: визначено танго як результат творчого самовираження представників різних етносів та культур, що стікалися в регіон Ла-Плата; вказано риси танго періоду формування жанру (Стара Гвардія, до 1920 року); висвітлено риси танго періоду еволюції жанру (Нова Гвардія, після 1920 року); наведено та детально описано багато історичних фактів, пов'язаних з репрезентацією мистецтва танго як поетично-музичного та хореографічно-пластичного феномену; обгрунтовано структуру танго, описано специфіку його поетичних текстів та основних жанрових різновидів.

Ключові слова: Ла-Плата, Латинська Америка, гаучо, Стара Гвардія, Нова Гвардія, танго-мілонга, танго-романца, танго-пісня, бандонеон.

Summary. Zhang Yijia. The Art of Tango. Tango is a synthetic genre that was formed on the union of three types of art — poetry, music and dance. It originated in South America on the La Plata and spread throughout the world. Tango was the result of a combination of both the worldview and cultural traditions of the Latin American gaucho culture and the culture of various ethnic groups from Spain, Italy and Africa. The maturation of tango rhythmic formulas occurred through adaptation to the new genre of tangillo, habanera and milonga. Music stimulated the dance, and the dance inspired the instrumental playing, determining its character. Despite the spread of tango around the world and its significant role in world culture over the past one hundred and fifty years, there are not many tango studies in English-language literature, and there are none at all in Ukrainian humanities. Our master's thesis is designed to eliminate this deficiency.

The purpose of the research is to collect information, systematize, analyze and describe in detail the conditions and process of the formation and evolution of the tango art. **Research tasks:** to describe the historical, social and cultural conditions of the tango emergence; to characterize the process of the formation and evolution of the tango art.

Elements of scientific novelty of the obtained results: tango is defined as the result of creative self-expression of different ethnic groups and cultures that flocked to the La Plata region; the features of tango during the period of the genre's formation (Old Guard, before 1920) are indicated; the features of tango during the period of the genre's evolution (New Guard, after 1920) are highlighted; many historical facts related to the representation of the tango art as a poetic, musical and choreographic phenomenon are presented in detail; the structure of tango is substantiated, the specificity of its poetic texts and main genre varieties are described.

Key words: La Plata, Latin America, gaucho, Old Guard, New Guard, tango-milonga, tango-romanza, tango-song, bandoneon.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНІ, СУСПІЛЬНІ, КУЛЬТУРНІ УМОВИ	
ВИНИКНЕННЯ ТАНГО.....	8
1.1. Латиноамериканська культура та бізнес- індустрія.....	8
1.2. Роль імміграції.....	9
1.3. Танго і театр.....	10
РОЗДІЛ 2. ПРОЦЕС ФОРМУВАННЯ ТА ЕВОЛЮЦІЇ	
МИСТЕЦТВА ТАНГО.....	16
2.1. Перші спроби дослідження.....	16
2.2. Критерії періодизації.....	21
2.3. Танго Старої Гвардії.....	25
2.4. Танго Нової Гвардії.....	29
ВИСНОВКИ.....	57
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	61

ВСТУП

Актуальність дослідження. Танго — синтетичний жанр, який сформувався на основі об'єднання трьох видів мистецтва — поезії, музики й танцю. Він виник в Південній Америці на рівнині Ла-Плата та розповсюдився по всьому світу. Танго було результатом поєднання як світовідчуття і культурних традицій латиноамериканської культури гаучо, так і культури різних етносів мігрантів з Іспанії, Італії та Африки. Незважаючи на поширення танго по всьому світу і його значну роль в світовій культурі протягом останніх сто п'ятидесяти років, в англomовній літературі досліджень танго — не багато, а в українській гуманітаристиці — взагалі немає. Ліквідувати цей недолік покликана наша магістерська робота.

Наукова новизна:

- визначено танго як результат творчого самовираження представників різних етносів та культур, що стікалися в регіон Ла-Плата;
- вказано риси танго періоду формування жанру (Стара Гвардія, до 1920 року);
- висвітлено риси танго періоду еволюції жанру (Нова Гвардія, після 1920 року);
- наведено та детально описано багато історичних фактів, пов'язаних з репрезентацією мистецтва танго як поетично-музичного та хореографічно-пластичного феномену;
- обґрунтовано структуру танго, описано специфіку його поетичних текстів та основних жанрових різновидів.

Мета дослідження — зібрати інформацію, систематизувати, проаналізувати та докладно описати умови та процес формування й еволюції мистецтва танго.

Завдання дослідження:

- описати історичні, суспільні, культурні умови виникнення танго;

– охарактеризувати процес формування та еволюції мистецтва танго.

Об’єкт дослідження — мистецтво танго.

Предмет дослідження — умови та процес формування й еволюції мистецтва танго.

Методи дослідження: збір джерел — тексти, аудіо, відео; відбір та систематизація матеріалів, спостереження, порівняння, культурно-історичний метод, елементи історико-біографічного методу, елементи жанрово-стильового та виконавсько-інтерпретаційного аналізу, підведення підсумків та узагальнення.

Практичне значення одержаних результатів. Результати магістерської роботи можуть бути використані у вузівських курсах історії світового мистецтва, вокального, інструментального та хореографічного виконавства.

Апробація результатів та публікації. За матеріалами магістерської роботи взято участь у роботі Міжнародної науково-практичної конференції «Міждисциплінарний розвиток науки, освіти, технологій та соціогуманітарної сфери: сучасні тренди та виклики» (10 липня 2025 року, м. Кременчук, Україна) та опубліковано тези доповіді: Жанг Їїа / Zhang Yijia. Композиційно-тематичні та жанрові різновиди танго. *Міждисциплінарний розвиток науки, освіти, технологій та соціогуманітарної сфери: сучасні тренди та виклики: збірник тез та доповідей міжнародної науково-практичної конференції* (Кременчук, 10 липня 2025 р.). Кременчук: ЦФЕНД, 2025. С. 168-171.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИЧНІ, СУСПІЛЬНІ, КУЛЬТУРНІ УМОВИ ВИНИКНЕННЯ ТАНГО

1.1. Латиноамериканська культура та бізнес-індустрія

Танго — жанр популярного мистецтва. Тривалий час науковці не приділяли достатньої уваги популярному мистецтву, і потрібно було щоб багато факторів найрізноманітнішого характеру зійшлися разом для того, щоб популярне мистецтво стало предметом критичного та дослідницького мислення. Варто відзначити, що переважна більшість творів мистецтва, яка створювалася у Аргентині, Уругваї, інших країнах Латинської Америки — таких містах як Буенос-Айрес, Монтевідео тощо, приваблювала та хвилювала їхніх мешканців, мала популярне походження. Так чи інакше незаперечним є факт, що популярна музика стала постійною, важливою подією та невід’ємною складовою, а фактично необхідністю у житті латиноамериканських громад.

Тож, розмірковуючи про латиноамериканську музичну культуру, слід розглянути і таку точку зору, згідно якої пристрасть до популярної музики не є лише самою психічною обставиною, яку необхідно замінити іншою через навчання класичним зразками академічного мистецтва, а, навпаки, є тим особливом і цінним, що варто культивувати. На думку Гораціо Феррера, мистецтво Латинської Америки потребує запозичень з європейської музики для свого розвитку, запозичень того, що вона зможе використовувати у стандартах, досвіді, усталених знаннях. Однак прогрес латиноамериканців у питаннях музичного сприйняття та творчості полягатиме не лише в глибшому знанні та ширшому розповсюдженні класичного мистецтва Європи. Він буде визначатися витонченням, вдосконаленням та покращенням місцевого популярного мистецтва музики [18, р. 8].

Відтоді, як популярне мистецтво виникло на всіх широтах Америки як форма вираження, і до сьогодні – між творцем і реципієнтами його творів виникло кілька ситуацій, які з часом набули вирішального впливу. Поряд з поширенням американського популярного мистецтва, розрахованого на задоволення найрізноманітніших смаків — від глибокої та щирої пристрасті до швидкоплинних обставин моди, розвивалася, з такою ж енергією, велика бізнес-індустрія, що жила за рахунок експлуатації популярного мистецтва. Її частинами були, наприклад, радіо та звукозапис, що існували за рахунок популярного мистецтва. Так, популярне мистецтво стало основою найприбутковіших інвестицій.

Працюючи з видавництвами, що займалися винятково друком фортепіанних партій та оркестровок, бізнесмени від мистецтва сформували необхідний склад авторів та композиторів, здатних «виготовити» твір, нібито таким чином замовлений публікою. Відбувалося це, чи то шляхом повторення, з незначними варіаціями, вдало знайденого кліше, чи то шляхом перекомпонування його з найуспішнішими партіями з кількох варіантів, що створювало дуже привабливу для ринку ситуацію. Так в рамках цієї індустрії розваг було запроваджено видання журналів популярного мистецтва, радіопрограми, виникли такі професії як «коментатор», «діджей». Всі вони були частинками єдиного бізнес-«організму» [2, р. 34].

Встановивши це загальне розмежування, яке можна застосувати до всієї популярної музики Латинської Америки, необхідно обмежити поле нашого спостереження річкою Ріо-де-ла-Плата, зазначивши, що популярне мистецтво латиноамериканських міст є єдиним справді автентично репрезентативним і тривалим художнім проявом, який там відбувся.

Пояснюючи атмосферу, в якій народилося мистецтво танго у всій його багатоукладності, національній самобутності та суспільній специфічності, Гораціо Феррер писав: «Якби Монтевідео перетворилося на маленьку імітацію Парижа, проблема була б вирішена. І справа тут не у формальному

презирстві — бо в їхньому ідеалізованому баченні далекого кордону також є потворні, бідні та «неосвічені» люди — а радше в фундаментальному презирстві: ментальній, різкій, непереможній, жахливій класовій нерівності» [18, р. 13].

Латиноамериканська еліта не має власної форми мистецтва. Атмосфера, що витає навколо їхніх концертів, на думку Гораціо Ферреро, — гнітюча. Вона заплямована патиною абстрактного захоплення, що важко нависає над їхніми виступами. Це нудне існування «Парі-Матч» (компанії, що організовує азартні ігри), або Пікассо, що розсіяно висить на стіні [18, р. 13].

Єдиний справді автентичний симбіоз між «суспільством та його художнім вираженням» існує в середовищі нижчих верств країн Латинської Америки. Мистецтво народних класів — єдине, яке є автентично репрезентативним. Історії танго та народного театру — два бездоганні свідчення цього, вогненний щоденник, написаний з необхідності, а не за добровільним індивідуальним рішенням.

Однак латиноамериканське народне мистецтво має європейське походження, оскільки «народні класи» не є однорідним, рівномірним, гомогенним явищем, навпаки — результатом об'єднання численних і різноманітних людських спільнот, які стікалися в річку Плата, щоб інтегруватися в єдину суспільну групу.

1.3. Роль імміграції

Вплив імміграції є одним з ключових факторів у вивченні латиноамериканського мистецтва. Мозаїка національностей, що з'явилася в містах Ла-Плати внаслідок масових переміщень населення, що відбувалися переважно у другій половині минулого століття, складалася переважно з італійців, іспанців та креолів. Переписи населення 1887 року в Буенос-Айресі

та 1899 року в Монтевідео красномовно вказують, що населення Латинської Америки на той час складалося наполовину з іноземних іммігрантів, наполовину з місцевих жителів.

Танго ж стало результатом і справжнім втіленням цієї мозаїки. Воно передавало турботи та проблеми латиноамериканських міст, спираючись на музику іспанського походження. А виконували це танго італійці та діти італійців.

Так сталося, що європейський вплив діяв на еліту Латинської Америки та робітничі класи прямо протилежно: перші — від надмірного достатку набували зайвого, другі, перебуваючи в бідності, спиралися на те, що було винятково необхідним.

Доля іммігрантів аж ніяк не була одноманітною. Хоча прибули вони на контингент, де їхня реміснича спеціалізація була поглинена середовищем, де кваліфікованої робочої сили було мало, все ж іммігрантам вдалося оселитися як у місті, так і в сільській місцевості та адаптуватися до наявних умов життя [5, р. 12].

Частина з них без труднощів влилася в національне життя: з легкістю заробляння статків та здобуття соціальної освіти багато сімей такого походження піднялися до рівня елегантної вищої буржуазії. «Сини, а особливо дочки багатьох заможних іммігрантів, можливо, не зберегли нічого від селянських простих звичок своїх батьків: вони стали вишуканими, охайними, освіченими, зі смаком і навіть іноді набували втомленого, іронічного вигляду кровної аристократії», як писав про них уругвайський історик Альберто Цум Фельде [18, р. 17].

Багатьом іншим не вдалося піднятися на вершину. Вони не лише зазнали невдачі, а й були змушені змиритися перед обличчям страждань, несучи, окрім тягара нещадної реальності, тягар багатьох розбитих мрій, що щодня відроджувалися та знову розбивалися.

Танго, театр і популярна поезія вичерпно відобразили всі пригоди латиноамериканського іммігранта. Карлосу де ла Пуа вдалося чудово описати ці пригоди у вірші «La crencha engrasada», де він розкрив всю трагедію життя іммігрантів, яка на той час означала для знедолених неминучу перспективу сімейного банкрутства, настільки ж близького, як і темного та підживлюваного фатальними настроями.

«Вони приїхали з Італії, їм було двадцять років,

і вони вже мали багаж на всі свої статки;

і, без полегшення, між розчаруваннями.

Вони досягли старості без жодних переваг.

Але докір ніколи не сходив з його вуст.

Завжди послідовний, завжди працюючий,

минали дні, минали ночі:

старий біля кузні, стара жінка, що пере.

Діти прийшли, всі негідники!

Доньки прийшли, всі розпещені!

Вони п'яниці, злодії, вбивці, і вони жінки,

які живуть у сільській роботі до темного стоку берегів» [18, р. 17].

До них хаотично, протягом кількох десятиліть, приєднався неконтрольований потік людей без спеціалізації чи професії, які вирушили для того, щоб замаскувати своє життя, відкинуте середовищем та нездатністю асимілюватися в громадянську боротьбу чи осісти.

Інше явище, переселення з села до міста, велося зсередини, щоб надати людському хаосу латиноамериканських міст його остаточного вигляду: тоді як сільська місцевість набувала феодального відтінку. Її мандрівні та бунтівні мешканці, або їхні нащадки, яким вдалося уникнути поневолення, були змушені переїздити в міста.

Гаучо, мешканці південноамериканських пампасів, зруйнованих обставинами, яких вони не розуміли, позбавлені свободи, майна, їжі,

кохання, минулого та майбутнього, закріпилися в непоправному сьогодні: все насильництво його вирвання з корінням просочилося з його самотності та самоаналізу на околиці міста. Вся енергія цих бідолх розбивалася об невразливу стіну їхньої непристосованості. Передмістя стало для них великим некрополем, коди вони прийшли, щоб сховатися назавжди [18, р. 18].

У Буенос-Айресі ці явища, можливо, набули більшого масштабу, ніж у Монтевідео: місто було розділене на дві непримиренні країни. Аргентинський письменник Есек'ель Мартінес Естрада писав з цього приводу: «До інтенданції Карлоса Марії де Альвеара Північ і Південь були схожі, як бідна сестра на багату сестру. Потім буржуазна Північ почала відрізнятися від пролетарського Півдня. З приходом Альвеара місто розбудовувалося, тоді як степи заходу та півдня залишалися нескореними, а мешканці пампасів стали безповоротно розірваними між розширенням міста та опором цьому сільської місцевості» [7, р. 18-19]. Два кінці Буенос-Айреса, північний і південний, стали відображенням цих протиріч.

У південній частині міста переважно селилися іммігранти з Генуї. На північній околиці Буенос-Айреса зосереджувалося калабрійське іммігрантське населення. На обох полюсах міста мешкали, таким чином, нижчі класи, міський пролетаріат та випадкові соціальні групи, приречені на зникнення, як такі, що склалися з іммігрантів, які втрачали свою етнічну приналежність внаслідок змішання з сільськими переселенцями.

