

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

МЕЛЬНИК ВІКТОРІЯ ЮРІЇВНА

УДК: 781.7(460):793.31

ДИСЕРТАЦІЯ

**ЯВИЩЕ АФЛАМЕНКАДО В АСПЕКТІ
ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ В. Ю. Мельник

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент
Анфілова Світлана Геннадіївна

Харків – 2023

АНОТАЦІЯ

Мельник В. Ю. Явище афламенкадо в аспекті взаємодії мистецьких практик. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 — «Музичне мистецтво», галузь знань 02 — «Культура і мистецтво». Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України. Харків, 2023.

Дослідження присвячене висвітленню особливого відгалуження музичної культури Іспанії, що склалося у процесі історичного розвитку культури андалуських *gitanos*, яка відома сьогодні під назвою мистецтва фламенко. Феномен фламенко створює відкритий простір для наукових досліджень. Ця культура набула поширення і стала відома в усьому світі з середини ХІХ століття. Даний період, відомий як «золота доба фламенко» (1850–1910), характеризується появою специфічних вечірніх шоу фламенко, що поширилися не тільки в Іспанії, а й за її межами. Ці фактори створили умови для комерційного успіху фламенко. Подальша його комерціалізація сприяла впровадженню нових форм функціонування давньої традиції. Пошук композиторських прийомів її відтворення (творчість композиторів періоду Ренасім'єнто), опанування сценічних та екранних медіа (поява *ópera flamenca*, *ballet flamenco*, *zarzuela*, кінострічки К. Саури) суттєво вплинули на формування національної ідеї.

Фламенко як мистецтво, що має потужне коріння в минулому, але добре адаптується до сучасних реалій, сприймається як певна художня єдність, котра має своє характерне обличчя, яке добре впізнається у будь-яких форматах. Його, створене протягом століть трикомпонентне ядро (слово, музика, пластика), існує і дотепер. У даній роботі цю єдність пропонується називати «кодом фламенко» як сукупності музично-мовних, пластичних та виконавських канонів відтворення життєвого досвіду у художніх проявах. «Код фламенко» не тільки зберігає «сліди» минулого, він проявляє міцність культури андалуських *gitanas* у різноманітних

міжкультурних, міжетнічних, міжмистецьких взаємодіях. Їх результати свідчать про високий рівень адаптивності практики фламенко до будь-яких соціально-культурних умов, що реалізуються у багаторівневих процесах афламенкадо. Поняттям *aflamencado* (у перекладі – «той, що набуває характерних ознак фламенко») визначаються у даному дослідженні явища асиміляції практики фламенко в чужорідних середовищах, в тому числі регіональних, художніх тощо. У первинному значенні *афламенкадо* використовується виключно у сфері, що пов'язана з жанровими розвідками культури андалуських циган – *gitanas*. Разом з тим, у ході історичного розвитку фламенко сформувалася певна низка схожих процесів, які розповсюдилися й на інші рівні функціонування складних міжмистецьких утворень. Цю точку зору покладену в основу проблемного ракурсу даної дисертаційної праці.

Метою дослідження є обґрунтування нового рівня концепції *афламенкадо* та виявлення на конкретних прикладах специфіки функціонування «коду фламенко» у різних міжмистецьких взаємодіях.

Об'єктом дослідження є музична традиція фламенко у міжмистецьких взаємодіях. Предметом – ідея *афламенкадо* та принципи її реалізації у художньому просторі ХХ–ХХІ століть.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що у дисертації вперше визначено «код фламенко» як стале явище, трикомпонентне за своєю структурою (слово, музика, пластика); розглянуто явище *афламенкадо* як практика використання трикомпонентного «коду фламенко» у міжмистецьких взаємодіях; визначені основні принципи функціонування мистецтва *gitanas* в аспекті його сучасного оновлення; охарактеризовані у відповідному ракурсі конкретні зразки композиторської та виконавської творчості як самобутнього відтворення фольклорних ідіом; введені у науковий обіг аналітичні репрезентації музичних композицій А. Альби, Ф. Г. Лорки, Х. Парги, їх виконавських інтерпретацій. Уточнено і доповнено: сучасні теоретичні концепції історії фламенко; шляхи

академізації та гібридизації цієї фольклорної практики; методи аналізу явищ міжмистецьких взаємодій, у тому числі аудіовізуальних рішень та їх втілення у художніх структурах інтермедіальних текстів; роль комерційного чинника у розвитку фольклорної традиції в сучасних мистецьких реаліях; значення творчого внеску Ф. Г. Лорки у формування *«flamenco nuevo»*.

У Розділі 1 – **«Фламенко та музична практика *aflamencado* як об’єкт наукового висвітлення»** – зібрані існуючі визначення фламенко, окреслено їх розбіжності та специфіку загального розуміння цього явища (1.1.). За допомогою дослідження етнічно-конфесійних вимірів музично-культурного життя півдня Іспанії, зокрема регіону Андалусія, базовим етносом якого є *gitanas*, виявлено мультикультурність фламенко, його тяжіння до крос-культурних гібридизацій, що породжує дискусійність у сприйнятті цієї традиції (1.2.). Окрім того, досліджено декілька підходів до проблеми історичної періодизації фламенко. Вдалося виділити ряд хронологічних форматів цього ракурсу: періодизація суто мистецького шляху фламенко та вивчення його еволюції від перших аутентичних проявів до мистецьких експериментів. Запропоновано хронологічні уточнення до періодизації за Caballero (2006): 1) герметична стадія (з 1465 до кінця XVIII століття); 2) перша фаза розповсюдження (кінець XVIII – перша половина XIX століття); 3) «золота доба» (1850–1910); 4) балети фламенко та таблао (від 1910 до 1960-х); 5) фаза експериментів (від 1960-х до сьогодні) (1.3.). Аспект впливу територіальної приналежності на формування культурних особливостей, різноманіття ландшафту як формуючого компонента етнічної ідентичності сьогодні також утворює самостійний напрямок наукових досліджень. Залучаючи дані з цих наукових розвідок вдалося розкрити сутність назви групи жанрів *«cantes ida y vuelta»*, яка виникла внаслідок цих міграційних процесів, що суттєво оновили жанровий фонд фламенко (1.4.). Група *«cantes ida y vuelta»* розширила жанровий фонд фламенко. Ключовим елементом цього факту став процес *aflamencado*, що традиційно описують як набуття «мелодичних особливостей, інтонацій та ритмів характерних для мистецтва

фламенко» (Lucena, 2022, с. 138). В цьому взаємообміні наджанрова пам'ять *gitanas* в поєднанні з заокеанськими враженнями знайшла шляхи виходу у нових формах: *guajira, milonga, vidalita, colombiana, rumba* (1.5.).