Спогади аргентинського актора Хосе Х. Подести у його «Мемуарах» з великою точністю відтворюють те, якою мірою змішування темпераментів, культур та поглядів досягло міст Південної Америки: коли одного з членів його трупи, Франсіско Коколіче, італійця та іммігранта, запитали, що він може розповісти про себе, то він відповів мішаниною, що походила від італійського діалекту, зіпсованої іспанської мови, з деформованими дієсловами та слововиразами, типовими для сільської місцевості.

Виходячи зі сказаного, вкрай важливим є враховувати внесок Європи у формування населення країн Латинської Америки. Логічним продовженням є те, що мистецтво цих країн і такий важливий для Латинської Америки жанр як танго, фундаментально залежали від цього внеску.

1.3. Танго і театр

Історія танго тісно пов'язана з величезною кількістю поетичних текстів, написаних іспанським сленгом — лунфардо, який побутував в околицях Буенос-Айреса та Монтевідео. Це десятки тисяч текстів, серед яких — Бартоломе Родольфо Апріле, Якаре, Селедоніо Естебана Флореса, Карлоса де ла Пуа, багата проза Енріке Гонсалеса Туньйона, сотні фарсів, що наповнювали сцени Аргентини та Уругваю вкінці XIX — на початку XX століття.

Музичні, текстові та інтерпретаційні особливості танго, з чітко визначеними композиційними модальностями та інструментальними й вокальними стилями протягом усієї своєї густої історії склалися переважно під впливом його музичних особливостей — вокальних та інструментальних.

Танго виникло поза професійним середовищем. З одного боку, тих, хто вміє поводитися з музичним інструментом, не бракувало навіть у найбільш маргіналізованій культурній сфері. З іншого — для створення танго не потрібно і не було обов'язково знати музичну грамоту чи вміти писати музику. Самовираження через танго було можливим і для неписьменної людини. Свист, усний вірш, тобто жанри усної традиції, також могли бути танго [8, р. 578].

Серед найважливіших творців танго на всіх етапах його розвитку, включаючи початкові періоди, трансформацію та періоди розквіту, були такі митці, як, наприклад, Хосе Мартінес, Карлос Гардель та Енріке Сантос Дісчеполо, чиє значення та вплив абсолютно неможливо ігнорувати, і при

цьому, а це слід визнати, чії музичні знання були досить обмеженими, якщо не взагалі відсутніми. Це не було і не є правилом; але саме можливість такого є цікавою для осмислення.

Необхідно також звернути увагу на цінність такого факту: людину, яку спонукають до діяльності труднощі виживання, наприклад, пригнічену соціальною маргіналізацією або болісним викорінюванням, не можна просити думати про мистецтво як про щось зовнішнє по відношенню до себе. Вона може зробити творіння лише актом своєї волі [10, р. 189].

На думку Гораціо Феррера, для такого індивіда мистецтво буде прямою протилежністю: дуже корисною зброєю, памфлетом, у якому він засуджуватиме всі свої нагальні потреби: для нього мистецтво буде продовженням його самого, яке неможливо уявити як чужорідний об'єкт. У такому мистецтві не буде нічого раціонального: воно буде по-варварськи об'єктивним, неформальним, сформованим — можливо, мистецтвом сили. Воно буде плодом випадкових імпульсів, які жодна міра очікуваної краси не може стримати. Бо мета такого самовираження полягає не в тому, щоб створювати красу, а в тому, щоб відчайдушно проєктувати себе якимось чином [18, р. 21].

Така особистість шукатиме найшвидший шлях. Якщо не знайде свого власного, то запозичить інший, трансформуючи його відповідно до потреб власного самовираження. У будь-якому разі, вона шукатиме засоби самовираження, які вимагають найменших особистих зусиль. Саме це, і ніщо інше, на думку Гораціо Феррера, і є справжнім, непридуманим джерелом походження танго [18, р. 23].

Незадовго до народження популярного театру в Ріо-де-ла-Плата поширювалася незліченна кількість приспівів, які коротко та в найбільш простій формі перераховували вказані вище, розповсюджені серед міського населення Аргентини актуальні проблеми. Ці приспиви поширювалися з уст в уста, змінювалися, губилися або ж реконструювалися.

Аргентинський актор Хосе Подеста згадує про цю ранню стадію колективного самовираження таким чином: «У своїх клоунських виступах я дозволяв собі висвітлювати, наскільки це було можливо, події моменту, критикуючи в піснях і монологів те, що люди знали і про що говорили» [11, р. 89]. «Tango de la casera» («Танго господині»), наприклад, що поширилося в Буенос-Айресі між 1870 і 1880 роками, було способом засудити існування понад 1500 багатоквартирних будинків, у кожному з яких проживало по чотири сім'ї.

Другою причиною величезної популярності, якою танго та театр користувалися з самого початку, були його надзвичайно швидкий темп та ефективність обміну думками та почуттями. Зрештою, не вичерпуючи теми, необхідно зазначити, що як танго, так і популярний театр використовували широковживані мовні засоби, доступні для розуміння широкої аудиторії. А саме: лексеми, синтаксис, побудови фраз, ідіоми, цінності, які декларувалися танго, були тими самими, що використовувалися в повсякденному мовленні.

Водночас, історія танго та історія популярного театру в Аргентині — це різні історії, з різними альтернативами — яскраво вираженими піками розквіту та кризами, проте обидві зберігають паралельні траєкторії визрівання, народження та розвитку аж до першої чверті ХХ століття. Більше того, приблизно у 1920 році для обох характерними були гучні успіхи. Адже 1920-ті — це епоха оркестрів, співаків танго та співачок на театральних сценах: «Los dientes del perro» Карлоса Вайсбаха та Хосе Гонсалеса Кастільйо, «Cabaret Montmartre» Альберто Новіона, «Cuando un pobre se divierte» Альберто Вакарецца, «El bailarín del cabaret» Мануеля Ромеро. Після цього спільного епізоду в історії їхнього розвитку, підтриманого величезним касовим успіхом, театральні підприємці зрештою ліквідували «курку, яка несла золоті яйця», перетворивши свої найкращі успіхи на рутинні формули, які невдовзі втомили їхню аудиторію. За короткий час ці підприємці розтратили всю спонтанну художню якість, яку це абсолютно нове

поєднання — танго і театру — пропонувало на початку. Національний театр в результаті так і не зміг оговтатися від такого удару. Натомість індустріалізація танго не вичерпала його резервів. Таким чином, починаючи з 1930 року, шляхи танго та популярного театру остаточно розійшлися.

Значною мірою цю несхожість долі можна пояснити тим фактом, що всі перелічені якості, які пояснюють таку широку аудиторію танго та популярного театру, а саме — проста подача, доступні теми та мова, а також швидке розповсюдження — були більш начною мірою притаманні першому з них, тобто танго. Танго видавалося набагато чутливішим, хоча, можливо, і менш глибоким, щодо відображення незначних, повсякденних подій. Його було легше поширювати, воно було більш синтетичним в плані структури, підтриманим особливостями анекдотичних та травматичних одночасно сюжетів [12, р. 124].

Існує чимало танго, слова яких є результатом фарсових сюжетів: «Mi noche triste» («Моя сумна ніч») Паскуалья Контурсі, «Milonguita» («Мілонгіта») Самуеля Лінніга, «La copa del olvido» («Чашка забуття») Альберто Вакарєцца, «Griseta» («Грізета») Хосе Гонсалеса Кастільо, «Tiempos viejos» («Старі часи») Мануеля Ромеро, «Rompas de jabón» («Мильні бульбашки») Енріке Кадікамо, «Cambalache» («Обмін») Енріке Сантоса Дісчеполо, «El metejón» («Закоханість») Флоренсіо К'ярелло, «Jinta roja» («Червона туш») Катуло Кастільо, «Barrio de tango» («Околиці танго») Ільгомеро Манзі, «Vieja amiga» («Старий друг») Хосе Марії Контурсі та «Percal» («Перкаль») Гомеро Експозіто та багато-багато інших.

Багато авторів, з іншого боку, практикували в обох сферах — танго і театру. Серед таких — Паскуаль Контурсі, Альберто Вакарєцца, Хосе Гонсалес Кастільо, Самуель Лінніг, Мануель Ромеро, Іво Пелай і Роберто Л. Кайол.

Було відчайдушно бачити та усвідомлювати, що всі зусилля, спрямовані на появу будь-якого твору національного автора, народженого, за

словами Гораціо Феррера, «в мізерному бульйоні доброї волі та щедрих думок» [18, р. 25], припадає сотня танго, що виникли самі по собі, з усією можливою природністю.

Свідчення сталості, постійного розвитку аргентинського танго, його провідної ролі в житті аргентинських міст здається достатнім аргументом для думки, що саме танго має отримати переважання серед популярних видів мистецтва країн Латинської Америки, тоді як театр не може на це претендувати.

Тож, враховуючи, що лише популярне мистецтво має солідну історію та наявні докази автентичності в містах Плати, необхідно зробити висновок, що саме танго, зрештою, і є найважливішим мистецьким досягненням культури Південної Америки.

РОЗДІЛ 2

ПРОЦЕС ФОРМУВАННЯ ТА ЕВОЛЮЦІЇ МИСТЕЦТВА ТАНГО

2.1. Перші спроби дослідження

Звичайно, коли згадується диспропорція між популярністю та визнанням танго в Ріо-де-ла-Плата та зменшенням його резонансу за її межами — кожен може пригадати собі легендарний тріумф танго в Парижі, дипломатичні суперечки, що виникли через його нібито надмірну чуттєвість: «Кажуть, що танго є надто спокусливим, тому Папа Пій XII заборонив його» [19, р. 26]. Дискусії такого характеру були властивими для 1920-х років.

Однак причини цього буму майже завжди вони ґрунтувалися на захопливих романтичних історіях, на основі яких, на думку Гораціо Феррера, була написана найгірша література з усіх, які були опубліковані в цьому жанрі. Бо реальність така, що якщо відсутність досліджень відображає жалюгідну відчуженість, якої заслужило танго, то не менш важливим є й те, що така відсутність досліджень є результатом невігластва щодо життя нижчих класів країн Латинської Америки, щодо їхніх проблем, і не менш кращою є література з патерналістським тоном, яка звеличує найбезлюдніші пустелі як мальовничі, стверджуючи, що те, чого вони не знають, неважливо [20, р. 68].

Причинами обмеженого поширення історичних відомостей щодо танго, на думку Гораціо Феррера, очевидні: клас, який створює танго, не зацікавлений у тому, щоб розглядати танго як об'єкт дослідження, а радше, природно, прагне створювати його та насолоджуватися ним. Ті ж, хто має можливість аналізувати, демонструвати та поширювати його, не роблять цього, бо, живуть за правилами інших культурних вимірів, тож мистецтво танго проходить повз них, вони його не відчують, не розуміють його мови [18, р. 26].

Мартін Ібаргурен стверджував як принизливу думку та образу те, що насправді сприймалося майже як незаперечна істина: «Танго не є суто аргентинським; це гібридний або метисний продукт, народжений у нетрях... і складається з суміші тропічної хабанери та фальсифікованої мілонги» [21, р. 127].

Таким чином, вивчення танго як естетичного об'єкта, популярного явища, що має свою історію, тривалий час перебувало в глухому куті.

Щоб змінити ситуацію, необхідно було реконструювати її на основі нових спостережень та нових висновків, з розумінням того, що походження танго дуже відрізняється від усіх інших форм популярної музики на континенті.

У містах вздовж річки Ла-Плата танго залишило довгий слід. Слід, який тягнеться від перших ознак його розвитку, що відбулися у другій половині минулого століття, до сьогодення.

Цей довгий, безперервний слід, якщо дивитися зверху, лише дає змогу побачити загальним планом виражені та легко впізнавані орієнтири, а саме — імена його кумирів, що лунають у легендах, відблиски яких часто запалюють уяву; назви композицій, найпростіші фрагменти його поетичних та музичних текстів, контури його улюбленого інструменту, бандонеона, та кілька обставин його розвитку.

Коли ж збільшувати масштаб, тоді чимало речей і деталей набувають іншого значення. Помітними стають десятки справжніх творців, які, не здобули великого суспільного резонансу, однак є настільки важливими, що історія розвитку танго повністю втратила б свою безперервність, якби їх опустити. Так, наприклад, ім'я аргентинського композитора Елвіно Вардаро є чудовим прикладом такого випадку.

Те ж саме можна сказати про події та твори, які дає змогу нам розрізнити належна близькість до танго, виключення яких навіть у найповерховішому огляді повністю спотворило б реальність: виключити

танго Освальдо Пульєзе «Recuerdo» з розгляду його еволюції означало б ігнорувати той факт, що в процесі творчої трансформації латиноамериканської популярної музики цей твір визначив – завдяки своєму оригінальному розвитку та новій для часу своїй появи, 1925 року, структурі – новий порядок речей. І не лише в композиторській сфері, а й в інтерпретаційній: його величезне гармонічне багатство, контрапунктичні ефекти, чудові обов'язкові варіації становили справжнє випробування для виконавців того часу. Тож можна справедливо говорити про твори до і після «Recuerdo», про інструменталістів до і після «Recuerdo».

Розповідають стосовно цього танго, що коли відвідувачі одного з численних кафе-концертів, які свого часу наповнювали Буенос-Айрес та Монтевідео, просили «домашній оркестр» – який майже завжди складався з музикантів з невеликим обдаруванням – і просили виконати цей твір: «Пам'ять»... «Пам'ять», то бандонеоністи, які майже завжди були найбільш скомпрометовані труднощами його виконання, голосно відповідали: «З великим задоволенням; це буде їм дано...» [22, р. 78].

І лише наблизившись до того незгладимого сліду, який танго залишило в містах країн Латинської Америки, й уважніше спостерігаючи за справжнім змістом його сюжету, можна переконатися, що ключові фігури історії танго, їхні вирішального значення вчинки ледь-ледь складають десяту частину айсберга, який з'являється над рівнем води. Що під видимою його частиною — успіхами його кумирів, його найвизначнішими прикладами лежить — у безмежній глибині — численна майстерня, де анонімні митці винаходять, посеред банальної та рутинної роботи кожного дня, елементи, які талант витягне на поверхню. Це сотні музикантів, які пошкодили свою скрипку, грали на бандонеоні чи фортепіано в найпохмурішій анонімності, які зробили, з одного боку, нескінченно малий, але, з іншого боку — величезний внесок у те, щоб надати танго – через відбиток своєї спільної творчості – естетичної фізіономії, за якою тепер усі його впізнають, того духовного

дихання, яке робить його безпомилковим. Із сказаного можна зробити висновок, що важливість музичної нотації танго, наприклад, як визначальної риси, не має такого великого значення для його вивчення, як можна було би припустити. Важливим, на думку Гораціо Феррера, є щось інше, що визначає, чим є танго, а не інший вид музики [18, р. 29].

2.2. Критерії періодизації

Вся історія танго, за великим рахунком, це історія «Старої Гвардії» та «Нової Гвардії». Це загальноприйняті назви двох великих періодів розвитку танго, що умістили в собі найважливіші історичні обставини розвитку жанру.

Найпростіший шлях — це, спираючись на хронологію, стверджувати, що Рамос Мехія, Вільйольдо, італієць Генаро, Греко, «Hansen», «El entrerriano», «El choslo» та флейта, тобто особи, місцевості, композиції та інструменти, належать Старій Гвардії, тоді як Дісчеполо, Пульєзе, Фрезедо, Троїло, кабаре, «Uno», «Boedo», «Malena» та «Responso» належать Новій Гвардії. Однак такий формальний підхід може призвести до величезних непорозумінь: адже за цим критерієм було б визначено критичне перехрестя, межа, за яку, як не дивно, потрапили б люди та твори, що фізично б належали часу Нової Гвардії, але за стилем, за смыслом були би явищами Старої Гвардії. Так Ернесто Понціо все ще грав на скрипці в стилі Старої Гвардії в 1930 році. На той час минуло десять років відтоді, як Елвіно Вардаро, Джуліо Де Каро, Гаетано Пуглізі, Манліо Франча та Агесілао Ферраццано, серед інших, започаткували типовий спосіб гри на цьому інструменті, що історично відповідає Старій Гвардії.

У цьому сенсі варто погодитися з критерієм, який підтримує Л. А. Сьєрра щодо диференціації «Гвардій»: «Ми схильні стверджувати, що вирішення питання розмежування між двома «гвардіями» полягає в концепції форми, яка є тим каналом, через який проходив еволюційний процес танго.

Ми вважаємо, що лише цей формальний аспект є однозначно відмінною рисою між Старою гвардією та Новою гвардією» [27, р. 230].

Повністю поділяючи цей критерій, варто піти далі. Поступове переміщення танго від околиць до центру латиноамериканських міст, зміна виконавців, виникнення та розвиток індустрії танго, остаточне утвердження жанру як видовища, що продається, тобто його комерціалізація, поступове започаткування спеціального освітнього процесу разом із ключовими моментами його формальної модифікації — ось стислий перелік основних критеріїв, що демонструють відмінності між двома «гвардіями».

Історія танго — це абсолютно безперервне явище, в якому фундаментальні епізоди його варті тісно пов'язані низкою естетичних, соціальних, економічних та людських зв'язків.

Завершення періоду Старої Гвардії накладається на початок періоду Нової Гвардії. Перший, як це цілком очевидно у блискучих творах Енріке Дельфіно, Хуана Карлоса Кобіана чи Агустіна Барді, наприклад, демонструє багато характеристик, що відрізняють його від другого. Водночас, початок періоду Нової гвардії у своїх модифікаціях та нововведеннях виявляє багато рис, які нерозривно пов'язують його з періодом Старої Гвардії. У написанні багатьох творів, які безперечно належать за ступенем еволюції, духу та розвитку до Нової Гвардії, дуже часто можна знайти — особливо в акомпанементі — відхилення, гармонічну стандартність та звороти, характерні для Старої Гвардії.

В інших аспектах зміни не фіксуються повільним процесом трансформації, частковими та майже непомітними мутаціями — як, наприклад, у випадку зі зміною аудиторії танго, — а, навпаки, вони представляють радикальні розриви, різкі та несподівані варіації: такі як поява Карлоса Гарделя, творця співочих форм танго. Аналогічне спостереження можна зробити щодо появи Педро Маффії — однієї з найтрансцендентніших постатей у жанрі — абсолютного винахідника танго, що грав на бандонеоні.

Таким чином, найчіткіший спосіб встановити чітку, всебічну диференціацію між обома періодами — це якнайповніше, якнайбільш вичерпно визначити притаманні кожному з періодів риси і властивості, щоб потім звернутися до виявлення делікатного полотна їхньої трансформації.

Хронологічно період Старої Гвардії обіймає з 1880 по 1920 рік. Це стадія формування та раннього розвитку елементів, які пізніше стануть визначальними для танго. На естетичному рівні цей період відзначений появою жанру танго шляхом природного змішування (гібридизації) інших популярних жанрів міської культури країн Латинської Америки.

Темброва детермінація типових інструментальних аранжувань пролягала від анархічного складу перших ансамблів до усвідомлення необхідності виключення мідних інструментів. Початкові склади інструментальних ансамблів: арфа, скрипка, флейта. Наступні: флейта, скрипка та гітара. Пізніше, на рубежі століть — фортепіано, скрипка та бандонеон. Усі ці інструментальні ансамблі функціонували в режимі винятково усної традиції як колективна імпровізація (без солістів). Таким чином формувалося типове танго [28, р. 89].

З соціальної точки зору танго Guardia Vieja протягом тривалого часу було виключною спадщиною маргінальних груп міста: воно страждає, як наслідок середовища та індивідів, які його практикують, відторгнення решти громадян. Не лише з вищих класів, як стверджували, але навіть із сімей нижчого середнього класу та пролетаріату. Танго переходить до їхніх рук повільно, з поступовим розрідженням берегів через розширення міста, коли ці популярні гурти усвідомлюють право власності на свою музику.

У період Старої Гвардії також відбулося міжнародне визнання танго, що розпочалося невдовзі після 1910 року, призвівши навіть до фурору, зробивши цей танець модним у «високих сферах». Економічно організованого професіоналізму серед виконавців танго у цей період не існувало. Виконання художніх завдань було абсолютно добровільним, доки

зростаюча кількість слухачів не почала коронувати кумирів, а змагання в плані успішності та майстерності не почало регулювати обсяг доходів кафе, місць, де виступали оркестри, власників чи представників звукозаписних та видавничих компаній.

Ще одна особливість танго, притаманна жанру періоду Старої Гвардії, визначалася переможним виходом його перших «зірок», майже завжди бандонеоністів.

1920 — 1960 роки розвитку танго вважаються періодом Нової Гвардії. У цей час танго устальюється у своїх композиційних формах: строфи стають структурованими, безсумнівно, хоча і з деякими винятками, і містять дві або три частини по шістнадцять тактів кожна. Відповідно до якості їхніх музичних тем виникають три різновиди танго: танго-мілонга, танго-романса та танго-пісня або танго з текстом. Тексти танго завжди побудовані на основі поєднання різних варіантів побутової мови — іспанської з лунфардо, значної частки італійських діалектів, запозичень з германських діалектів та мовлення корінних жителів, різноманітних нюансів з інверсією слів тощо [29].

Танго з текстом і танго-пісня — це два явища, які виникають паралельно. Соліст-співак, чоловік чи жінка, у супроводі гітарного тріо або квартету, вокаліст, що співає у супроводі оркестру, як з інструментальним контрапунктом, та соліст-співак, що виконує пісню-танго з чітко підпорядкованим вокалу оркестровим супроводом — це все естетичні факти, притаманні періоду Нової Гвардії.

У межах цього періоду, всередині процесів, що його формують, таким чином, відбувається остаточне узгодження інструментальних засобів музики танго. Одним з ключових фактів цього процесу є встановлення характерного поєднання інструментів для танго під загальною назвою «Orquesta Típica» («Типовий оркестр»). Кожен інструмент набуває в цьому складі власного життя, своєї функції. Систематизація цих форм досягає свого найвищого піку з прийняттям оркестровки як основи інтерпретаційного темпераменту танго,

як засобу, який консолідує сприйняття танго, як цілком протилежного явища, наприклад, джазу. У танго, навіть якщо воно доволі імпровізоване, зберігається його вихідна модель — музику, продумана наперед та покладена на інструменти ще до початку виконання.

Одна з відмінностей між Старою Гвардією та Новою Гвардією, яка може бути використана для більш зрозумілої і повної диференціації цих періодів у вивченні історії танго, полягає в тому, що лише в межах Нової Гвардії можна з цілковитою коректністю говорити про стилі та модальності інтерпретації. На першому ж етапі розвитку танго практично неможливо охарактеризувати і розпізнати стилі: ні в індивідуальному вимірі, ні в групах інструменталістів.

Щоб накидати перший історичний ескіз танго періоду Нової Гвардії, необхідно зафіксувати процес його поступового збіднення як власне танцю. В процесі все більш широкого його розповсюдження, супроводжуваного процесом втрати виняткових властивостей музики й танцю, фігури, що прикрашали танго, поступово пом'якшувалися, збіднювали або й повністю забувалися. Від танцівниці борделя в Ла Бока (район в південно-східній околиці Буенос-Айреса) до танцівниці кабаре — така ж відстань, як від останньої — до знедоленої танцівниці в сучасних клубах. Хореографічна винахідливість, таким чином, рухалася в зворотньому напрямку по відношенню до музичної винахідливості [30, р. 120].

З точки зору соціальної приналежності танго періоду Нової Гвардії більше не є винятковою власністю невеликих груп мешканців узбережжя, адже і самі ці групи розмиваються, вливаючись у більш широкі соціальні страти. І хоч у творчому відношенні танго все ще залишатиметься невід'ємним надбанням латиноамериканських простолюдинів, але воно вже включається у розважальні програми вищої буржуазії.

Що ж до локацій, то з початком Нової Гвардії танго перестає бути просто музикою борделів та закритих нічних клубів на околицях, воно

починає виконуватися в найрізноманітніших місцях: кафе, кабаре, на каруселях, у зонах відпочинку, кінотеатрах, кондитерських, танцювальних залах, в домашньому побуті та в клубах.

Таке поширення танго збудило апетити індустрії. Протягом усього періоду Нової Гвардії танго мало реноме високоринкового матеріалу. Тоді зародилося та розвинулося підприємництво — від першої спроби до ідеальної організації фондового ринку, індустрії, яка робить популярне мистецтво лейтмотивом своїх доходів та капіталовкладень. Видавництва — шляхом друку, просування та широкомасштабного розповсюдження фортепіанних партій, оркестровок, спеціалізованих журналів, буклетів з текстами пісень та глосаріями. Студії звукозапису — шляхом створення записів та тиражування фонографічних платівок. Концертні агенства — шляхом організації концертних виступів оркестрів та солістів у різних містах. Радіо й телебачення — шляхом донесення шоу до кожної домівки тощо. Також до цього періоду належить встановлення авторського права, організація ефективного збирання дивідендів шляхом створення об'єднань авторів, а також об'єднань виконавців для вирішення спільних професійних проблем.

2.3. Танго Старої Гвардії

Сцени Буенос-Айреса межі XIX—XX століть пропонували театральне меню, непохитній сталості якого перешкоджала відсутність національних авторів чи акторів. У «Опері» ставила опери велика італійська оперна трупа. В театрі «Onrubia» виконували іспанські сарсуели, як і в «Jardin Florida» та «Pasatiempo». У «Doria» ставили італійські оперетти, а в «Variedades» — французькі оперети [39, р. 72].

Коли була зроблена спроба створити п'єсу з більш-менш місцевою темою, персонажами та мовою, то її постановники зіткнулися з

нездоланною проблемою. Не існувало текстів, що розкривали б національну реальність. А якщо вони й траплялися, то їх було прийнято було виконувати іспанськими чи італійськими акторами. Однак, умови для формування національного театру існували на обох берегах Ла-Плати.

Розрізнені елементи труп сарсуели почали формувати приблизно у 1889 році. Вони пропонували часто згадуваний «*genero chico*» (малий жанр). Першою сценою, яка прийняла цю новинку, був театр «*Pasatiempo*». А коли п'єса «*La Gran Vía*» в національному варіанті була запропонована публіці, то вона мала не менший успіх, як під час прем'єри трьома роками раніше в іспанських театрах. Креольські співаки сарсуели взяли з цього жанру те, що було популярним, і хоча побудова їхніх творів була загально латиноамериканською, значення та алюзії прагнули національного вираження, зазначав критик у «*El Teatro en el Río de la Plata*» [41, p. 37].

Водночас, під шатром «*Circo Podestá-Scotti*» формувалися виконавці нового покоління, починаючи від пантоміми, через «*Juan Moreira*», «*Julián Giménez*» та «*Calandria*».

Тож немає потреби шукати кращого пояснення походження танго. Ані щоб точно датувати його: та сама публіка, яка з оплесками співчуття вітала ті твори, що натякали на проблеми їхніх громадян, і ті виконавці, здатні втілювати на сцені персонажів, чию людяність, ставлення, жести та реакції вони так добре знали, — та сама публіка з самого початку мала необхідну схильність сприймати — з тим самим ефектом, з яким вона сприймала перші ескізи національного театру — національну музику. Але не просто національну селянську музику, а музику, дух якої натякав на місто, а форма певним чином йому належала.

Отже, очікування танго, потреба в ньому, існувала у містах Ла-Плати ще до появи самого танго. Це була нагальна потреба в спільноті, яка б героїчно пододала суміш і розрізненість різних суспільних груп, сформовану

напливом імміграційних хвиль, вона виникла завдяки гібридизації трьох популярних жанрів, що поширилися в місті. Це сталося само собою.

Ближче до кінця XIX століття, навіть раніше, використання слова «танго» для позначення різних речей було цілком поширеною ситуацією. Це слово природно використовували для опису андалузького танго на піку його розвитку в рамках «*genro chico*» (малого жанру). «Танго» називали також хабанеру, які привозили кубинські моряки на кораблях, що стояли на якорі в порту Бока в період буму аргентинської торгівлі. «Танго» називали також мілонги, що поширювалися в околиці Буенос-Айреса, де мешкали італійські іммігранти, під назвою Палермо. Їхня слава виправдана, і традиційне «*Almacén de la milonga*» (в стилі мілонги) досі пам'ятають, про що свідчить її відлуння в назвах найвідоміших «мілонгеро»: «*El Pardo Flores*», «*El Tigre Rodriguez*», «*El Negro Vilariño*», «*Nemesi Trejo*» та інших.

Популярний театр забезпечив умови для прискорення процесу синтезу вказаних вище форм. Уругвайський письменник Вісенте Россі вважає, що це сталося в тому числі внаслідок того, що «мілонги почали набувати популярності, і музичні магазини відреагували на цей попит, заохочуючи здібних композиторів до написання таких творів, а в газетах почастішали словосполучення «танго та мілонга», як результат започаткованої практики видання фортепіанних творів, що представляли собою хабанери під назвою «танго». Фрази «*bailaremos tango y milonga*», «*le metimos tango y milonga*» поширилися в діалогах або у співі *sainetero*, ніби це були дві аналогічні речі з різними назвами. Поступово одне зливалося з іншим, і заміна назв була завершена. Отже, саме театр «*Rioplatense*» перетворив мілонгу на танго, надавши цьому танцю стійкості та слави» [42, р. 38].

У 1898 році акторська трупа Подеста поставила п'єсу «*Ensalada Criolla*», що складалася з прологу, однієї дії та чотирьох сцен, написаних Енріке Де Марія та покладених на музику Едуардо Гарсія Лаланне.

Першу мілонгу танцювали на сцені Буенос-Айреса в театрі Гольдоні на площі Лорка. Едуардо Гарсія Лаланне створив для п'єси «Ensalada Criolla», три «танго», які співали і танцювали протягом вистави: «Soy el rubio Pichinango», «No me vengas con paradas» і «Zueco, que me voy de baile».

Представлена трупкою Подеста вистава «Ensalada Criolla» була показана сотні разів. Її успіх значною мірою завдячував «танго», «мілонгам» чи «хабанерам» — будь-яким із трьох танців. Такі «танго» місцеві автори Перес та Чуека наслідували у наступному творі «La gran vía», який Едмундо Гібурґ назвав «першою на сто відсотків місцевою» виставою [43, р. 201].

Величезна кількість «sainetes» — як продовження іспанського «genre chico» у стилі Ла-Плата — включали «танго» як тему атракції: «Justicia criolla» Есек'єля Сорії-і-Рейносо, яка поєднувала прекрасний набір сцен з багатоквартирного будинку.

Як слушно зазначав Луїс Ордас, «публіка, втомившись від повторюваного іспанського «малого жанру», який змушував її забувати ті наріжні камені, якими були «La gran vía» та «La verbena de la paloma», дедалі більше підтримувала продукцію найпопулярніших аргентинських авторів» [43, р. 202]. Про поступову трансформацію театрального жанру в бік місцевої самобутності свідчила найдивовижніша зміна імен та назв у спектаклях: «Сутенер був кумедним оригіналом буенос-айреського хлопця. «Чулапа» — районним «кіоскером». Хуліган Мадрида — аргентинським «вуличним бешкетником». Розваги на вечірках — аргентинськими «мілонгами». «Бійки теж мали місцевий колорит, — писав аргентинський сценарист того часу Хосе Гонсалес Кастільо [43, р. 203].