У Розділі 2 – «**Теоретичні аспекти взаємодії мистецьких практик за участю фламенко**» – розглядаються існуючі концепції, що вивчають продукти діалогу художніх практик (2.1.), обґрунтовуються методологічні настанови вивчення явищ *афламенкадо*. Синтетичну мову фламенко розглянуто у трьох модальностях: спів, танець та гра на гітарі, які у автентичній традиційній культурі мають свої специфічні назви – *cante, baile i toque*. Ця сукупність і визначає не тільки простір застосування специфічних засобів виразності, але й у органічному поєднанні репрезентує «код фламенко». Пластичність в музиці, віддзеркалення слова у танцювальних жестах – обов'язкові для художніх проявів фламенко. При цьому їх єдність не виключає змагальність (2.2.). Розгляд явищ *афламенкадо* в аспекті використання «коду фламенко» у практиці міжмистецьких взаємодій (2.3.) дозволяє осмислити результати та механізми оновлення традиційної культури у історичному перебігу.

Розділ 3 – «**Явище афламенкадо: принципи функціонування у міжмистецьких взаємодіях**» – акцентує особливості інтеграції «коду фламенко» у художні тенденції та творчі лабораторії. На конкретних прикладах пропонується визначення наступних базових принципів здійснення *афламенкадо*: 1) принцип *комбінування* (на матеріалі виконавських інтерпретацій «Інтродукції і Фанданго» Л. Боккеріні) передбачає нашарування іншої мистецької версії на вже існуючий художній об'єкт, його певною мірою доповнення, уточнення, розкриття прихованих компонентів (3.1.); 2) принцип *сублімування* (на прикладах «2 *Guajiras para Guitarra*» op. 5. Х. Парга, «*Celebres Guajiras*» op. 77 А. Альба, «*Cancionero musical popular Espanol*» Ф. Педреля) обумовлює відмову від окремих деталей, певну «компресію», задля адаптації коду фламенко до заданих умов, скажімо письмової фіксації усної практики (3.2.); 3) принцип

концептуалізації (на аналізі вокального циклу «*Canciones Españolas Antiguas*» Ф. Г. Лорки та його виконавських прочитань) дозволяє створити сталі образні конструкції, задля упевнення національної ідентичності (3.3.); 4) принцип *ф'южн* (на прикладах «*Lorquiana*» Ana Belen та Chano Dominguez, «*Anda Jaleo*» Miguel Rios, «*Selección de las canciones populares antiguas que recopiló Lorca*», CD-альбом «*Bach por flamenco*» М. Мендес), формує територію для стильових експериментів, тут ядро традиції випробовується сучасними трендами (3.4.); 5) принцип *трансценденції* (на матеріалі опрацювання поезики Карлоса Саури зокрема його кінофільму «*Iberia*») створює умови для *присутності* фламенко у глобалізаційних художніх процесах, формує на його основі гранд наратив (3.5.).

У Висновках підводиться підсумок даного дослідження та намічаються подальші наукові перспективи. Закцентована унікальна здатність фламенко до розвитку, акумулювання та своєрідного перетворювання інтонаціонального досвіду, який пізнавався у безпосередніх контактах з іншими художніми практиками. Наголошена його спроможність «зберігати сліди» власної присутності у будь-яких інших автентичних, соціально-культурних, мистецьких явищ, які протягом століть поставали у горизонтах його існування. Актуальним наразі залишається вивчення фламенко не тільки як локального явища, а й світового бренду, адже кожна національна культура, в тому числі і українська, знаходить свої дотичні грані із фламенко. Множинність сучасних явищ фламенко ставить нові питання в його осмисленні, фокусує увагу на процесах різного роду «гібридизації», яку яскраво демонструє протягом всього свого існування традиція фламенко. Потреба вписати її в широку тематику компаративістики – одне з перспективних напрямів подальших досліджень. У широкому сенсі здатність перетворювати будь-що на художній ресурс фламенко можна визначити поняттям *афламенкадо*, яке обґрунтовується у даному дисертаційному дослідженні. Цей термін у первинному вихідному значенні охоплює переважно явища суто фольклорного кола побутування: тобто *афламенкадо*

зазвичай визначало властиві певному історичному періоду жанрові трансформації пісенних і танцювальних форм, а також практику виконання музики традиційним ансамблем фламенко (*cante*, гітара, *palmas*, *cajon*, тощо). Натомість, «за кадром» лишалися зразки взаємодії композиторської творчості з аутентикою, сміливі експерименти академічних виконавців, котрі знаходять нові канали трансляції, якими вдається експортувати фламенко за межі його природного ареалу поширення.

Ключові слова: іспанська музика, фламенко, мультикультуралізм, національна ідея, історія музики, наджанрова пам'ять, хронотоп-*sacra*, композитор, діалог, звук, пластичність в музиці, музично-театральний синтез, інтерпретація, виконавський стиль, змагальність.

SUMMARY

MELNYK VIKTORIIA. The Phenomenon of Aflamencado in the Aspect of Interaction of Artistic Practices. Qualification scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation for acquiring a degree of the Doctor of Philosophy on specialty 025 — “Musical art”, field of knowledge 02 — “Culture and art”. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kharkiv, 2023

The research is dedicated to highlighting a special offshoot of Spain musical culture formed in the process of historical development of the Andalusian culture gitanas. That is known today under the name of flamenco. Flamenco phenomenon creates an open space for scientific research. This culture has become widespread and known throughout the world since the mid-nineteenth century. This period, which we refer now as the “golden flamenco age” (1850-1910), is characterized by the emergence of specific evening flamenco shows, which were spread not only in Spain, but also abroad and created the conditions for commercial success. Its further commercialization contributed to the introduction of new forms of functioning of the ancient tradition. Search for composing techniques for its reproduction (composer’s opuses of the Renacimiento period), mastering stage and screen media (appearance of ópera flamenca, ballet flamenco, zarzuela, musical films by K. Saura) significantly influenced the formation of the national idea.

Flamenco as an art with powerful roots in the past but adapts well to modern realities. This phenomenon is perceived as a certain artistic unity that has its own image which is well recognized in all formats. It’s three-component (word, music, plastic) core, which was formed over the centuries and exists to nowadays. In this work is proposed to call it “flamenco code” as a set of musical, linguistic, plastic and performing canons of reproducing of life experience in artistic manifestations. This “flamenco code” not only keeps “traces” of the past, it shows flamenco strength in a variety of intercultural, interethnic, interstellar. The results of such interactions indicate a high level flamenco practice adaptability, which are

implemented in multi-level *Aflamencado* processes. The concept of *aflamencado* literally – “one that acquires the characteristic features of flamenco”. In this study the idea of *aflamencado* is given wider interpretation of the phenomena of assimilation of flamenco practices in foreign media including regional and artistic, etc. In its source meaning, *aflamencado* is used exclusively in the sphere, which is associated with the genre exploration of the Andalusian gypsies culture – *gitanas*. At the same time, during the historical development of flamenco, a certain number of similar processes were formed, which spread to other levels of functioning of complex interstellar formations. This perspective is the basis of the problematic angle of this dissertation.

The purpose of the research is to justify a new level of the concept of *aflamencado* which is identifying on specific examples of the “flamenco code” functioning in various arts’ interactions.