Якщо сприйняття танго як важливого культурного явища та потреби самовираження випало на долю робітничого класу Ла-Плата наприкінці XIX — початку XX століття, то його батьківство належало не їм. Реалізація танго була виключною відповідальністю орільєро (жителів аргентинського узбережжя), результатом його насиченого дозвілля, сповненого мук,

спустошення та вигнання. Орільєро були його головними архітекторами: танго створювалося в їхніх руках і за участю їхньої статури, будучи музикою борделів.

Найважливіші етапи формування танго відбувалися на брудних околицях міста: варто зазначити при цьому – адже це надзвичайно важливо, що водночас танго стало унікальним шансом збагачення для власників борделів, які сприяли сексуальній розпусті та разом з нею потужній хореографічній винахідливості в рамках запального пристрасного мистецтва танго.

Танці танго, «найенергійніше та найоригінальніше творче починання останніх століть, — як зазначав Карлос Вега, один з небагатьох автентичних дослідників походження танго, — стало можливим завдяки хвилюванню тіл у диких, люблячих обіймах. Танець танго, що виконувався на берегах річки, був безпрецедентним» [46, р. 221].

Разом з тим, танго як творче явище, що виникло на узбіччі громадського життя, принесло з собою справжні жахи. Серед них — чимало місць, які в легендах сторонні спостерігачі евфемістично називали «мальовничими клубами». Насправді, це було не що інше, як будинки розпусти. Багатьох нещасних провінційних жінок чи дочок іммігрантів завербували туди, спокусивши казковими принадами швидкого збагачення, а потім піддавали купівлі-продажу, експлуатуючи до виснаження, забезпечуючи сексуальний престиж вуличних торговців або на марнославство «бандитів», що вважали гордістю мати «дружину» на таких ринках.

У районі Буенос-Айреса Ла-Бока існувало два типи місць для виконання танго: кафе, де сам танець не виконувався, а звучала лише музика, та борделі, де власне танцювали танго після прослуховування цілої «серії» музичних танго.

У кафе, «під час концертів», як писав Хосе Себастьян Таллон, «люди нервово пили, і це було мачо — робити це без міри. Це було повністю питанням якості аудиторії аморальних та безхребетних людей, та інших, чиє нещастя та щастя полягали в тому, щоб такими виглядати. Вони не були з тих, хто товпиться, як пакунки, стілець до стільця, в задимленому лігві та проводить півночі, дивлячись на музикантів, просто щоб провести час, зачарованими, як діти. Танго та алкоголь були одним цілим, і ніщо не поєднувалося краще з печальми, що обволікали їх, як валуни, в глибинах їхніх чоловічих грудей. Для них танго було чимось таким же міцним, як подвійна склянка абсенту чи ножова рана» [47, р. 101].

«Розпусні нічні сови з Ла-Боки, — продовжував вищезгаданий автор, — не могли пропустити після прослуховувань можливість танцювати танго в борделях. Відомі танцюристи, такі як «El sívico», влаштовували там справжні хореографічні видовища. В атмосфері марення індивід у таких випадках відступав, і натовп борделю, незмінно сп'янілий та шалений, аплодував. Танцівниці-суперниці впадали в поганий настрій, серця повій шаленіли, а амбіції розпусників з виглядом не по собі дорослих «сутенерів» стимулювалися таким чином. Хіть, галасливі крики, пляшки, незграбні обмацування, ревниві кинджали, дим. Якби не було бійок та арештів, музикантам не давали б перепочинку до світанку. І гомосексуалісти, і сцени з наркотиками, і гротеск» [47, р. 103].

Той підземний світ, закритий і невразливий для решти міста, відкривав можливість для молодих людей із «заможних сімей» дізнатися таємниці життя — через «підпільні заклади», як-от «Lauga» в Парагваї та Пуейрредоні або «María La Vasca» в Карлоса Кальво та Жухуї, та давав їм змогу заплутатися в поворотах захопливого і неминучого — щоб гідно увійти до реєстру справжніх «жаб» країни танго.

Саме у таких «місцях», у невеликих групах, що стали основою для великих «вечірок», в кафе Бока, на прихованих «відпочинкових місцях»

Палермо, визрівали ритмічні формули танго, у безпосередній практиці гри на фортепіано. Це відбувалося шляхом адаптації до нового жанру ритмічних формул таких танців як тангільйо, хабанера та мілонга. Стрімкий розвиток танго був підживлений цим запалом. Музика стимулювала танець, а танець надихав інструментальну гру, визначаючи її характер.

Факт, коротше кажучи, полягає в тому, що так само, як під шатром цирку Подеста, завжди встановленого на околиці міста, у титанічній, повільній акліматизації форм формувася зародок національного театру, так само в кафе «El Vasco» в Барракасі, в «La Palerna» в Палермо, в «La Pichona» на вулиці Павон, в «La turca», «El griego», «Royal» та «La marina» на вулиці Бока, в «El bailetin del Palomar», «Hansen», «La red», «El velódromo», «El kioskito», «El tambito», в «будинках» «China Rosa», «Laura» та «María la Vasca», в «La cancha de Rosendo», «La fazenda», в «салонах» «La Cavour» та «Peracca», невеличкі групи, що склалися з трьох-чотирьох виконавців, працювали над виробленням інструментального стилю танго.

Водночас, у постійній грі взаємних впливів, створювалися перші композиції: вони, у свою чергу, демонстрували наявність місцевих особливостей на основі запозичених формальних пісенно-танцювальних схем.

Багато зусиль було спрямовано на те, щоб з'ясувати: що вважати першим танго. Гектор та Луїс Дж. Бейтс пропонували вважати таким «Dame la lata». Карлос Вега вважав, що «Andate a la Recoleta». Гастон Таламон схилявся до думки, що — «La Quincena» та «Los vivedores», «Tango No. 1», Хорхе Мачадо — що ще інші. Однак усі згадані вище гіпотези, висунені для прояснення справи, всі припущення та дослідження (яких насправді не так багато, бо ті, хто писав про танго, копіювали одне одного протягом тридцяти років), мали один недолік: вони не встановлювали критеріїв визначення, що є танго. Всі згадані автори робили свої висновки на основі лише назви «танго», що неминуче призводило до найсерйозніших непорозумінь [48, р. 142-143].

На думку Гораціо Феррера, першим танго слід вважати «El entrerriano» Росендо Мендісабаля. Його прем'єра відбулася 1897 року на вечірці «Lauga». На думку дослідника, це і є першим твом, який, окрім великого впливу на публіку та попри те, що багато в чому підпорядковувався жанрам, які породили танго, вже містив під своєю новою назвою, що тільки формувалася, власне життя, достатній колорит для того, щоб стати першою сторінкою жанру, що перебував на стадії зародження [14; 18, р. 43]. Більше того: якщо ці міркування щодо духу, смаку, наміру, змісту, стилю застосовувати з усією суворістю, то доводиться ще чекати і чекати, доки танго Ароласа, Барді, Кобіана, наприклад, остаточно визначаться щодо належності до цього жанру.

Отже, в кінці XIX століття декілька музичних груп, які виконували танго, здобули виняткову популярність у передмістях Буенос-Айреса. Неважко скласти майже повний список усіх виконавців танго, які виступали впродовж періоду Старої Гвардії, оскільки — це не більше сімдесяти імен, власне тих, які здобули популярність за цей період. Варто зазначити, що велика кількість виконавців періоду Старої Гвардії — це ще один із великих міфів, що окутують жанр танго.

До найрепрезентативніших інструментальних ансамблів того часу належали:

1899 — Хуан Мальо (бандонеон), Лучано Ріос (гітара), Хуліан Урдапілета (скрипка).

1902 — Хенаро Васкес (скрипка), Беніто Массет (флейта), Енріке Саборідо (фортепіано).

1903 — Хуан Карлос Базан (кларнет), Вісенте та Ернесто Понціо (скрипки), Тортореллі (арфа).

1903 — Вісенте Греко (бандонеон), Домінго Греко та «одноокий Артуро» (гітари).

1906 — Аугусто П. Берто (бандонеон), «Дон Едуардо» (скрипка), Андраде (флейта), Дюран (гітара).

1907 — Хуан Карлос Базан (кларнет), Роберто Фірпо (фортепіано), Алсідес Палавесіно (скрипка).

1908 — Вісенте Лодука (бандонеон), Самуель Кастріота (фортепіано), Франсіско Канаро (скрипка).

1910 — Дженаро Спосіто (бандонеон), Агустін Барді (фортепіано), «одноокий» Камарано (гітара).

1911 — Аугусто П. Берто (бандонеон), Хуліо Доутрі (скрипка), Хосе Мартінес (фортепіано).

1912 — Дженаро Спосіто (бандонеон), Алсідес Палавесіно (скрипка), Гарольд Філіпс (фортепіано).

1912 — Хуан Мальйо (бандонеон), Хосе Бонано (скрипка), Лучано Ріос (гітара), Ернані Мачі (флейта).

1912 — Артуро Бернштейн (бандонеон), Вісенте Пепе (скрипка), Луїс Бернштейн (гітара), Вісенте Печчі (флейта).

1913 — Вісенте Греко (бандонеон), Рікардо Гауденсіо (скрипка), Маркос Рамірес (фортепіано).

1913 — Грасіано Де Леоне (бандонеон), Агустін Барді (фортепіано), Едуардо Монелос (скрипка).

1915 — Рікардо Л. Бріньоло (бандонеон), Рафаель Туеголс (скрипка), Луїс Рікарді (фортепіано).

1917 — Оркестр Ароласа: Едуардо Аролас (бандонеон), Хуліо Де Каро та Рафаель Туеголс (скрипки), Роберто Гойенече (фортепіано), Луїс Бернштейн (бас).

1917 — Оркестр Канаро-Мартінеса: Освальдо Фреседо (бандонеон), Франсіско Канаро та Хуліо Доутрі (скрипки), Хосе Мартінес (фортепіано), Леопольдо Томпсон (контрабас).

1919 — Оркестр Роберто Фірпо: Педро М. Маффіа та Хосе Сервідіо (бандонеони), Каetano Пуглісі та Адольфо Муцці (скрипки), Луїс Козенца

(фісгармонія), Роберто Фірпо (фортепіано), Алехандро Мікетті (флейта) [18, р. 43-44].

Цей короткий огляд складу характерних та дуже репрезентативних ансамблів періоду Старої Гвардії дає змогу без подальших пояснень спостерігати низку надзвичайно важливих фактів: феномен спонтанного інструментального відбору, тобто виключення зі складу ансамблів духових інструментів, а поступово — й малих інструментів. Цей процес, імовірно, можна пояснити, передусім, недостатньою темпераментністю духових інструментів. Крім того, за спосереженнями Гораціо Феррера, танго традиційно протистоїть будь-яким іншим інструментам, окрім бандонеона, фортепіано та струнних [18, р. 45].

Скрипка — найдавніший інструмент танго-ансамблів. Вона вже раніше була частиною інструментальних ансамблів (т. зв. рондал), що мандрували міськими вулицями та включали деякі танго до свого репертуару. В роки Старої Гвардії — не так багато видатних виконавців-скрипалів: Ернесто Понціо, Вісенте Пепе та Тіто Роккатальята є її найцікавішими постатями. Особливо останній, який забезпечив своїх наступників низкою власнозаснованих прикрас та орнаментів, що використовуються й донині.

Бандонеон, який з'явився в латиноамериканських містах приблизно в 1870 році, можна побачити у вітрині традиційного будинку бандонеонів «Маріані» в Буенос-Айресі (дон Луїс Маріані був піонером серед майстрів, що займалися його виробництвом та налаштуваннями), бандонеон батька Чіріако Ортіса, датований 1878 роком, почав своє входження в танго-ансамблі на початку XX століття. Його роль стала провідною, а кар'єра бандеоністів — вражаючою. Разом з тим, за винятком «німця» Артуро Бернштайна, ніхто з бандеоністів Старої Гвардії не грав добре. Навіть відомий на той час своєю майстерністю бандонеоніст Едуардо Аролас був лише скромним виконавцем порівняно з Педро Маффією.

Хоча бандонеон спочатку співіснував із флейтою в інструментальних ансамблях, десь приблизно до 1920 року, зрештою він остаточно її замінив, незважаючи на його далеке баварське походження. Бандонеон став символічним інструментом танго. Мешканці Буенос-Айреса відчували повагу до бандонеону, захоплення, яке вони не відчували раніше по відношенню до жодного інструменту.

Фортепіано увійшло в танго-ансамблі тоді, коли з'явилися можливості появи сидячого музиканта з «домашнім оркестром»: у 1905 році, наприклад, Пайро та Джіардіні, власники «Hansen», подарували Луїсу Суаресу Кампосу перше фортепіано, яке було в згаданому закладі.

Ключовим способом виконання танго була імпровізація. Але аж ніяк не імпровізація в стилі джазу. Це була імпровізація тимчасового характеру, яка ще чекала на винайдення правил. Вони з'явилися трохи пізніше, коли техніка оркестровки та ансамблевої гри стала поширюватися серед виконавців танго, хоч і не дуже чітко визначена на початку.

Імпровізація танго-ансамблів періоду Старої Гвардії — це, отже, імпровізація без солістів та без мелодійного інструменту. Частково тому, що цього не дозволяв скромний технічний стан інструменталістів. Частково тому, що очевидно, що імпровізація не була обов'язковим естетичним принципом танго [49, р. 65].

Із вказаних інструментальних ансамблів найкращим вважався ансамбль «німця» Бернштейна. За своїм, дивовижним для того часу складом, за потужністю та індивідуальною віртуозністю виконавців, що входили до його складу, він значно перевершив інші ансамблі.

Оркестр Роберто Фірпо, у свою чергу, забезпечив найсучасніший на той час спосіб гри. Фірпе чітко розумів значення якості звучання ансамблю, цінність участі в ньому досвідчених музикантів. Він також зібрав широкий та цікавий репертуар творів, які записав ексклюзивно для лейблу «Nacional Odeón».

Невдовзі після цього, однак, після 1920 року, оркестр Роберто Фірпо, своєю чергою, був перевершений оркестром Хуана Карлоса Кобіана. Цей оркестр «El Motivo» став мостом і сполучною ланкою між найоригінальнішими ансамблями Старої Гвардії та чудовими колективами, що започаткували Нову Гвардію, під керівництвом Хуліо Де Каро.

Отже, у формуванні жанру танго протягом періоду Старої Гвардії ще не було нічого чітко й повністю визначеного. Кожна зіграна нота була пробною, супроводжуваною зусиллями зрозуміти і визначитися, сумнівами в прекрасному, однак невизначеному чітко намірі, нечіткістю, властивою гетерогенним інструментальним ансамблям тощо. З іншого боку, маргінальний статус більшості виконавців танго того часу надавав танго з позицій того часу туманних перспектив, що ледь-ледь танув завдяки блиску його кумирів, напіврозкритій привабливості забороненого [50, р. 56].

Звісно, все це була лише частиною масштабнішої картини. На річці Плата відбувалися перші демонстрації робітників, страйки та рухи невдоволених. Багато виконавців танго не могли заробити собі на життя цією дискредитованою професією, натомість вони займалися іншими ремеслами: Аролас малював вивіски, Греко розносив газети, Берто фабував будівлі, Контурсі працював шевцем, Фірпо — літератором та декоратором, Вільйолдо — наборщиком текстів.

2.4. Танго Нової Гвардії

Фундаментальні зміни, що відбулися з танго, починаючи з 1920-х років, були результатом цілого ряду причин, і суспільних в тому числі.

Перша світова війна, до певної міри, позбавила аристократію від показної цнотливості та снобізму. Це сталося особливо тоді, коли на численних військових кораблях, що стояли на якорі в латиноамериканських портах, люди почали танцювати на бортових вечірках уанстеп та тустеп.