The object of research is the musical tradition of flamenco in interstellar interactions. The subject is the idea of *aflamencado* and the principles of its implementation in the artistic space of the 20th-21st centuries.

The scientific novelty of the obtained results lies in the fact that the “flamenco code” is a permanent three-component phenomenon structure (word, music, plastic); it is considered the phenomenon of *aflamencado* as a practice of using a three-component “flamenco code” in art’s interactions; the basic principles of the functioning of the *gitanas* art are determined in the aspect of its modern renewal; specific samples of composing and performing creativity as an original reproducing of folklore idioms; it is introduced into scientific circulation analytical representations of musical compositions by A. Alba, F. G. Lorca, J. Parga and their performing interpretation; it is clarified and supplemented modern theoretical concepts of flamenco history, ways of academization and hybridization of this folklore practice, methods for analyzing the phenomena of art’s interactions, including audiovisual solutions and their implementation in artistic structures of intermedial texts; the role of a commercial factor in the development of folklore

tradition in modern artistic realities; the value of the creative contribution of F. G. Lorca to the formation of *flamenco nuevo*.

In Section 1 – “FLAMENCO AND MUSICAL PRACTICE” AFLAMENCADO “AS AN OBJECT OF SCIENTIFIC COVERAGE” are collected existing definitions of flamenco, outlined their differences and specificity of general understanding (1.1.). It includes the study of ethnic-confessional dimensions through, discussion of which is associated with the multiculturalism of the south of Spain, the Andalusian region, where the first wave of cross-cultural hybridizations took place that also constitute one of the entities of this phenomenon (1.2.). In addition, several approaches to the problem of historical periodization of flamenco have been investigated. It was possible to distinguish several chronological formats of this angle: periodization of purely artistic path of flamenco and the study of its path from the first authentic manifestations to the artistic. Chronological refinements to periodization according to Caballero (2006) are proposed: 1) germetic stage (1465 to the end of XVIII); 2) the first phase of distribution (the end of the 18th - the first half of the 19th century); 3) “Golden Age” (1860–1910); 4) flamenco ballets and tablao (from 1910 to the 1960s); 5) phase of experiments (from the 1960s to nowadays) (1.3.). Aspect of the territorial affiliation influence on the formation of cultural characteristics as a formative component of ethnic identity today also forms an independent direction of scientific research. Using data from these scientific studies, it becomes possible to reveal the essence of genres group name “*cantes ida y vuelta*” which arose as a result of these migration processes that significantly updated the flamenco genre fund(1.4.). This group *cantes ida y vuelta* expanded flamenco genre fund. A key element of this fact was the process of *aflamencado* which is traditionally described as the engagement of “melodic features, intonations and rhythms characteristic”(Lucena, 2022, c. 138). In this interchange supragenre memory of *gitanas* in combination with overseas impressions found ways out in new forms: *guajira, milonga, vidalita, colombiana, rumba* (1.5.).

In Section 2 – “THEORETICAL ASPECTS OF ARTISTIC PRACTICES INTERACTION WITH THE PARTICIPATION OF FLAMENCO” – examines existing concepts exploring the products of dialogue artistic practices (2.1.), substantiates methodological guidelines for studying *aflamencado* phenomena. The synthetic language of flamenco is considered in three modalities: singing, dancing and playing the guitar, which are known in authentic traditional culture having their own specific names – *cante, baile i toque*. This set defines not only the space of application of specific means of expression but also in organic combination represents the “flamenco code”. Plasticity in music, reflection of words in dance gestures are mandatory for artistic flamenco creations. At the same time, their unity does not exclude competition (2.2.). Consideration of the phenomena of *aflamencado* in the aspect of using “flamenco code” in the practice of atr’s interactions (2.3.) allows to comprehend the results and mechanisms of updating traditional culture in the historical course.

Section 3 “AFLAMENCADO PHENOMENON: PRINCIPLES OF FUNCTIONING IN INTERSTELLAR INTERACTIONS” emphasizes the features of integrating “flamenco code” into artistic trends and creative laboratories. Specific examples suggest the definition of such basic principles for implementing *aflamencado*. The principle of “combining” (based on the material of the performing interpretations of “Introduction and Fandango” L. Boccerini) involves layering another artistic version on an existing artistic object, its addition, refinement, disclosure of hidden components (3.1). The principle “sublimation” (examples are: “2 Guajiras para Guitarra” op. 5. J. Parga, “Celebres Guagiras” op. 77 A. Alba, “Cancionero musical popular Espanol” F. Pedrel) determines rejection of individual parts, like “compretion” to adapt the oral practice of “flamenco code” to given written fixation conditions (3.2.). The principle of “conseptualization” (based on Lorca’s vocal cycle “Cancicnes Españolas Antiguas” and it’s performing variant) allows to create steel figurative structures, to ensure national identity (3.3.). The principal of “fusion” (based on “Lorquiana” Ana Belen and Chano Dominguez, “Anda Jaleo” Miguel Rios, “Selección de las

canciones populares antiguas que recopiló Lorca”, album “Bach por flamenco” (M. Mendez) forms the territory for style experiments, where the core of the tradition is tested by modern trends (3.4.). The principal “transcendence” (on the example of K. Saura’s movie “Iberia”) creates conditions for the Presence of flamenco in globalization artistic processes, forms on its basis a grand narrative (3.5.).

The Conclusions summarize this study and outline further scientific prospects. The unique ability of flamenco to develop accumulation and ability to a peculiar transformation of intonational experience, which are recognized in direct contacts with other artistic practices. Its ability to “keep traces” of his own presence in any other social and cultural, artistic phenomena that for centuries appeared in the horizons of its existence. The study of flamenco remains relevant not only as a local phenomenon, but as a global brand, every national culture, including Ukraine, finds its own topics for dialogue with flamenco. The multiplicity of modern flamenco phenomena raises new questions in its comprehension, focuses on the processes of various kinds of “hybridization” which is clearly demonstrated throughout its existence by the flamenco tradition. The need to fit it into the broad subject of comparative studies is one of the promising directions for further studies. In a broad sense, the ability to turn anything into an artistic resource of flamenco can be defined as *aflamencado*, which is substantiated in this dissertation research. Previously this term of meaning covers mainly the phenomena of a purely folklore circle of existence, *aflamencado* usually determined the genre inherent in a certain historical period transformation of song and dance forms and also the so-called practice of performing music by a traditional flamenco ensemble (*cante*, *ritapa*, *palmas*, *cajon*, etc). Instead, “behind the scenes” remain samples of interaction of composer’s creative attention with authenticity bold experiments of academic performers, who find new broadcast channels through which it is possible to export flamenco beyond its borders.

Key words: Spanish music, flamenco, multiculturalism, national idea, history of music, supragenre memory, chronotope-sacre, composer, dialogue,

sound, plasticity in music, musical and theatrical synthesis, interpretation, performing style, competition elements.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові видання України, затверджені МОН України

як фахові за напрямом «Мистецтвознавство»:

1. Мельник В. Ю. Практика a flamencado у сучасному фортепіанному виконавстві. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Зб. наук. ст. Вип. 56. Харків : ХНУМ, 2020. С. 266 – 280. DOI 10.34064/khnum1-5617
https://intermusic.kh.ua/vypusk56/56_probl_17_melnik.pdf
2. Мельник В. Ю. «Код фламенко»: структурні компоненти та їх взаємодія в художній практиці. *Fine Art and Culture Studies*. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2022. № 4. С. 58 – 66. DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-8>
<http://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/812/750>
3. Мельник В. Ю. «Іспанські стародавні пісні» Ф. Г. Лорки: діалог поета з традицією фламенко. *Науковий вісник музичної національної академії України ім. П. І. Чайковського*. Зб. наук. ст. Вип. 136. Київ : НМАУ, 2023. С. 198 – 211. ISSN 2522-4190 <http://naukvisnyknmau.com.ua/article/view/276575/271778>

Наукові праці апробаційного характеру:

1. Мельник В. Ю. Україна – Іспанія: архетипи національного характеру у крос-культурному контексті. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Зб. наук. ст. Вип. 59. Харків : ХНУМ, 2021. С. 21 – 36. DOI 10.34064/khnum1-5902 https://intermusic.kh.ua/vypusk59/problem_59_2_melnik.pdf
2. Melnyk Viktoria. «“Iberia”: Music of I. Albenis in the K. Saura’s Lens». *European Journal of Arts*. Scientific journal No 4 2021. P. 71 – 77. ISSN 2310-5666 https://ppublishing.org/media/uploads/journals/journal/Art-4_2021_TL.pdf
3. Мельник В. Ю. Традиція фламенко в історичному континуумі. *Історична наступність у мистецькому та науковому континуумі. Черкашинські читання: Тези доповідей*. Харків, ХНУМ. 2021. С. 188 – 190.
4. Мельник В. Ю. КОМПОЗИТОР ANCIEN RÉGIME ЛУІДЖІ БОККЕРІНІ У КРИЗОВІ ЧАСИ НА ЗЛАМІ XVIII-XIX СТОЛІТЬ \LUIGI BOCCERINI: THE COMPOSER OF THE ANCIEN RÉGIME DURING CRISIS TIMES AT THE TURN OF THE XVIII-XIX CENTURIES. *Мистецтво і митці в часи криз та катастроф: тези доповідей за матеріалами II Черкашинських читань, 18–19 лист. 2022 року*. Харків. ХНУМ, Суми : Триторія, 2023. С. 51-55.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	18
РОЗДІЛ 1. ФЛАМЕНКО ТА МУЗИЧНА ПРАКТИКА <i>AFLAMENCADO</i> ЯК ОБ'ЄКТ НАУКОВОГО ВИСВІТЛЕННЯ.....	27
1.1. Етимологія та існуючі дефініції фламенко.....	27
1.2. Феномен фламенко у етнічно-конфесійних вимірах.....	29
1.3. Часові координати фламенко.....	38
1.4. Топос фламенко.....	52
1.5. Поняття <i>афламенкадо</i> у сучасному фламенкознавстві.....	58
Висновки до Розділу 1.....	69
РОЗДІЛ 2. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК ЗА УЧАСТЮ ФЛАМЕНКО.....	71
2.1. Міжмистецькі взаємодії у науковому осмисленні.....	71
2.2. «Код фламенко».....	77
2.3. <i>Афламенкадо</i> як використання коду фламенко у практиці міжмистецьких взаємодій.....	90
Висновки до Розділу 2.....	104
РОЗДІЛ 3. ЯВИЩЕ АФЛАМЕНКАДО: ПРИНЦИПИ ФУНКЦІОНУВАННЯ У МІЖМИСТЕЦЬКИХ ВЗАЄМОДІЯХ.....	106
3.1. <i>Комбінування</i> : включення елементів фламенко у практику виконання – сучасні версії «Інтродукції і Фанданго» Л. Боккеріні.....	106
3.2. <i>Сублімування</i> : письмова фіксація усної практики (жанри <i>афламенкадо</i> у академічній традиції на прикладі Х. Парга).....	118
3.3. <i>Концептуалізація</i> спадщини фламенко: <i>Canciones Espaniolas</i> <i>Antiquas</i> Ф. Г. Лорки.....	132
3.4. Фламенко – <i>ф'южн</i>	160
3.5. <i>Трансценденція</i> : «Іберія» І. Альбеніса в об'єктиві К. Саури.....	174
Висновки до Розділу 3.....	191
ВИСНОВКИ.....	193

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	198
ДОДАТКИ.....	217

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Сьогодні явище фламенко лишає доволі відкритий простір для наукового пошуку. Ця дивовижна культура *gitanas* отримала широке розповсюдження та набула світової слави починаючи з середини XIX століття. Данний період (1850–1910 рр.) охрестили «золотою добою фламенко». Тоді ширилися не тільки Іспанією, а і за її межами специфічні дуже колоритні вечірні програми фламенко, що зазвичай демонструвалися у кафе-кантантах і, завдяки своїй популярності, провокували комерційний успіх. Далі у процесі розвитку цієї практики відбулася поява та актуалізація своєрідних сценічних жанрів – *ópera flamenca*, *ballet flamenco*, *zarzuela*. Окрім того, завдяки пильній увазі видатних діячів іспанського мистецтва періоду Ренасім'єнто продовжується кристалізація цілісного образу фламенко. Як мистецтво, що має потужне коріння в минулому, але адаптоване до сучасних реалій, воно сприймається як певна художня єдність, котра має своє характерне обличчя, що добре впізнається у будь-яких форматах.

У наш час склалася окрема галузь музикознавства – фламенкологія (*flamencology*), яка фокусується на вивченні саме цього явища, історичних аспектів його виникнення, феноменології, особливостей його прояву та розвитку, способів та засобів застосованих виконавцями для створення художнього ефекту. Одна з перших спроб структурувати та проаналізувати культуру андалуських *gitanos* належить Ф. Педрелю і його учню – всесвітньо відомому композитору Мануелю де Фальї. У пошуках національної ідентичності, що захопила Іспанію в кінці XIX – початку XX століття, після доволі довгого панування французьких ідей, композитори звернули свою увагу на фольклорний доробок. Маестро Педрель (1841–1922), вивчаючи фольклор, в тому числі і спадщину фламенко, випустив маніфест до музичної громади Піренеїв «*Por nuestra musica*», де закликав плекати саме специфічні, властиві тільки Іспанії ритми, гармонії, жанри, сенси (1991). А його наступник Мануель де Фалья (1971) у науково-публіцистичних «Статтях про

музику та музикантів» присвятив цілий розділ співу фламенко («*Canteé jondo*. Його витоки, значення, вплив на європейське мистецтво»). Автор виявляє три основні фактори, що сприяли виникненню базового жанрово-стильового пласту фламенко, формує наукові уявлення про групу андалуських пісень *cante jondo*. Композитор вважає, що «типовим зразком <...> є так звана *seguirilla gitana*, з якої походять інші, збережені народом пісні, наприклад *polos*, *martinete* та *solearas*» (с. 43).