Крім того, спрощення одягу також сприяло потраплянню танго у побут більш заможних класів. Не менш важливим був факт популяризації танго в Європі Анхелем Грегоріо Віллолдо, Альфредо Гоббі та доньєю Флора Родрігес де Гоббі, «баском» Казіміро Аїном, тріо у складі Вісенте Локуки (бандонеон), Едуардо Монелоса (скрипка) та Челестіно Феррера (фортепіано). Завдяки їхнім зусиллям танго пододало планку доброго смаку з інтригуючою претензією на щось цікаве. Однак позиції танго в Старому Світі, за словами французького поета Анрі де Реньє, на той час все ще залишалися дуже хиткими: «Я схиляюся перед його королівською владою, — писав поет, — яка все одно ефемерна...» [51, р. 274].

Тогочасна хроніка наводить таку «чудову» деталь про інцидент, що стався в паризькому ресторані «Maxim's», коли пара, він офіціант із багатой аргентинської родини, вона — мішаного походження, танцювала танго: «Вона йшла, ведена його сильною рукою, за екзотичним і млявим ритмом. Ритмами дивно виміряної та свавільної раси. Потім він сказав, відкинувши свою пружну шию: «Танго — це ти». І найдивовижніше в цьому випадку те, що «дивним чином виміряна та свавільна раса» була не ким іншим, як людьми, які в Ла-Бока та Палермо змішалися в одну з найнесподіваніших суспільних груп: італійські іммігранти, японці та той залишок переміщених і погано акліматизованих гаучо, які знайшли притулок у норавливому, мужньому та сумному силуеті співтовариства [52, р. 489].

Папа Пій Х надав «танго» — з усією необхідною серйозністю — належних ознак пристойності, тоді як непристойність мала бути надана тим, хто, проігнорувавши його через його походження, прийняв його як модну форму, враховуючи обставини його походження. Тим часом недоброзичливці, який не хотіли підтримати цю позицію, дозволяли собі засуджувати незаперечну реальність: «У Буенос-Айресі танго — це танець, призначений виключно для будинків з поганою репутацією та найгірших таверн. Його ніколи не танцюють в елегантних салонах чи серед знатних

людей. Для аргентинських вух музика танго викликає справді неприємні думки. Я не бачу жодної різниці між танго, яке танцюють в елегантних академіях Парижа, і тим, яке танцюють у низьокласних нічних клубах Буенос-Айреса. Це той самий танець, з тими ж жестами та тими ж вигинами» [52, р. 490] — попереджував Енріке Родрігес Ларрета, аргентинський посол в Парижі.

Тим часом, поряд із «танго-вечірками», що пропонувалися готелем «Savoy» у Лондоні протягом сезону 1914 року, поширилося безліч інших дуже актуальних варіантів, породжених геніальною комерційною винахідливістю. Серед них — «конкурси танго», «чаювання-танго», «кольори-танго», «шампанське-танго», «спідниці-танго» та багато інших комерційних дрібниць, спрямованих на швидкий заробіток, проте від яких не було жодної користі для танго як власне мистецтва. Разом з тим, розвиток індустрії танго в майбутньому принесло неймовірні прибутки, збагативши багатьох виконавців, які, як і Роберто Фірпо, накопичили значні статки.

Спочатку фірми звукозапису робили записи танго в Ріо-де-ла-Плата, тоді як мастеринг проводився за кордоном: в Англії, Франції, Бразилії та, бажано, у Сполучених Штатах. Довгий список зареєстрованих брендів продавав записані диски з найрізноманітнішим репертуаром: «Atlanta», «Tocasolo sin Rival», «Pathé», «Tirasso», «Artigas», «Orophon», «Homofón», «Cabezas», «Era», «Marconi», «Fryny», «Favorita», «Zonofono». Це були невеликі компанії, які незабаром були поглинені великими міжнародними консорціумами «Columbia Records», «Odeón» та «Victor».

Бізнес з продажу програвачів не відставав від багатьох видавництв, які заповнювали цілі групи нотних стендів нотами танго для фортепіано. Видавництва таких компаній, як «Breyer Hermanos», «Benjamin A. Yantorno», «Juan S. Balerio», «Arista y Lena», «Carlos U. Trápani», «José Felipetti», а пізніше «Pirovano», «Perrotti», «Mancini», «Yadarola», «Rivarola», «Grinberg»,

«Gornatti», «Poggi та Korn», серед багатьох інших, були попередниками великих видавничих імперій сьогодення.

Однак такий величезний та масштабний комерційний процес навколо танго не вплинув безпосередньо на розвиток жанру. Він пішов своєю дорогою, попри намагання втручання. Десять років після того відбулася деяка франкізація. Але танго завжди залишалося в межах своїх найхарактерніших естетичних канонів. З іншого боку, оркестри, які грали танго в Парижі, наприклад, в 1960-х здебільшого вже були зануреними в найрозвиненіші течії поп-музики. Яскравим прикладом цього можуть бути чудові ансамблі під керівництвом Марселя Фейжу, Роже Давіда, Прімо Коркії та Квентіна Вердю. Проте ні інтерес вищих класів, ні міжнародне визнання самі по собі не зумовили появи нової якості танго — танго Нової Гвардії. Таке стало результатом максимального наповнення жанру його початковими елементарними формами та досягненням слави та популярності величезних масштабів. Саме тоді у танго відбулися суттєві та остаточні зміни [50, р. 78].

Одна з найважливіших видозмін сталася в композиційній сфері. Процес адаптації форм, який розпочався з акліматизації інших популярних форм до темпераментного танго, на цьому новому етапі сягнув кульмінації. Імена тих, хто відповідав за цю трансформацію танго, увійшли до золотого фонду танго. Серед таких — Хуан Карлос Кобіан (1895-1953), Енріке Дельфіно (1895-1967), Агустін Барді (1884-1941), Едуардо Аролас (1891-1924) та Хосе Мартінес (1890-1939).

Композиції Хуана Карлоса Кобіана та Енріке Дельфіно, чий композиторський стиль досить виразний настільки, що їх важко сплутати, можна об'єднати в одну групу: їхня музика, значення і чарівність якої зберігається й донині, характеризується пріоритетом мелодичного розвитку. Їхні твори є завершеними, органічними, чітко визначеними та настільки своєрідними, що ніщо в них вже не викликає в пам'яті перші форми танго.

З перших композицій Кобіана слід звернути увагу на наступні: «El motivo» (1913), «Salomé» (1917), «E pan y agua» (1920), «Me refugio» (1922) [16; 1; 32; 44].

«Sans Souci», прем'єра якої відбулася в Монтевідео в березні 1917 року; «Agua bendida», виконана оркестром Едуардо Ароласа на карнавалі 1918 року в театрі «Solis»; «Milonguita», першовиконання якої здійснила Марія Естер Подеста де Помар у травні 1920 року у виставі «Delikatessen Hause» в Оперному театрі Буенос-Айреса; «La cora del olvido», вперше виконана актором Хосе Чікареллі в жовтні 1921 року у виставі «Cuando un pobre se divierte» в театрі «Nacional»; «Padre nuestro», з якою Майзани дебютувала у виставі «A mí no me habien de penas» у червні 1923 року в тому ж театрі, – це одні з перших композицій танго Енріке Дельфіно. І вони не мають нічого спільного, завдяки своїй завершеній та чудовій структурі, завдяки своїм багатим гармонічним можливостям, з композиторськими методами, що використовувалися в Старій Гвардії [45; 35; 33; 23; 38].

Варто відзначити при цьому, що танго Агустіна Барді, Хосе Мартінеса та Едуардо Ароласа демонструють дещо інший тип темпераменту, ніж композиції Кобіана та Дельфіно, оскільки вони зберегли притаманний для ранніх танго дух тієї самотньої, знедоленої істоти, що стверджувала себе в умовах «розширення міста та стійкості сільської місцевості, як прикордонної сутності» [41, р. 103]. Це протистояння між географічними, суспільними та культурними категоріями найбільше відображене у творчості цих трьох композиторів. Це особливо стосується Барді та Мартінеса, які з найбільшою легкістю та досить часто вдавалися до ремінісценції сільських мотивів у своїх композиціях. «Qué noche...!» або «El abrojo» або «La racha» Агустіна Барді, «Punto y coma» або «El pensamiento» або «Olivero» Хосе Мартінеса є чудовими прикладами. Ця обставина була відображена навіть у назвах, якщо не в дусі, їхніх танго: «El rodeo», «El pial», «Chuzas», «El buey solo», «El

taura» Агустіна та «Expresión campera», «The Matrero», «The Palenque», «Jerba mala», «La Torcacita» Мартінеса [40; 13; 37; 26].

Едуардо Аролас, який був зразком виняткової елегантності аж до носіння перснів поверх рукавичок, був типовим прикладом танго-виконавця, який можна поширити і на інших музикантів цієї епохи: як виконавець, як лідер свого ансамблю, як бандонеоніст, він був людиною Старої Гвардії. У свою чергу, він чітко і однозначно декларував себе як композитор нового напрямку: його чудові танго для оркестру відображають автентичний спосіб Ріо-де-ла-Плати винаходити музику. Вони задумані, сприймаються та написані для виконання зовсім інакше, ніж композиції попередньої доби. «El Marne» (1914), «La guitarrita» (1913), «La cachita» (1921) — ці композиції виповнили свій час, проєктуючи себе в сьогодення як свідчення бурхливої творчої уяви їхнього автора. Як у творах Ароласа, так і в творах Барді, композиція будується як тематично багата та містить іноді до десяти-дванадцяти різних музичних тем, звучання яких вловлюються в розвитку оркестрових партій [15; 25; 36].

До нового репертуару, який в цілому вже вище описаний, необхідно включити і «La cumparsita» Херардо Х. Матоса Родрігеса, автора, який вже у своїх темах виявляв новий спосіб виконання танго, що підкреслював мелодійне багатство та вокальні можливості цього жанру [24].

Першим танго з текстом було «Mi noche triste» на вірші Паскуаля Контурсі (1916-17) з музикою піаніста Самуеля Кастріоти, що мало початкову назву «Lita». Слова цього танго були написані розповсюдженою мовою, а не лунфардо, і безпрецедентно, що його можна вважати ще одним із радикальних розривів, встановлених між двома періодами танго: у Старій Гвардії фактично не було співаного танго, пісні-танго, гідної розгляду, як жанру [22, р. 85].

У чудовій біографії Паскуаля Контурсі Луїс А. Сьєрра високо оцінює важливість і вплив цієї постаті: «Коли Паскуаль Контурсі з'явився на арені

танго, структура танцю докорінно змінилася. Він зробив крок, який неможливо переоцінити, і який здійснив вирішальний вплив на трансформацію танго в період Нової Гвардії. Це була паяда¹. Безсумнівно, Контурсі мав досвід як паядор. Віллолдо, гітарист і співак, вже хотів був написати вірші для танго, але він додав їх до «La morocha» Саборідо. А Контурсі був паядором. Паяда ж і танго вдало поєдналися у автентичному вираженні латиноамериканців» [27, р. 205].

Прем'єра танго «Mi noche triste» відбулася в театрі «Esmeralda» у виконанні Карлоса Гарделя, а пізніше вона була широко представлена у виконанні акториси Маноліти Полі у фарсі «Los dientes del perro».

Мабуть, однією з найважливіших новацій танго періоду Нової Гвардії була поява співака Карлоса Гарделя. Його значення було зумовлено абсолютною ексклюзивністю його виконання, тим, що він встановив всі правила вокального танго, започаткував особливості втілення текстів, починаючи з його перших виступів як соліста, прийомів, якими він їх втілював, його манера співу — все це залишається абсолютно актуальним тепер, через майже сто років після його творчого дебюту.

Звісно ж, усі ті елементи, якими Гардель «виграв» у своєму неповторному стилі танго, були спонтанно запозичені ним з народного виконавства. Під його впливом з'явилися інші співаки, деякі з яких були відверто далекими від його стилю, такі як Ігнасіо Корсіні та Агустін Магальді. Але їхні способи інтерпретації танго не знайшли такого відгуку у слухачів, як інтерпретація Гарделя. Талановиті ж співаки, які наслідували Гарделя, такі як Чарло, наприклад, дуже сильно відчували на собі майже неминучий вплив його манери. Серед оркестрових співаків, які сформувалися теж під впливом Гарделя – Родрігес Лесенде, Рей, Берон, Фіорентіно, Маріно, Ріверо. Жінки-виконавиці, без винятку, теж поєднували риси манери

¹ Паяда — це віршована імпровізація у супроводі гітари. Жанр поширений в країнах Південної Америки, характерний для культури гаучо. Для паяди показовий восьмискладовий рядок і десятирядкова строфа зі специфічним римуванням. Буває сольна паяда, а буває у формі дуету (дуелі).

Гарделя. Кращі з них — Росіта Куірога, Азуцена Майзані, Лібертад Ламарке та Мерседес Сімоні.

Ще одним із факторів, що відіграв важливу роль у еволюції танго, і чий вплив на історичний процес розвитку танго значною мірою визначив розмежування двох періодів були музична освіта виконавців та удосконалення технологій.

Музикантам потрібна була технічна підготовка, щоб продемонструвати власний спосіб сприйняття музики. Природний розвиток, спонтанне прагнення до вдосконалення, вільна професійна конкуренція та методичне навчання сприяли їх самовираженню.

Внизу видання нот одного зі своїх танго «Lo que está bien est bien» Роберто Фірпо, одна з найвидатніших постатей того часу, пише застереження, яке розкриває зацікавленість усіх музикантів того часу в поширенні нових музичних форм та їх вивченні. Він пише: «Благаю вас вивчати цей новий акомпанемент поступово й терпляче, бо він значно полегшує виконання будь-якого іншого танго» [30, р. 290].

«Німець» Артуро Бернштейн повністю опанував бандонеон. Хоча з точки зору виразовості він був типовим інструменталістом Старої Гвардії, він, як ніхто інший, знав усі механічні секрети свого інструмента, аж до вражаючого видобування звуків хроматичної гами шляхом «відкриття» або «закриття» міхів, як у високому, так і в низькому регістрах. На щастя, він присвятив себе викладанню гри на бандонеоні, заклавши загальні принципи, за якими пізніше було складено методи навчання гри на інструменті [30, р. 291].

У свою чергу, талановитий педагог Вісенте Скарамуцца став вчителем тих, хто згодом став одними з найвидатніших піаністів танго. Серед них були Освалькло Пульєзе, Лучіо Демаре та Орландо Гоні. З іншого боку, новий репертуар Кобіана, Дельфіно, Ароласа, Барді, Мартінеса тощо, якому не

знайшлося місця в тріо та квартетах Старої Гвардії, посів вагоме місце в репертуарах т. зв. типових оркестрів танго наступної доби.

«Orquesta Típica» виник у своїх перших проявах між 1915 і 1920 роками як наслідок розвитку інструментального тріо, що складалося з бандонеона, фортепіано та скрипки. Його розвиток відбувався у двох напрямках. Спочатку — горизонтально, шляхом збільшення кількості інструментів ансамблю. Пізніше — вертикально, коли кожен інструмент набув чіткої функції у цілому оркестрі, усвідомивши своє місце, свій внесок та свою роль в оркестрі.

У перші роки існування Типового оркестру він був змушений був збільшуватися кількісно в пошуках все більших динамічних можливостей звучання, щоб встигати за зростаючою кривою розміру аудиторій. Танго ставало блискучим бізнесом, воно звучало на все більше й більше просторах майданчиків в епоху, коли штучне, електронне підсилювальне обладнання ще не використовувалося.

Провідну роль у появі Типового оркестру танго відіграв Хуліо Де Каро. На той час йому ледве виповнилося 18 років. Щасливий збіг обставин допоміг йому стати першим скрипалем оркестру Едуардо Ароласа. Пізніше він приєднався до новоствореного ансамблю Освальдо Фреседо, завершивши початковий етап своєї кар'єри разом з Хуаном Карлосом Кобіаном.