Фламенко – вільна, імпровізаційна, іноді стихійна автентична творчість, що єднає пластику, жест, спів, слово, інструментальну гру. Важко визначити ієрархічні зв'язки між цими компонентами, кожен з них має свою «лексику», свої закони побудови художнього цілого, свої канони. У широкому мистецькому полі *канонами* вважають сукупність певних правил, спираючись на які здійснюється творча діяльність, а оригінальність її результату забезпечується специфікою їх перетворення конкретним виконавцем. Будь-яке явище, яке підпорядковується певному набору цих конкретних канонів, набуває формальних, стильових, жанрових якостей, що вказують на культурне та мистецьке середовище, з якого вони походять.

Фламенко як культура не замкнена та відкрита, перебуваючи у процесі динамічного розвитку, фламенко активно засвоює досвід інших мистецьких практик. Будь-які явища, що потрапляють у гравітаційне поле канонів фламенко, набувають специфічних рис, які притаманні цій культурі. Цей процес асиміляції чужорідних елементів визначається поняттям *aflamencado*. У перекладі – «той, що набуває характерних ознак фламенко». У фламенкології цей термін застосовується переважно для характеристики особливого жанрового прошарку традиції, яка пов'язана із піснями й танцями андалуського або іншого фольклору, «котрі виконуються з властивим фламенко ритмом та інтонаціями, також для визначення територій, де музичний фольклор має риси фламенко» (Lucena, 2022, с. 283). Разом з тим у ході історичного розгортання стає очевидним, що аналогічні процеси «афламенкадо» відбуваються і на інших рівнях, сягаючи складних

міжмистецьких утворень. Саме цей рівень потребує ретельного висвітлення та осмислення, оскільки є однією з проблемних зон фламенкології, дослідження якої зумовлене відсутністю усталених підходів до вивчення цього феномена.

Зважаючи на це, актуальність дисертації полягає, *по-перше*, у самій сфері дослідження, яка охоплює іспанську національну культуру, що постає як складна трансформація фольклорних першоджерел, насамперед, традиції фламенко, будучи представлена водночас в академічному (фіксованому) та традиційно фольклорному усному вияві. *По-друге*, робота знаходиться в руслі актуальних пошуків нових шляхів дослідження форм функціонування фламенко в умовах його підпорядкування та залежності від авторських інтенцій поетів, музикантів, режисерів та включення «канонічних одиниць» фольклорної практики в унікальні художні тексти. Присутність та принципи репрезентації фламенко у сучасному мистецькому просторі також потребують розгляду і є актуальними для осмислення.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертацію виконано на кафедрі історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського згідно плану науково-дослідної роботи кафедри. Дослідження відповідає комплексній темі «Історичні обрії сучасного музикознавства» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності ХНУМ імені І. П. Котляревського (2020–2025 рр.). Тему дисертації уточнено на засіданні Вченої ради університету (протокол № 3 від 27 жовтня 2022 р.).

Метою дослідження є обґрунтування концепції «афламенкадо» як магістрального напрямку розвитку фольклорної традиції протягом ХІХ – початку ХХІ століть та виявлення на конкретних прикладах специфіки функціонування «коду фламенко» у різних міжмистецьких взаємодіях.

Завдання дослідження зумовлені реалізацією поставленої мети:

- проснити специфіку формування та розвиток культури фламенко через комплексний вплив часових, просторових, етнічно-конфесійних чинників;
- окреслити поняття «коду фламенко» як сталого трикомпонентного ядра, здатного бути адаптованим до усіх проявів художньої діяльності людини;
- розширити понятійне поле терміну афламенкадо, надавши йому статус узагальнюючого для визначення будь-яких процесів художніх колаборацій з фламенко;
- охарактеризувати явище афламенкадо як практики використання коду фламенко у різних формах міжмистецьких взаємодій;
- визначити принципи функціонування афламенкадо у художніх проявах міжмистецьких взаємодій та розглянути авторські варіанти роботи з кодом фламенко.

Об'єктом дослідження є музична традиція фламенко у міжмистецьких взаємодіях.

Предметом – ідея «афламенкадо» та принципи її реалізації у художньому просторі ХХ–ХХІ століть.

Аналітичний матеріал дослідження складають опубліковані фольклорні збірки, твори композиторів кінця ХVІІІ, ХІХ та ХХ століть, їх виконавські інтерпретації, а також екранні відтворення. А саме – збірка «*Cancionero musical popular Espanol*» Ф. Педреля, вокальний цикл «*Canciones Españolas Antiguas*» Ф. Г. Лорки, «Інтродукція і Фанданго» Л. Боккеріні, «Дві гуахіри для гітари» ор. 5 Х. Парги, «Знаменита гуахіра» ор. 77 А. Альби, фортепіанна сюїта «Іберія» І. Альбеніса, кінофільми К. Саури «Гойя в Бордо» (1999) та «Іберія» (2005), фламенко-версія Симфонії №40 В. А. Моцарта та Канон Й. Пахельбеля в CD-альбомі Густаво Монтесано «Фантазія фламенко» (2000), аудіозаписи співу *La Argentina*, *Pepe Marchena*, Вікторії де Лос Ангеліс, Терези Берганца, *Lluís Sintes*, Фатьми Саїд, Кармен Лінарес, *Ana*

Belén, Miguel Rios, Maria Toledo, Maria Berasarte, Естрели Моренти, інструментальні аудіозаписи Пако де Лусія, *Rafael Aguirre* (гітара), *Miriam Méndez* (фортепіано), вокально-інструментальний проект «*Selección de las canciones populares antiguas que recopiló Lorca*», хореографія «*Fandango Avenue*» Сари Селеро. Додатковими аналітичними джерелами стали матеріали сатиричної поеми Дж. Байрона (1812), поезії та публіцистики Ф. Г. Лорки, роману «Родина Паскуаля Дуарте» (1942) Каміло Хосе Села.