Так само, як Аролас не зміг вийти за межі вразовості Старої Гвардії зі своїм оркестром та бандонеоном, Хуан Карлос Кобіан не зміг притлумити свою багату винахідливість як композитора шістьма інструментами свого ансамблю. Твори Кобіана були надзвичайно оригінальними, проте його оркестр не зміг втілити та розкрити їхню нову красу, красу бурхливої анархії, нічим не обмеженої життєвої сили. Проте Кобіан так і не зміг сформувати нове об'єднання інструментів, за допомогою яких міг бути досягнутий цей новий рівень виразовості. Тож його творчість належить як до старої виразовості, з одного боку, так і до нової, — з іншого. Його ансамбль має

риси перехідного складу: за словами Гораціо Феррера, він — сірий, безбарвний, позбавлений життя [18, р. 59].

Коли Хуан Карлос Кобіан, автор неповторного «*La casita de mis viejos*», вирушив у першу зі своїх творчих мандрівок, Хуліо Де Каро перебрав на себе обов'язки директора його секстету. Його брат Франсіско приєднався до цього ансамблю як піаніст, і вони в такому складі дебютували наприкінці 1923 року. Справжній потенціал цього секстету, у всіх його можливостях збагачення виразовості танго, полягав у ньому. Подвоєння скрипок та бандонеонів, успішне впровадження контрабаса як ритмічного та фонового інструменту, стали сприятливим ґрунтом для гармонійної еволюції танго.

Іншими словами, коли на арену розвитку жанру вийшов Хуліо Де Каро, танго набуло широкого репертуару, його твори за формою та змістом набули цілковитої оригінальності. Вони були виразно походженням з Ріо-де-ла-Плата і одночасно «вони стали нікому нічого не винні». Оркестр танго отримав таке поєднання інструментів, яке задовільнило всі його вимоги як жанру. Такою структурою став т. зв. *Orquesta Típica*. Але все ще існувала величезна диспропорція між якістю самих творів та способом їх виконання.

Хуліо Де Каро запалив в Типовому оркестрі те світло місцевого контексту, ту жанрову незалежність оркестрової музики танго, якої Карлос Гардель надав своїм співочим формам, Педро Маффія надав бандонеону, якої Паскуаль Контурсі надав своїм поетичним текстам, якої Агустін Барді, Енріке Дельфіно, Хуан Карлос Кобіан вдихнули у свої музичні тексти. Таким власне і був внесок Хуліо Де Каро в танго.

Склад секстету Хуліо Де Каро був багатообіцяючим: він об'єднав під своїм керівництвом одну з найкваліфікованіших жменьок віртуозів, яких тільки можна було знайти в його епоху.

Елементарні звороти «тоніки та домінанти», що були характерним ресурсом піаністів Старої Гвардії, були відкинуті та замінені хоч і не складним, однак вже більш оригінальним в гармонічному плані

акомпанементом: зв'язки, бріджі, орнаментування, незвичні соло та акордові послідовності, винайдені Франсіско Де Каро, заклали основу вражаючої в майбутньому ролі піаніста в Orquesta Típica. Новаторський внесок цього виконавця був благотворно поширений на багатьох піаністів, які стали продовжувачами його стилю: Освальдо Пульєзе, Армандо Федеріко, Гектор Гране, Едуардо Скалізе, Армандо Бальйотті, Оскар Наполітано, Хосе Паскуаль, Орландо Гоні, Гектор Стампоні, Орасіо Салган, Освальдо Манці, Хайме Госіс, Хуліо Медоворі, Осмар Мадерна, Карлос Фігарі, Атіліо Стампоне, Освальдо Тарантіно та багатьох інших.

Три- чи чотириголосна фактура бандонеонів була технічним подвигом виконавців. Педро Маффія запропонував ідеї, цілком прийнятні для бандонеону, його специфіки як інструменту. Варіації — поділені на фрази та безперервні — соло, чудові «орнаменти», відзначені дивовижною легкістю та витонченим смаком, остаточно затьмарили «флейтову», інтуїтивну та неопорну функцію бандонеонів Старої Гвардії.

У руслі винаходів Педро Маффії в подальшому працювали такі бандеоністи як Енріке Полле, Луїс Пейрочілі, Мінотто Ді Чікко, Карлос Маркуччі, Педро Лауренц, Кіріако Ортіс, Армандо Бласко, Федеріко Скортікати, Гектор Аріола, Альфредо Де Франко, Мігель Хурадо, Анібал Тойло, Хорхе Фернандес, Антоніо Ріос, Хуліо Ахумада, Максимо Морі, Маріо Демарко, Освальдо Руджеро, Астор П'яццолла, Леопольдо Федеріко, Хуліан Плаза та інші.

Включення контрабаса в інструментальну концепцію секстету Хуліо Де Каро мало неоціненне значення, удосконалюючи ансамбль, посилюючи в ньому функції ритму та акомпанементу. Леопольдо Томпсон, чия передчасна смерть у 1925 році позбавила жанр наймайстернішого та найнатхненнішого контрабасиста, був тим, хто ввів цей інструмент у популярну музику Ріо-Де-Ла-Плата. Завдяки його винахідливості в танго було уведено інтенсивний ритм «кан'єнг». Його наступниками стали Луїс Бернштейн, Оліндо

Сінібальді, Гуго Бараліс (батько), Умберто Костанцо, Енріке та Адольфо Краусси, Анхель та Альфредо Корлети, Вісенте Ск'яррета, Педро Карачіоло, Гамлет Греко, Анічето Россі, Енріке Діас, Рафаель Дель Баньо, Рафаель Ферро та Хуан Антоніо Васалло та інші.

Нарешті, важливу роль відіграли скрипкові мелодичні контрапункти Хуліо Де Каро, роблячи його оркестр неповторним та створюючи скрипкову школу, відмінну від школи Ельвіно Вардаро, одного з найцікавіших інтерпретаторів танго того часу. В руслі скрипкової школи Хуліо Де Каро виросли такі музиканти-скрипалі як Хосе Нієсо, Еухеніо Нобіле, Антоніо Родіо, Роберто Гуісадо, Антоніо Россі, Рауль Каплун, Альфредо Гоббі, Уго Бараліс, Девід Дж. Діас, Енріке Камерано, Енріке М. Франчіні та Сімон Бажоур та інші.

Паралельно з діяльністю Де Каро Освальдо Фреседо створює свій особливий оркестровий стиль, мелодійний за суттю, однак той, який спирався на засоби, протилежні засобам Де Каро. Звучання його оркестру — спокійне, задумливе, врівноважене, багато нюансоване, дуже витримане в темповому відношенні. Але, можливо, саме тому оркестр Фреседо мав менший вплив на сучасників та послідовників. Тож танго Освальдо Фреседо увійшло в історію як більш стереотипне явище мистецтва Ріо-Де-Ла-Плата.

Отже, в історії розвитку танго, таким чином, виникають дві антагоністичні течії — течії, чиє постійне протистояння розпалює найзапекліші полеміки. Чітка диференціація стилів, що починається з моменту оформлення танго як самостійного жанру є безпрецедентною. Оскільки один з них — є традиціоналістським за суттю і навіть регресивним, а інший — демонстративно еволюційним.

З часом відверта опозиційність, що підтримуються обома сторонами, набуває непримиренного характеру. Тим часом, еволюціоністи формують школи інтерпретації, чиє просування вітається музикантами кожного

наступного покоління, а їхні стилі органічно урізноманітнюються, живлячи дерево, гілки якого продовжують безперервно проростати.

Серед найрепрезентативніших оркестрів періоду Нової Гвардії необхідно згадати наступні:

1922 — Секстет ОСВАЛЬДО ФРЕСЕДО: Освальдо Фреседо та Альберто Родрігес (бандонеони), Адольфо Муцці та Хосе Коллер (скрипки), Хосе Марія Ріцуті (фортепіано) та Умберто Костанцо (бас).

1923 — Секстет ХУЛІО ДЕ КАРО: Педро Маффія та Луїс Петручеллі (бандонеони), Хуліо та Еміліо Де Каро (скрипки), Франсіско Де Каро (фортепіано), Леопольдо Томпсон (бас).

1925 — Оркестр ФРАНСІСКО КАНАРО: Карлос Маркуччі та Хуан Канаро (бандонеони), Франсіско Канаро та Агесілао Ферраццано (скрипки), Фіораванті Ді Чікко (фортепіано), Рафаель Канаро (бас), Ромуальдо Ломоро (ударні).

1926 — Секстет PEDRO MAFFIA: Педро Маффія та Альфредо Де Франко (бандонеони), Ельвіно Вардаро та Еміліо Пуглісі (скрипки), Освальдо Пульєзе (фортепіано) та Франсіско Де Лоренцо (бас).

1926 — Секстет КАРЛОСА ДІ САРЛІ: Хуан Отеро та Тіто Ландо (бандонеони), Хосе Д. Пекора та Гектор Лефалле (скрипки), Карлос Ді Сарлі (фортепіано), Капурро (бас).

1927 — Секстет ANSELMO AIETA: Ансельмо Аета та Хосе Наварро (бандонеони), Хуан Д'Арїєнцо та Хуан Куерво (скрипки), Луїс Віска (фортепіано), Альфредо Корлето (бас).

1927 — Секстет КАЄТАНО ПУЛЫЗІ: Федеріко Скортікати та Паскуаль Сторті (бандонеони), Каєтано Пуглісі та Маурісіо Мізеріцкі (скрипки), Армандо Федеріко (фортепіано), Хуан Пуглісі (бас).

1929 — Секстет ВАРДАРО-ПУЛЬЄЗЕ: Альфредо Де Франко та Еладіо Бланко (бандонеони), Ельвіно Вардаро та Карлос Кампаноне (скрипки), Освальдо Пульєзе (фортепіано), Альфредо Корлето (бас).

1933 — Секстет ЕЛЬВІНО ВАРДАРО: Анібал Тройло та Хорхе Фернандес (бандонеони), Ельвіно Вардаро та Гуго Бараліс (скрипки), Хосе Паскуаль (фортепіано), Педро Карасіоло (бас).

1934 — Оркестр ПЕДРО ЛАУРЕНЦА: Педро Лоренц, Армандо та Алехандро Бласко (бандонеони), Хосе Ньесо та Саммі Фріденталь (скрипки), Освальдо Пульєзе (фортепіано), Вісенте Ск'яррета (бас).

1935 — Оркестр ХУАНА Д'АРІЄНЦО: Домінго Моро, Хуан Хосе Вішілійо та Фаустіно Табоада (бандонеони), Альфредо Маццео, Домінго Манкузо та Франсіско Манчіні (скрипки), Родольфо Бьяджі (фортепіано) та Родольфо Дукло (контрабас).

1940 — Оркестр ANIBAL TROILO: Анібал Тройло, Хуан М. Родрігес, Астор П'яццолла, Едуардо Маріно та Маркос Тройло (бандонеони), Девід Дж. Діас, Рейнальдо Нікеле, Педро Сапочнік та Гуго Бараліс (скрипки), Орландо Гоні (фортепіано), Енріке Діас (бас), Франсіско Фіорентіно (вокаліст).

1940 — Оркестр ОСВАЛЬДО ПУЛЬЄЗЕ: Енріке Алессіо, Освальдо Руджеро, Антоніо Роскіні та Луїс Боннат (бандонеони), Енріке Камерано, Хуліо Карраско та Хайме Турскі (скрипки), Освальдо Пульєзе (фортепіано), Аніцето Россі (бас), Роберто Шанель (вокаліст).

1942 — Оркестр МІГЕЛЯ КАЛО: Армандо Понт'є, Карлос Лаццарі, Хосе Камбарері, Едуардо Ровіра та Феліпе Рікчаролі (бандонеони), Енріке М. Франсіні, Акілес Агуілар, Маріо Лаллі та Анхель Бодас (скрипки), Осмар Мадерна (фортепіано), Армандо Кало (контрабас), Рауль Берон та Рауль Іріарте (вокалісти).

1942 — Оркестр АЛЬФРЕДО ГОББІ: Едельміро Д'Амаріо, Маріо Демарко та Деоліндо Касо (бандонеони), Альфредо Гоббі, Бернардо Джерміно та Антоніо Бланко (скрипки), Хуан Оліверо Про (фортепіано), Хуан Хосе Фантін (контрабас), Пабло Лосано та Вальтер Кабрал (вокалісти).

1952 — Оркестр ГОРАЦІО САЛГАНА: Леопольдо Федеріко, Абелардо Альфонсін, Роберто Діас, Антоніо Скельца (бандонеони), Віктор Феліче, Анхель Бодас, Педро Десретс, Альберто Дель Монако, Рамон Коронель (скрипки), Вікторіо Касагранде (альт), Мігель Аріс (віолончель), Гораціо Сальян (фортепіано), Анхель Аллегре (бас), Гораціо Деваль і Анхель Діас (вокалісти).

1955 — Оркестр АСТОРА П'ЯЦОЛЛИ: Ельвіно Вардаро, Хосе Ньесо, Альберто Дель Баньо, Акілес Агуілар, Домінго Варела Конте, Ласаро Беккер, Домінго Манкузо та Хосе Вотті (скрипки), Сімон Злотнік і Маріо Лаллі (альти), Хосе Брагато (віолончель), Гамлет Греко (контрабас), Хайме Госіс (фортепіано), Єва Гольдештейн (арфа), Хорхе Собрал (вокаліст), Астор П'яццолла (соло бандонеон).

1956 — Октет «БУЕНОС-АЙРЕС»: Астор П'яццолла і Леопольдо Федеріко (бандонеони), Енріке М. Франсіні та Гуго Бараліс (скрипки), Хосе Брагато (віолончель), Атіліо Стампоне (фортепіано), Гораціо Мальвічіно (електрогітара), Хуан А. Васалло (бас).

1958 — Септет «LOS ASTROS DEL TANGO»: Хуліо Ахумада (бандонеон), Ельвіно Вардаро та Енріке М. Франчіні (скрипки), Маріо Лаллі (альт), Хосе Брагато (віолончель), Хайме Госіс (фортепіано), Рафаель Дель Баньо (контрабас) [18, р. 65-67].

Цей короткий перелік інструментальних ансамблів/оркестрів не передає всієї складності процесу розвитку жанру, що аж кишить іменами та стилями, але він розкриває оркестри найбільшого значення, ті, які забезпечили появу наступних поколінь, об'єдналися навколо жанру танго. Цей перелік також дає змогу побачити зміни, що відбувалися у складі «Orquesta Típica», від його початкового складу, через секстет, оркестрів середини ХХ століття.

На різних етапах розвитку до Типового оркестру включалися різні інструменти, деякі на суто експериментальній основі, інші на постійній, але в

окремих групах, таких як арфа та вібрафон у Фреседо, електрогітара в октеті «Буенос-Айрес». Вперше віолончель була використана в невеликому ансамблі Едуардо Ароласа приблизно в 1917 році, на ньому грав «німець» Фріц. Пізніше Роберто Фірпо та Педро Маффія включили її до своїх оркестрів. Оркестри еволюціоністського спрямування комплектували свою групу струнних альтом та віолончеллю, навіть надаючи їм сольні партії.

Починаючи з 1920 року, поступово було сформоване типове для ансамблів/оркестрів танго оркестрування. Певний час ситуація була експериментальною. Так кожен виконавець отримував фортепіанні партії, з яких він вибирав собі те, що відповідало природі та можливостям його інструменту: жоден інший підхід не використовувався протягом майже десяти років музикантами оркестру Хуліо Де Каро та ансамблями його школи.

Включення професійних інструментувальників до складу ансамблів танго стало вимушеною відповіддю на ситуацію, що склалася. І це аж ніяк не виявилось зайвим. Імена Маріо Маурано, Гектора М. Артоли та Аргентіно Гальвана, починаючи з 1932 року, втілюють новаторські зусилля, спрямовані на вдосконалення інструментальної музики танго. Як слушно зазначив Луїс А. Сьєрра: «Аргентіно Гальван остаточно привів танго до пюпітрів» [10, р. 338]. Ця тенденція виявилася настільки сильною, що навіть ті оркестри, які вважалися традиціоналістськими, почали використовувати інструментування, інструментувальника, як ресурс, що володіє незамінною цінністю для творчих досягнень.