Теоретичною базою дослідження стали праці вітчизняних і зарубіжних дослідників, серед яких:

– *джерела, присвячені дослідженню історичних та теоретичних проблем мистецтва фламенко, його самобутності та культурно-історичних контекстів* — Шевченко А. (1988), Baltanas E. (2000), Bennahum N. (2014), Buendía G. (2014), Caballero Bonald J. M. (2006), Cano D. M. (1985), Corrales E. (2000), Corrales E. M. (2021), Costilla M. and Murciano A. (2010), Esteban J. M. (2007), Fernández L. (2004), Fernandez B. & Angel M. (1995), Hispana C. (2014), Infante B. (2010), Laffitte J. (2015), Lucas F. (2019), Lucena F. (2022), Luz G. P. M., Rodicio E. C. & Fernández R. P. (2006), Machin-Autenrieth M. (2015), Malefyt T. (1998), Manuel P. (1986), Martínez de la Pena T. (1969), Molina R. & Mairena A. (1996), Monastero B. (2018), Navarro Garcia J. L. & Lozano P. E. (2005), Núñez F. (2021), Palomares J. (2011), Plasencia P. (1983), Pedrell F. (1970, 1991), Ritgerð til B.A (2010), Ruiz R. M. (1997), Steingress G. (2002, 2005, 2006a, 2006b), Tierra C. (2019), Torres Cortés N. (2010), Turespa A. (2021), Verguillos J. (2006), Washabaugh W. (2017), Wiczorek M. (2018);

– *аналітичні роботи, спрямовані на розробку методик аналізу явищ міжмистецьких взаємодій* — Гардашук Т. (2021), Еко У. (2004), Козаренко О. (2000), Маценко С. (2017) Шмельова Т. В. (2013), Михалев В. П. (1984), Редя В. Я. (2010), Chandler D. (2017), Gier A. (1995, 2014), Scher S. P. (1984), Wolf W. (2009);

– специфіка обраної проблематики зумовила необхідність звернення до джерел, *присвячених окремим композиторським, виконавським та режисерським постатям* — Caballero A. (1992), Calatrava J. (2014), Delgado M. (2008), Eisenberg D. (1977), Espacioc I. (2022), Gibson I. (1987, 2003), Guillén J. (1977), Heisser J. (1994), Inghelbrecht G. (1978), KATZ I. J. & TINNELL R. D. (1999), Lefere R. (2011), Martínez M. O. (2014, 2018), Maurer Ch. (2011), Palomares J. (2011), Slonimsky N. (1937), Stanton E. F. (2021), Suwa K. (2010), Stover R. (2019), Tortella J. (2008), Wang M. (2004);

– для розуміння закономірностей музичного освоєння іспанської фольклорної традиції та її історичним метаморфозам важливими стали *праці історії музики та музичного виконавства* – Асталаш Г. Л. (2021, 2022), Іванніков Т. (2017), Жаркова В. (2020, 2021), Лебрехт, Н. (2007), Підпорінова К. В. (2023), Рощенко О. Г. (2019), Сердюк О. В. (2019, 2020), Фалья М. (1971), Федорова І. (2020), Anfilova S., Pidporinova K., Mizitova A., & Sediuk I. (2020), Bodenheimer R. (2009), Puri M. J. (2012), Roshchenko O. (2020);

– *Історичні праці зі загальної світової історії* — Грабович Г. (1997), Alfaro A. G. (1993), Federico R. S. M. (2011), García-González R. (1999), Moreno Izquierdo R. (2017), O’Callaghan J. F. (1994), Rios Saloma M. (2011), Rojas, R. (2008). Ruano E. B. (2002). Ruiz J. (2009). Shubert A. (1991). Soreña R. (1958), Verskin A. (2015), Corrales, E. M. (2021), O’Gorman. (1961), Wilson P. (2010).

Методи дослідження. Дисертація базується на комплексному підході, який включає використання *системного методу*, що дозволило представити об’єкт дослідження у сукупності його художньо-естетичних, емоційно-виразових, композиційних і жанрово-інтонаційних параметрів. *Історичний та історіографічний методи* спрямовані на розкриття соціокультурних чинників, що вплинули на процеси розвитку мистецтва фламенко від зародження до сучасності. *Компаративний метод* залучений для порівняння зразків засвоєння та перетворення явищ фольклорної традиції. *Методи*

інтонаційного, жанрового, структурного та гармонічного аналізу використані для виявлення тематичних, фактурних і композиційних параметрів музичного матеріалу та особливостей його розвитку. *Інтермедіальний підхід* дозволяє досягнути практики міжмистецьких взаємодій з використанням фламенко-референцій.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що у дисертації *вперше*:

- визначено «код фламенко» як стале явище трикомпонентне за своєю структурою (слово, музика, пластика);
- розглянуто явище «афламенкадо» як практика використання трикомпонентного «коду фламенко» у міжмистецьких взаємодіях;
- визначені основні принципи функціонування мистецтва *gitanos* в аспекті його сучасного оновлення, охарактеризовані у відповідному ракурсі конкретні зразки композиторської та виконавської творчості як самобутнього відтворення фольклорних ідіом;
- введені у науковий обіг аналітичні репрезентації музичних композицій А. Альби, Ф. Г. Лорки, Х. Парги, їх виконавських інтерпретацій;

Уточнено і доповнено:

- сучасні теоретичні концепції історії фламенко, шляхи академізації та гібридизації цієї фольклорної практики;
- методи аналізу явищ міжмистецьких взаємодій, у тому числі аудіовізуальних рішень та їх втілення у художніх структурах інтермедіальних текстів;
- включено роль комерційного чинника у розвиток фольклорної традиції в сучасних мистецьких реаліях;
- значення творчого внеску Ф. Г. Лорки у формування «*flamenco nuevo*»;
- уявлення про оригінальний досвід музичних рішень в іспанському кінематографі початку ХХІ століття.

Набули подальшого розвитку:

- принципи вивчення мистецтва фламенко як особливої сфери міжмистецьких зв'язків у сучасному мистецтві.

Практичне значення. Матеріали дослідження можуть бути використані у процесі вивчення курсу історії та теорії музики у закладах вищої освіти, для розробки курсу лекцій, навчально-методичних посібників та програм із дисциплін «Аналіз музичних творів», «Історія світової музичної культури», «*World music*», «Етнологія», «Ритміка», «Інтермедіальні студії у сучасній музикології», тощо. Робота може посилити науковий інтерес до феномену фламенко, спонукати до його подальшого осмислення, а також надати корисну інформацію для сучасних митців-практиків, сприяти поглибленню уявлень про іспанський музичний репертуар.

Апробація результатів дослідження здійснювалася у формі звітів на засіданнях кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського та у виступах на міжнародних і всеукраїнських наукових і науково-практичних конференціях: XXII Молодіжній науково-творчій конференції «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (Одеса, 3–5 грудня 2020 р.), Міжнародній науково-творчій конференції «На зламі епох: митець як рушій культурних пластів» (Харків, 4–5 жовтня 2019 р.), Міжнародній науково-творчій конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (Польща, Київ, 6–7 листопада 2019 р.), Міжнародному науковому симпозіумі «Черкашинські читання» (Харків, 10–12 грудня 2021 р.), II Міжнародній науковій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 17–18 травня 2021 р.), Міжнародному науковому симпозіумі «II Черкашинські читання. Мистецтво і митці в часи криз та катастроф» (Харків, 18–20 листопада 2022 р.), Міжнародній науково-практичній конференції «ХНУМ імені І. П. Котляревського 105 років: звершення та випробування» (Харків, 11–12 жовтня 2022 р.), III Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та

наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 21–22 травня 2022 р.), XXIV Всеукраїнській молодіжній науково-творчій онлайн-конференції «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (Одеса, 8–9 грудня 2022 р.), Міжнародній науково-практичній конференції «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика» (Харків, 11–12 травня 2022 р.), V Міжнародному музикознавчому семінарі «Музикознавче слово в інформаційному контенті (пост)сучасності» (Одеса, 24–26 червня 2022 р.). Окрім того практична апробація здійснювалася у ході викладацького процесу у школі А. Боровської «*A Solas con Flamenco*» (Харків, 2013–2019), а також під час підготовки концертних виступів з програмами фламенко в Харкові, Києві, Львові, Одесі, Кременчуці протягом 2016–2020 років, в тому числі участь у щорічних фестивалях фламенко «*Fandango de Ucraina*» у Львові з 2016–2019.