Вичерпна відданість Артоли та Гальвана вплинула на багатьох музикантів цього жанру, які палко присвятили себе вивченню такої складної дисципліни. Таким чином, трохи більше ніж за двадцять п'ять років ця увага до інструментування привела до дивовижного прогресу у написанні та використанні інструментів — навіть що стосується бандонеону, в якому відкрилися несподівані можливості гармонічного удосконалення жанру, що

стрімко текли новим руслом. Прогрес полягав не в тому, як можна було б вважати, що танго стало складнішим. Річ зовсім у іншому — у кращому, більш ефективному використанні його унікальних елементів. Це різниця, яка існує, наприклад, між «Boedo» у виконанні Хуліо Де Каро в 1927 році та «Boedo» у виконанні Освальдо Пульєзе у 1942 році, з неоціненим внеском оркестрування, створеного ним самим.

Хосе Паскуаль, Ісмаель Шпітальнік, Освальдо Пульєзе, Паскуаль Мамоне, Орасіо Салган, Еміліо Балькарсе, Максимо Морі, Хуліан Плаза, Маріо Демарко, Астор П'яццолла, Гектор Стампоні, Роберто Пансера, Хуліо Медовой, Хуан Хосе Пас, Карлос Гарсія, Роберто Перес Пречі, Леопольдо Федеріко — це лише деякі імена музикантів, які присвятили себе вивченню та практиці інструментування танго.

Структура танго зазвичай складається з шістнадцятитактових побудов. Це закономірність. Однак іноді трапляються як коротші, так і довші розділи форми. Проте шістнадцятитактовість є нормою. Нерідко, особливо в танго з текстами, шістнадцятитактова структура утворюється шляхом повторення восьмитактового речення, що базується на повторенні відповідної віршованої строфи.

Танго здебільшого складається з двох або трьох тем. Структура двотемного танго переважно така: А — В — А — В. Прикладом може бути танго «Anclao en Paris» (музика Гільєрмо де Барб'єрі, слова Енріке Кадікамо), відоме у виконанні Карлоса Гарделя [4].

Коли йдеться про двотемне танго, але без тексту, або ж виконане без тексту, його схема буде такою ж, як і у вищенаведеному випадку. Однак, при цьому, як правило, прийнято повторювати один з розділів, збагачуючи її варіацією або сольною імпровізацією на бандонеоні. Наприклад, танго «Amurado» з музикою Педро Маффії та Педро Лауренци (слова Хосе де Грандіса), у виконаннях Освальдо Пульєзе або Хуліо Де Каро є

характерними прикладами такого винятково інструментального вирішення двотемної композиції [3].

Починаючи з 1925 року, тритемні танго майже не склалися. Однак до цього часу, така структура була досить поширеною, а третя частина (тема), зазвичай, називалася «тріо». Тритемні структури танго зазвичай виглядали так: А — В — А — В — С або А — В — С — А, як-от «*Mi noche triste*» Самуеля Кастріоти (музика) та Паскуаля Контурсі (слова) у версії Карлоса Гарделя [31]. Зрідка траплялися інші комбінації музичних тем та структур, однак вони не набули такого поширення як вищезгадані. Разом з тим, варто згадати, що вступи, бріджі та коди залишаються цілком актуальними в структурі сучасного танго.

У період Нової Гвардії виникло три основні різновиди танго, канонів яких в подальшому автори дотримувалися протягом століть. Це танго-мілонга, танго-романца та танго з текстом або ж танго-пісня. Невдовзі після 1920 року Хуан де Діос Філіберто спробував створити ще один жанровий різновид танго, «кансьон портенья», однак він не прижився, а його історія завершилася разом з композиціями Бока Хуніорс «*El pañuelito*», «*La cartita*», «*El besito*» та «*Caminito*» [17].

Танго-мілонга — це не швидке танго, як часто помилково стверджують, це більш ритмічне танго. Танго-мілонга зазвичай містять ритмічну та мелодичну теми. У танго періоду Хуліо де Каро ритмічна тема переважно складала основу другої частини, тоді як, починаючи з 1950 року, стало звичним будувати на її основі першу частину танго. Танго-мілонги абсолютно непридатні для виконання зі словами, тож традиційно їх пишуть для оркестру або інструментальних ансамблів.

Серед прикладів танго-мілонги, створених протягом більш ніж 50 років, — «С. Т. V.» Агустіна Барді (1917), «Pablo» Хосе Мартінеса (1919), «La Revancha» Педро Бланко Лауренци (1924), «Milonguero Viejo» Карлоса Ді Сарлі (1926), «Boedo» Хуліо Де Каро (1927), «Puro Apronte» Домінго

Платероті (1930), «Arrabal» Хосе Паскуаля (1935), «El tábano» Амандо Багліотті та Сезара Гінцо, «Tres y dos» Анібала Тройло (1943), «Orlando Goñi» Альфредо Гоббі (1946), «A los amigos» Армандо Понтъє (1949), «Marrón y azul» Астора П'яццоллі (1954), «A. Fuego Lento» Орасіо Салгана (1954), «Corazoneando» Освальдо Пульєзе (1956), «La bordona» Еміліо Балькарче (1958), «Sol-feando» Маріо Демарко (1959) [18, p. 72].

Інший різновид танго — танго-романца. На відміну від танго-мілонги, танго-романца писали на мелодичні, однак складні в гармонічному відношенні теми, що не давало можливості для їх вокального виконання. Розквіт цього різновиду танго припав на епоху декаристів (так називали прихильників і послідовників відомого аргентинського композитора і диригента, тісно пов'язаного з розвитком танго — Хуліро де Каро (1899-1980). Серед найбільш відомих прикладів танго-романца — «Noche de amor» Фернандо Франко (1924), «Flores negras» Франсіско де Каро (1927), «Arco Iris» Себастьяна Піани та Педро Маффії (1927), «Frvolite» Енріке Дельфіно (1927), «Musette» Лусіо Демаре (1929), «Mi paloma» Альфредо Гоббі (1932).

Танго-пісня або танго з текстом характеризується простими, співучими, яскраво мелодичного, вокального складу темами. Немає єдино прийнятого правила щодо того, яка з двох його музичних тем виконується першою. Натомість, оскільки його структура, як правило, містить повторність типу А — В — А — В, то автори текстів для кожної з них зазвичай пишуть окремий текст.

Прикладами такої танго-пісні, де наступні А і В мають новий текст, є «Adiós muchachos» Хуліо Сандерса та Сесара Ф. Ведані, «Malea» Лусіо Демаре та Гомеро Манзі, «Sur» Анібала Тройло та Гомеро Манзі. «Noches de Colón» Рауля де лос Ойоса та Роберто Л. Кайола. Прикладами тричастинної пісні-танго може бути «De vuelta al bulin» Хосе Мартінеса та Паскуаля Контурсі, «Tierrita» Агустіна Барді та Єзуса Фернандеса Бланко, «Aromas» Освальдо та Еміліо Фреседо [6].

Пісня-танго зацікавила багатьох авторів молодшого покоління. Після появи композицій Хуана Карлоса Кобіана, Енріке Дельфіно, Агустіна Барді, які прийнято відносити до періоду декаристів та нових стандартів танго, на сценк вийшли нові автори-мелодисти, серед яких — Лусіо Демаре («Dandy», «Malena», «Mañana zarpa un barco», «Hermana»), Ансельмо Аета («Tus besos fueron míos», «Suerle loca», «Mariposita», «Entre sueños»), Карлос Гардель («Volver», «Amargura», «Soledad»), Хоакін Маурісіо Мора, автор кількох найкрасивіших танго, коли-небудь написаних («Divana», «En las sombras», «Erio», «Más allá»), Анібаль Троїло («U no puede ser», «Maria», «Barro de tango», «Sur»), Маріано Морес («Cuartito azul», «Uno», «Cafetin de Buenos Aires»), Чарло («Ave de paso», «Horizontes», «Fueye») [9].

Не менша кількість імен та стилів пройшла через сутінковий світ поезії танго. Текст танго — це не просто вірш: він створений для того, щоб його співали, а не говорили, і досить часто саме його фрази є музикальними. Тож їхня структура, їхні розміри, ритм, що їх підтримує, акцентуація, що надає їм масштаб, атмосфера, у якій вони живуть, походять з музики танго, з духу танго. Чимало дуже хороших і досконалих текстів танго, відокремлені від їхньої музики, стають спотвореними, бліднуть та в'януть.

Різномірний склад латиноамериканських міст породжує різноманітність тонів, відтінків, інтонацій та мов, що живлять поезію танго. Це популярна мова з «редакційним» відбитком, яку Паскуаль Контурсі використовує для опису «сутенера, який — як каже Таллон — плаче за відходом своєї повії», або за допомогою якої він описує повію, покинуту своєю «важливою шишкою»:

«Бідна дівчина, яка полонила чоловіків / і завойовувала їхні серця одним лише поглядом / Сьогодні в неї немає ні взуття, ні одягу, / вона хвора, а її подруга не зробила внесок у бордель» («El motivo» з музикою Хуана Карлоса Кобіана)

Ця ж мова оживляє віршування Естебана Селедоніо Флореса. Однак він надає своїм текстам зовсім іншого тону. Флорес, пильний спостерігач життя

представників робітничого класу, обізнаний з усіма їхніми недоліками з перших рук, є радше літописцем, ніж поетом.

«Я народився, Ваша Честь, у передмісті. / Сумному передмісті, сповненому величезного горя, / у соціальній багнюці, де колись утвердилося горе. / Хлопчиком я заривався в багнюку, / де гниють великі речі: ви повинні побачити, ваша честь, як живеться, / щоб потім знати, чому горюєш!»

(«Sentencia» з музикою Педро Маффії)

Звичайно, мабуть, легко критикувати, саме технічну досконалість віршів, таких як «Sentencia». Але такі вірші, як вищезгаданий, або «Pan», «Mala entraña», «Audacia», разом складають справжнє есе про найзнедоленіші верстви населення завдяки ідеально зробленим описам персонажів та середовища. І, можливо, «El bulín cle de la calle Ayacucho» є одним із найкращих досягнень Флореса в цьому останньому сенсі [34, р. 14].

Творчість Енріке Сантоса Дісчеполо розкриває у своєму розчарованому уявленні про життя, у своєму безжальному приреченні на невдачі, у своїх вражаючих і приголомшливих контрастах між «Я є», «Я хотів би» або «Я мав би бути» уродженця Ріо-де-ла-Плати, безперечний вплив піранделлівського гротеску:

*«Я арлекін,
арлекін, що стрибає та танцює,
щоб сховатися
його серце сповнене смутку.
Він прибив мене до хреста,
твою брошуру про Магдалину,
бо мені снилося
що це був Ісус, і він врятував тебе.
Твій голос обдурив мене,
твій крик каяття без прощення.
Ти була жінкою... Я подумала про свою матір*

і мене прибило до ніг.

(«Я — арлекін»)

Те саме явище, яке можна спостерігати у творах його брата Армандо, «Матео», «Стефано», легко побачити у танго, які Енріке складав майже щороку, починаючи з 1927 по 1951 рік, рік його смерті: «Que vacaché» (1927), «Esta noche me emborracho» (1928), «Yira-Yira» (1929), «Tres esperanzas» (1931) – одне з найкрасивіших, — «Cambalache» (1932) і, нарешті, «Uno» (1942), «Sin palabras» (1943), «Cafetin de Buenos Aires» (1948) та багато інших.

Енріке Кадікамо, у свою чергу, працював з найбільш переконливим матеріалом — народною мовою, щоб створити один із найплідніших творів, коли-небудь створених поетом. Його доробок включає сторінки такого різноманітного характеру, мови та духу, як:

«Велика купа сміття! Ти, негідник, що забиває гол! Припини цей удар, бо я тебе вдарю... Не те щоб я хотів тебе викрити, співаючи історії, а тому, що своїми жартами ти мене не обдуриш».

(«Че, Бартоло!» на музику Родольфо Селамарелла)

*«Свята Мілонгіта мала такі великі та ясні очі,
що від них аж зітхав один звук,
губи були короткі та червоні,
а погляд кольору морської хвилі.*

*Вона, яка завжди була Святим і Радістю,
яка в грі в келихи напивалася шампанського,
мала прекрасний порив сентиментальності
та хотіла бути доброю, доброю, як хліб».*

(«Santa milonguita» на музику Енріке Дельфіно)

Енріке Кадікамо, якого Ніколас Оліварі, зумів описати точними рядками, є «поетом Буенос-Айреса, майстром тієї маленької ліричної історії міста, якою є танго, в якому безжальна атмосфера великого міста вбиває усі

мрії, великого міста, яке вбиває чоловіків і принижує жінок, щойно вони, інстинктивно прагнучи незалежності, збиваються з неторованої стежки...» [18, р. 76].

Інші поети коливалися між викладеними тенденціями, особливо в епоху Гарделя: Армандо Тагіні, Альфредо та Хуліо Наваррін, Іво Пелай, Маріо Батістелла, Літо Байардо, Альберто Вакарецца, Луїс Сезар Амадорі, Луїс Рубіштейн, Роберто Л. Кайоль, Мануель А. Меанос, Хуан М. Веліч, Енріке Дізео, Франсіско Бохігас, Хуан А. Карузо, Хосе Де Грандіс, Данте А. Ліньєра, Еміліо Фреседо, Енріке Мароні, Мануель Ромеро, Атіліо Суппаро, Лавіс Район Геррера, Самуель Лінніг і Маріо Коміла та багато інших.

Вишукана народна мова, близька до гонгоризму², з'являється у віршах танго завдяки Хосе Гонсалесу Кастільйо, який відкрив іншу перспективу, відмінну та нову, поряд з багатьма, що вже практикувалися в літературі цього жанру. Його вірші для «Griseta» та «Organito de la tarde», які у своїй чудовій виразовості зберігають ту особливу атмосферу, якою дихають усі хороші тексти танго, є безпосередніми попередниками появи Альфредо Ле Пера, Катуло Кастільйо, Франсіско Гарсії Хіменеса, Хосе Марії Контурсі та Омеро Манці, які надали незвичайного польоту абсолютно новому стилю. Усі вони опублікували тексти, що мають велику цінність для танго. Але Омеро Манці, більше ніж будь-хто інший, зумів енергійно вловити можливості нового стилю. Перебуваючи під величезним впливом Еварісто Кар'єро, він залишив безліч сторінок, сповнених громадянського духу:

*«З провідником ви прибуваєте вночі,
приносячи скарги на стару скрипку,
а посеред диму ваш дивний силует худорлявого коня
виглядає як лялька.*

Пунктуальний парафіянин, такий старий і такий сліпий,

² Гонгоризм — напрям в літературі іспанського бароко, для якого характерна витонченість та формалістичність (від імені поета Луїсаде Гонгора).

*розплутуючи свою вічну пісню,
ти вкладаєш у душу старі спогади
і трохи смутку змішуєш з алкоголем»*

(«Старий сліпий» з музикою де Піана та Кастільйо)

Після 1940 року цей жанр зміцнився завдяки внеску кількох нових поетів, зокрема Хуліана Сентеї, Гектора Марко, Карлоса Бахра та Еухеніо Мажула. Поезія Гомеро Експосіто стала авангардом танго. Однак його твори, які викликали справжній ажіотаж на момент своєї появи та завдяки своїй безперечній якості стали справжньою класикою нових епох, передбачали появу нової літературної течії, якій, на жаль, так і не судилося здійснитися:

«Слухай!

Давай поговоримо про прощання...

Твій спосіб піти викликав у мене

відчуття скрипкового смичка,

що застряг у горобці.

Врятуйте мене!

Минулої ночі я зрозумів,

що пісня занадто коротка,

щоб плакати над відчаєм

такої самотності.

Гей,

ти мусиш мене послухати.