Крім того був проведений майстер-клас «Фламенко: діалог музики і пластики» в рамках міжнародної наукової конференції «Практична музикологія» (Харків, 9 грудня 2018 р.) та реалізована ідея сценічної вистави «*Fiesta*» [режисер І. Мішина] (Харків, 16 березня 2019 р.).

Публікації. Основні положення та висновки дисертаційного дослідження відображено у 5 одноосібних наукових публікаціях, серед яких: 3 статті — у фахових виданнях, затверджених МОН України; 1 стаття — у не фаховому виданні; 1 стаття — у зарубіжному спеціалізованому науковому виданні («*European Journal of Arts*»), а також тези у 2 збірках по матеріалам I та II Черкашинських читань.

Структура. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Список використаної літератури налічує 232 позиції, з них 199 — іноземними мовами. Обсяг основного тексту роботи — 198 сторінок, повний обсяг дисертації — 222 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ФЛАМЕНКО ТА МУЗИЧНА ПРАКТИКА *AFLAMENCADO* ЯК ОБ'ЄКТ НАУКОВОГО ВИСВІТЛЕННЯ

1.1. Етимологія та аспекти категоризації явища фламенко

Фламенко... Певне усталене коло асоціацій супроводжує це поняття в уяві кожної людини. Емоційно пригадується пристрасть, візуально – троянда та червоно-чорна сукня, а у слуховій уяві постають рвучкі гітарні акорди. Безперечно, цей узагальнений трикомпонентний (візуальний, слуховий, вербальний) образ іспанської культури, що постає в уяві глядача, не є помилковим. Але за цим фасадом при більшому наближенні відкривається глибина та складна багатовимірність.

Іспанський арабіст і професор арабської літератури в Автономному університеті Мадриду Серафін Фанджун у своїй книзі «*Al-Andalus contra España*», досліджуючи саму етимологію назви «фламенко», пропонує декілька пояснень: «...від арабського словосполучення “*fellah manqud*” – “селянин, якого критикували”, <...> “*fellah mencus*” – “селянин-вигнанець”», що вказують на те, що ця культура низова та є продуктом саме народної творчості. В той же час С. Фанджун пропонує палітру варіантів, якими можна характеризувати це явище: «прикметник *mencus* потребує уточнення, бо його форми у арабській різняться, змінюючи відтінок значення. Так “*manfi*” перекладається як “вигнаний”, “*mankus*” – “хвора людина”, або “*manqus*” – “зменшений”» (Fanjul, 2004, с. 181). В будь-якому випадку, навіть дібравши найбільш влучний прикметник, етимологічний розбір, напевно, допоможе зрозуміти сутність фламенко, а лише відчутти деякий присмак ставлення до нього з боку суспільства протягом довгого часу.

Популярні інтернет-видання визначають явище фламенко як андалуське «мистецтво», яке поєднує танець, спів і гітарну музику (Tierra, 2019). 16 листопада 2010 року всесвітня організація ЮНЕСКО присудила фламенко статус об'єкта всесвітнього здобутку. З того часу воно входить до списку нематеріальної культурної спадщини людства

(Steingress, 2002). На офіційному сайті ЮНЕСКО зазначено, що фламенко – це «художній вираз», що виникає в результаті злиття вокальної музики, мистецтва танцю та музичного супроводу (Turespa, 2021). Крім того, фламенко називають іспанським музичним «жанром», який розвився в Андалусії (Шевченко, 1988, с. 114).

Найближче до істини, на наш погляд, визначення, що надано інтернет-журналом «*El Palacio Andaluz*», де фламенко – оригінальне «мистецтво» з Андалусії, **результат впливу та змішання різних культур, таких як циганська, арабська, християнська та єврейська** (2023). Воно об'єднує музику, спів і танці, і сьогодні це художнє вираження цінується і практикується в усьому світі.

Можна простежити певні загальні особливості, до яких тяжіють усі визначення. Безперечно спроби пояснити це явище будуть продуктивнішими, якщо залучити концепти *топосу* (Андалусія), *хроносу*, *етносу* та *конфесій* (поєднання **циганської, арабської, християнської та єврейської культур**), та різних форм комунікації (співу, музики, танку). Все це дає нам певне відчуття об'єму, але не визначає фламенко остаточно.

Перш за все, детальніше розглянемо, власне, дефініції фламенко. Безперечно, це – «художнє явище», яке сприймається переважно як «жанр іспанської музики». Тобто у широкому сенсі фламенко можна розглядати як множину творів, що єднають спільні художні ознаки. Цей варіант визначення фіксує сутність фламенко на зразок есе чи роману, поеми або сонати, симфонії або мелодрами, відбираючи в нього широту, яка притаманна видовим сферам мистецтва, таким як література, музика, опера або балет. Фламенко являє собою самодостатню художню систему із розгалуженим деревом самобутніх жанрів (див. Додаток А). Серед визначень фламенко також часто зустрічаються поняття «мистецтва» або «художнього виразу», які, на нашу думку, також не є вичерпними, бо автентичні прояви буденності хоча і не виключають естетики, але не зводяться лише до неї. «“Бути фламенко” – це стиль життя» (Camaron de la Isla, 1990). Слово «фламенко» в

іспанській мові використовують не лише як назву культурного явища, а і як звернення до виконавця. Тобто, це персональне уособлення особливого образу життя, який шляхом пошуків та розвитку в історичному перебігу сформував окремий вид мистецтва.

Зрозуміло, що визначення з вище наведених популярних джерел не віддзеркалюють сутність фламенко, а лише частково фіксують певні його грані. У фольклорному побутуванні цей акт має ритуальне, психологічне та навіть літописне навантаження, але, розвиваючись, ця практика поступово відокремлюється від побуту, набуває художніх сенсів.

Як бачимо, об'ємність та динамічність культури фламенко усвідомлюється у системі генеральних координат: *етносу*, *хроносу* та *топосу*. Кожний з цих аспектів висвітлення фламенко формує власний науковий дискурс, тому вимагає більш детального окремого розгляду.

1.2. Феномен фламенко у етнічно-конфесійних вимірах

Сьогодні фламенко асоціюється виключно з Іспанією. Втім національна культура Іспанії багатогранна. Її унікальність обумовлена багатьма факторами, серед яких визначальним є багатоетнічність та багатоконфесіональність населення Піренейського півострова. Історики *García-González* (1999), *O'Callaghan* (1983) вважають, що на розвиток культури цієї території суттєво вплинули традиції римлян, вестготів і мавританська духовна спадщина – наслідок тривалого поневолення Іберії арабами. За сім віків боротьби християнства, ісламу та іудаїзму культура Іспанії асимілювала їхні ознаки, тісно переплавивши воєдино. У VIII та IX століттях багато музикантів та художників з ісламського світу збирались у Іберії (Ruano, 2002, с. 79; *The Oxford Dictionary of Islam*, 2004).