Якщо вчора, коли я міг говорити,

я думав у профіль,

то тепер, коли тебе тут немає,

я не знаю, як про тебе думати»

(«Слухай мене» на музику Енріке М. Франчіні)

Через півстоліття смерть кількох найплідніших і найвизначніших поетів, включаючи Флореса, Дісчеполо та Манці, а також бездіяльність

інших, призвели до появи «редакційних поетів», які писали свої тексти, щоб нібито догодити народному смаку, але, зрештою, вироджувалися у вульгарність, нудного повторення тих самих фраз, тих самих тем і банальних місць, що переставлялися місцями та зношувалися знову і знову, у рамках шаблону, настільки ж загальноприйнятого, наскільки й жалюгідного [18, р. 78].

У будь-якому разі, вся гарна поезія, яку танго створило за весь період свого існування, змушує замислюватися над тим, якою мірою вона може не бути справжньою поезією. Звісно, враховуючи, що тексти танго – це поезія.

ВИСНОВКИ

Танго є результатом творчого самовираження представників різних етносів та культур, які стікалися в регіон Ла-Плата, щоб інтегруватися в єдину суспільну групу. Населення Латинської Америки на той час складалося наполовину з іммігрантів, наполовину з місцевих жителів. Танго ж стало справжнім втіленням цієї мозаїки. Воно передавало турботи та проблеми латиноамериканських міст, спираючись на музику іспанського походження. А виконували танго італійці та діти італійців.

Історія танго тісно пов'язана з величезною кількістю поетичних текстів, написаних іспанським сленгом лунфардо, який побутував в околицях Буенос-Айреса та Монтевідео. Танго виникло поза професійним середовищем. Для його створення не обов'язково було знати музичну грамоту.

Серед найважливіших творців танго були такі митці як Хосе Мартінес, Карлос Гардель та Енріке Сантос Дісчеполо, чиє значення та вплив абсолютно неможливо ігнорувати.

Танго, як і популярний театр Латинської Америки мають між собою багато спільного. Обидва використовували мовні засоби, доступні для розуміння широкої аудиторії. Історія танго та історія популярного театру в Аргентині — це різні історії, проте обидві зберігають паралельні траєкторії визрівання, народження та розвитку аж до першої чверті XX століття.

Вивчення танго як явища, що має свою історію, тривалий час перебувало в глухому куті. Щоб змінити ситуацію, необхідно було реконструювати її на основі нових спостережень та нових висновків, з розумінням того, що походження танго дуже відрізняється від усіх інших форм популярної музики.

Перший період розвитку танго прийнято називати періодом Старої Гвардії. Хронологічно він тривав з 1880 по 1920 рік. Це була стадія

формування та раннього розвитку елементів, які пізніше стануть визначальними для танго. На естетичному рівні цей період відзначений появою жанру танго шляхом природного змішування популярних жанрів міської культури країн Латинської Америки.

1920 — 1960 роки у розвитку танго вважаються періодом Нової Гвардії. У цей час танго усталюється у своїх композиційних формах: строфи стають структурованими, і містять дві або три частини по шістнадцять тактів кожна. Відповідно до якості їхніх музичних тем виникають три різновиди танго: танго-мілонга, танго-романса та танго-пісня або танго з текстом. Тексти танго завжди будуються на основі поєднання різних варіантів побутової мови — іспанської з лунфардо, значної частки італійських, германських діалектів, мовлення корінних жителів, різноманітних нюансів з інверсією слів тощо. Одним з ключових фактів цього процесу постає встановлення характерного поєднання інструментів для танго під загальною назвою «Orquesta Típica», а також розвиток індустрії танго.

Найважливіші етапи формування танго відбувалися на околицях Буенос-Айреса, водночас танго стало унікальним шансом збагачення для власників борделів, які сприяли сексуальній розпусті та пов'язаній з нею потужній хореографічній винахідливості пристрасного мистецтва танго. У районі Буенос-Айреса Ла-Бока існувало два типи місць для виконання танго: кафе, де сам танець не виконувався, а звучала лише музика, та борделі, де власне танцювали танго після прослуховування цілої «серії» музичних танго.

В кафе «El Vasco» в Барракасі, в «La Palerna» в Палермо, в «La Richona» на вулиці Павон та інших невеличкі групи, що склалися з трьох-чотирьох виконавців, працювали над виробленням інструментального стилю танго. Серед них — ансамблі Хуана Мальо, Хенаро Васкеса, Хуана Карлоса Базана, Роберто Фірпо та інших. Основними інструментами в них були бандонеон, фортепіано та струнні, а ключовим способом виконання — імпровізація.

Фундаментальні зміни, що відбулися з танго, починаючи з 1920-х років, стали результатом цілого ряду причин. По-перше, світова війна позбавила аристократію показної цнотливості та снобізму, тож у вищих класах почало поширюватися ставлення до танго як до мистецтва. По-друге, танго комерціалізувалося і успішно продавалося завдяки інтенсивній роботі студій звукозапису, видавництв, радіо, розвитку музичної освіти. По-третє, одна з найважливіших видозмін танго відбулася в композиційній сфері. Імена тих, хто відповідальний за цю трансформацію, увійшли до золотого фонду розвитку жанру. Серед таких — Хуан Карлос Кобіан, Енріке Дельфіно, Агустін Барді, Едуардо Аролас та Хосе Мартінес та інші.

Першим танго з текстом (зазначмо, що у Старій Гвардії не було співаного танго) стало «*Mi noche triste*» на вірші Паскуаля Контурсі з музикою Самуеля Кастріоти. Його прем'єра відбулася в театрі «*Esmeralda*» у виконанні співака Карлоса Гарделя, що став однією з найважливіших постатей Нової Гвардії.

Значення Карлоса Гарделя було зумовлено абсолютною ексклюзивністю його виконання, тим, що він встановив всі правила вокального танго, започаткував особливості втілення текстів, які залишаються абсолютно актуальними тепер, через майже сто років після його творчого дебюту. Серед співаків, які сформувалися під впливом Гарделя – Родрігес Лесенде, Рей, Берон, Фіорентіно, Маріно, Ріверо, Росіта Куірога, Азуцена Майзані, Лібертад Ламарке, Мерседес Сімоні та інші.

Важливою рисою розвитку танго періоду Нової Гвардії стало формування та удосконалення «*Orquesta Típica*», що виник між 1915 і 1920 роками як наслідок розвитку інструментального тріо, яке складалося з бандонеона, фортепіано та скрипки. Його формування відбувався у двох напрямках. Спочатку — горизонтально, шляхом збільшення кількості інструментів. Пізніше — вертикально, коли кожен інструмент набув чіткої функції, усвідомивши своє місце, внесок та роль в оркестрі.

Провідну роль у формуванні Типового оркестру відіграв Хуліо Де Каро, що надав йому тієї жанрової незалежності, якої Карлос Гардель надав своїм співочим формам, Педро Маффія — бандонеону, Паскуаль Контурсі — поетичним текстам, Агустін Барді, Енріке Дельфіно, Хуан Карлос Кобіан — музичним текстам танго.

Склад секстету Хуліо Де Каро (два бандонеони, дві скрипки, фортепіано, бас) був багатообіцяючим. Крім того, музикант об'єднав під своїм керівництвом найкваліфікованіших віртуозів того часу — піаніста Франсіско Де Кара, бандонеоніста Педро Маффія, контрабасиста Леопольдо Томпсона та інших. Починаючи з 1920 року, поступово усталилося типова для оркестрів танго манера оркестрування.

Структура танго зазвичай складається з шістнадцятитактових побудов та здебільшого з двох або трьох тем та три основні жанрові різновиди танго.

Перше. Танго-мілонга, що представляло собою ритмізоване танго. Серед прикладів — «С. Т. V.» Агустіна Барді, «Pablo» Хосе Мартінеса, «La Revancha» Педро Бланко Лауренци, «Milonguero Viejo» Карлоса Ді Сарлі та інші.

Друге. Танго-романца, що представляло собою мелодизоване танго, розквіт якого пов'язаний з епохою декаристів — послідовників композитора і диригента Хуліро де Каро. Серед прикладів — «Noche de amor» Фернандо Франко, «Flores negras» Франсіско де Каро, «Arco Iris» Себастьяна Піани та Педро Маффії та інші.

Третє. Танго-пісня або танго з текстом, що характеризувалося простими, співучими, яскраво мелодичного складу, власне вокальними темами. Серед прикладів — «Adiós muchachos» Хуліо Сандерса та Сесара Ф. Ведані, «Malea» Лусіо Демаре та Гомеро Манзі, «Sur» Анібала Тройло та Гомеро Манзі та інші.

Тексти танго були не просто віршами, а створеними для того, щоб їх співали, а не промовляли. Тож їхня структура, розміри, ритми, акценти, їхня емоційна атмосфера, були нерозривно пов'язані з музикою танго.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. A pan y agua (t) JC Cobián OT Pacheco 94015-1 1920 Col T 1.203. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=NIlaJRzB6G0> (дата звернення 07.07.2025)
2. A.V. La historia del Tango. Sus orígenes. Editorial Corregidor. Buenos Aires, 1976. 144 p.
3. Amurado. 1943-1946. URL: https://www.youtube.com/watch?v=T7NZAH_x880 (дата звернення 04.07.2025).
4. Anclao En Paris. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wToNKNeIZQQ> (дата звернення 04.07.2025).
5. Archetti E. P. *Football, Polo and the Tango in Argentina*. Routledge. London and New York. 2020. 76 p.
6. Aromas-Osvaldo Fresedo y su Orq.Típica-1938. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=SMIY0mDvq6E> (дата звернення 04.07.2025).
7. Blas M. La ciudad del tango: Tango histórico y sociedad, 1969. 233 p.
8. Bockelman B. *Between the Gaucho and the Tango: Popular Songs and the Shifting Landscape of Modern Argentine Identity, 1895-1915*. *American Historical Review*. 2011. P. 577-701.
9. Charlo - Ave de paso. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BI9jBc5L8uI&pp=0gcJCdgAo7VqN5tD> (дата звернення 04.07.2025).

10. De Lara T., Roncetti de Panti I. El tema del tango en la literatura argentina. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1969. 461 p.
11. Dellephine A. El idioma del delito y diccionario lunfardo. Los libros del mirasol, Buenos Aires, 1967. 128 p.
12. Di Tella T. S. Historia social de la Argentina contemporánea. Editorial Troquel, Buenos Aires, 1999. 445 p.
13. El Abroio. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=3pbPzj2cLps> (дата звернення 07.07.2025)
14. El Entrerriano | Tributango. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=qQwieW1Pr-E> (дата звернення 07.07.2025)
15. El marne — Eduardo Arolas. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Hc39kYi37P0> (дата звернення 07.07.2025)
16. El Motivo | Juan Carlos Cobián. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fSJ-YoB30D8> (дата звернення 07.07.2025)
17. El Pañuelito. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=sJrWUM3pNnI> (дата звернення 04.07.2025).
18. Ferrer H. A. El Tango Su Historia y Evolución. Colección La Siringa. Editorial A. Peña Lillo. Buenos Aires. 1960.
19. García Jiménez F. El Tango. Historia de Medio Siglo. Eudeba, Buenos Aires, 1964. 77 p.
20. Goertzen Ch., Azzi M. S. Globalization end the Tango. *Yearbook for Traditional Music*. 1999. Vol. 31. P. 67-76.
21. Horvarth R. Esos Malditos Tangos. Editorial Biblos, Buenos Aires, 2006. 255 p.
22. Kohan P. Carlos Vega y la teoría hispanista del origen del tango.

Antología del tango rioplatense. 1980. Vol. 1. P. 74-85.

23. La copa del olvido - OT Osvaldo Fresedo – 1922. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=SOTMhdkh5jA> (дата звернення 07.07.2025)
24. La Cumparsita. URL: https://www.youtube.com/watch?v=GrzILVO_tBY&pp=0gcJCfwAo7VqN5tD (дата звернення 07.07.2025)
25. La guitarrita. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Nf_WmbHjTuo (дата звернення 07.07.2025)
26. La racha (Agustín Bardi) Orquesta Julio Ahumada. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=tnA0q9nX1Es> (дата звернення 07.07.2025)
27. Lamas H., Binda E. El tango en la sociedad porteña (1880-1920). Enero. 2008. 367 p.
28. Lavalle Cobo I. Tango, una danza interior. Buenos Aires, Editorial Corregidor, 2007. 159 p.
29. Liska M. M. El tango como disciplinador de cuerposilegitimos-legitimados. *Trans. Revista transcultural de Música*. 2009. No.13. Retrieved from: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/53/el-tango-como-disciplinador-de>
30. Marcelino M. R. Itinerario del payador. Buenos Aires, 1957. 390 p.
31. Mi noche triste (Samuel Castriota-Pascual Contursi) Aldo Campoamor en LU2, de Bahía Blanca. 1965 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=g0lX39It2hE> (дата звернення 04.07.2025).

32. 'Mi Refugio (Tango 1921)' Juan C. Cobian. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JurnGZmGy9o> (дата звертання 07.07.2025)
33. Milonguita (t) E Delfino-S Linning Raquel Meller 392 1921 O 10.469-A. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=vZKOzgjJgMw> (дата звернення 07.07.2025)
34. Oderigo N. O. Latitudes africanas del tango. *Latitudes africanas del tango*. 2009. P. 13-20.
35. Orquesta Típica Victor «Agua Bendita» (1941). URL : <https://www.youtube.com/watch?v=p8cmyFM32xI> (дата звернення 07.07.2025)
36. Osvaldo Pugliese - La Cachila - Tango instrumental de Eduardo Arolas. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fny7JrNMwpM> (дата звернення 07.07.2025)
37. Osvaldo Pugliese — Punto Y Coma — Tango Instrumental — 1948. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DevMJ3HeHp8> (дата звернення 07.07.2025)
38. Padre Nuestro Tangode a Vacarreja Y E Delfino Canta Mercedes Simone. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=0dh-u0GLtkU> (дата звернення 07.07.2025)
39. Palomino P. Tango, samba y amor. *Apuntes de Investigación*. 2007. P. 71-101.
40. Qué Noche! Tango Agustín Bardi Orquesta de Juan D'Arienzo instrumental/ URL : <https://www.youtube.com/watch?v=uaJZRtzku6w> (дата звернення 07.07.2025)
41. Raul H. C. Sociología del teatro argentino. Buenos Aires, 1963. 191 p.
42. Romano E. Las letras del Tango. Antología Cronológica 1900 – 1980. Editorial Fundación Ross, Rosario, 1991. 475 p.
43. Rosboch M.R. La rebellion de los abrazos. Tango, milonga y danza:

imaginarios del tango en sus espacios de producción simbólica: la milonga y el espectáculo. La Plata. Universidad Nacional de La Plata. 2006. 298 p.

44. Salome — Tango — Jean Carlos Cobian — 1919. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=kocqLmHCxsE> (дата звернення 07.07.2025)
45. Sans Souci — Tango — Enrico Delfino (Delfi) — 1917. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=aX5NFwZ5Mjc> (дата звернення 07.07.2025)
46. Savigliano M. E. Tango and the political economy of passion. San Francisco: Oxford, Westview Press, 1995. 289 p.
47. Slatta R. W. The Gaucho in Argentina's Quest for National Identity. *Canadian Review of Studies in Nationalism*. 1985. №12 (1). P. 99–122.
48. Stilman E. Historia del tango. Buenos Aires, 1965. 474 p.
49. Tallon J. S. El tango en su etapa de música prohibida. Instituto Histórico del Libro Argentino, Buenos Aires, 1959. 87 p.
50. Tango que fuiste y serás ; contribuciones de Guillermo Elías ... [et al.] ; coordinación general de Florencia Ubertalli ; Diego Antico ; prólogo de Guillermo David. — 1a ed. — Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Biblioteca Nacional, 2023. 120 p.
51. Taylor T. M. Tango: Theme of Class and Nation. *Ethnomusicology*. 1976. Vol. 20. No. 2. P. 273-291.
52. Taylor T. Tango. *Cultural Anthropology*. Vol. 2. No. 4. 1987. P. 481-493.