Близько кінця VIII століття була захоплена майже вся *Hispania* (римська назва півострова), яку перейменували на *Al-Andalus*, де мусульмани склали меншість. Однак за дуже короткий проміжок часу ісламська культура збільшила свою присутність, а мусульмани перевершили своєю чисельністю і християн, і невелику єврейську общину.

Суфійський містик Абу Бакр ібн аль-Арабі (1076 – 1148), що народився у Андалусії та прожив там близько двадцяти п'яти років, систематизував мистецтво пізнання людського духу та назвав шлях людини містичним досвідом проживання різноманітних ритмів, імовірно частково спирався у цій думці на оточуюче культурне середовище, що вподальшому вплине зокрема і на фламенко. Можна припустити, що в майбутньому саме це твердження стане основою філософії фламенко: сутність цієї культури полягає у трансформації зовнішнього ритму у внутрішній, пізнання свободи через концентрацію (*The Oxford Dictionary of Islam*, 2004, с. 85).

Фламенко вважають переважно мистецтвом *gitanos (roma, cale)*, тому що, зародившись в Андалусії, воно акумулювало етнічне різнобарв'я цього регіону. Тут пропонуємо дещо зупинитися на розтлумаченні цих трьох дефініцій. Етнологією прийнято вживати *roma* або *romale*, коли мова стосується кочового народу, який становить національну меншість мало не в усіх країнах Європи та сягає своїм корінням Індії. Натомість виникнення ще двох іменників науковці пояснюють лише особливими формами звернення в межах груп один до одного. Тобто *gitanos* або *cale* звучали в їхньому мовному середовищі та відповідали певній території. То чому ж фламенко – мистецтво *gitanas*, а не *romale* або *cale*? Однозначної відповіді на це питання знайти не вдалося. Припустимо, що такий сталий зв'язок було сформовано завдяки доволі частому використанню саме назви *gitanas* у текстах пісень (*Colección de Letras Flamencas*, 2023). Ось лише декілька прикладів з творчості видатного іспанського співака **Camaron de la Isla** (1950 – 1992): *morena, guapa, GITANA que del cielo habían llamado; con su cara tan GITANA una Virgen parecía; Nació de GITANO rico (bulerías); Reina del cañaveral ay GITANA tú lo erestienes unos ojos verdes*. Нагадаємо, що закінчення *-o, -a, -os, -as* в іспанській мові вказують на рід та число та не вносять вирішальних змін у питання, що стосується етносу.

«Андалусія – регіон з найвищим відсотком ромів у Іспанії. Тут рівень інтеграції не є однорідним, а вищий, ніж в інших регіонах Іспанії. Андалусія

також унікальна з точки зору своєї культури та історичної спадщини, до якої важливий внесок зробили ромська культура та фольклор», – так зазначають *Silvia Carrasco* та *Gabrierla Poblet* (2019) у своєму дослідженні «*Overview of the integration of Roma citizens in Spain and some transferable lessons for the EU*» (с. 28).

T. Martínez (1969, с. 23) у своїй книзі «*Teoría y práctica del baile flamenco*» припускає, що «походження танцю повстає як загадка, яку неможливо розгадати. Вона виходить за рамки усіх досліджень». Зважаючи на багатшаровість процесу формування явища фламенко, можна підкреслити певну складність віднайдення безсумнівних однозначних витоків. Однією з причин цього можна вважати його унікальну здатність до взаємодії, завдяки відкритості до зовнішнього впливу. Якщо взяти за основу, що мистецтво *gitanas* (етносу, кочового за типом свого існування), то вплив оточуючого світу колосальний. За тисячоліття (початок близько VII–1465 р.) своєї мандрівки з Індії ці люди напевне надихалися фольклором тих країн, крізь які пролягав їхній шлях (див. Додаток Б), а після вибору осілої форми буття, вони також асимілювали місцеві традиції.

Нагадаємо, що до 1492 року на території Андалусії відбувалися свої складні культурні метаморфози: вплив мавританського панування, покатоличення, мультикультурність цього регіону, що пов'язана з безпосередньою близькістю морських торговельних шляхів «арабських, турецьких, магрибських» (Steingress, 2005, с. 130). Усе це генетичне різнобарв'я значно ускладнює, майже унеможлиблює процес пізнання конкретного витоку фламенко. Тому традиційно відлік культури *gitanas* прийнято вести від періоду, коли цей кочуючий етнос осів у Андалусії (1465 р.). На підтримку цієї тези наведемо цитату: «Єдине, що є очевидним, у будь-якому випадку, це те, що автентичні, соціальні та культурні механізми, які зробили можливим народження популярного мистецтва, де вони поєднуються у синтезі, ще не повністю відомі, <...> сліди східної музики, що зберігаються в Андалусії за всю її історію» (Caballero, 2006, с. 13).

Тому підкреслимо, що базовим етносом для фламенко є *gitanas*, культура яких розквітла на території Андалусії. На цьому етапі відбуваються перша хвиля крос-культурних гібридизацій, що також становлять одну із сутностей цього явища. Ґрунтовно досліджує цю антиномію Герхард Стейнгресс (2005). Він окреслює межі фламенко, як «подвійне сузір'я між традицією та новаторством, між “чистотою” та “злиттям”» (с. 120). З одного боку, відбувається канонізація та сакралізація фламенко, що закладена в концепті «*flamenco puro*» \ чисте фламенко вигаданому кантаором *Camaron de la Isla* (1950–1992). Характеризуючи умови виникнення та розвитку цієї унікальної культури півдня Іспанії важливо враховувати складні політичні та соціальні умови побуту *gitanas*, що знайшли віддзеркалення у фольклорному мистецтві. Соціокультурні умови, що оточували фламенко, не могли не вплинути на тематику народної творчості, кривава боротьба та важка аграрна праця відклалися у андалуській свідомості. Образи «крові» та звернення до «землі» виявилися життєдайними для самобутньої культури, і, попри відчайдушні спроби законсервувати її, проросли у сучасній художній динаміці. Також Г. Стейнгресс (2005) акцентує увагу на тому, що «андалуське фламенко – ідеальний приклад для демонстрації процесу міжкультурної гібридизації на різних його рівнях, як у минулому, так і теперішньому» (с. 143).

Перебування *gitanas* на південній території Іспанії складно назвати комфортним. Жодне покоління не прожило своє життя без репресій чи дискримінації. «На постійний “виклик історії”, “стимул тиску” така нація “мусить вдаватися до іншої зброї і до інших засобів”, із розгортанням історичних процесів “дія” (відгук на виклик) прагне зміщуватися зі сфери зовнішнього середовища – у внутрішню сферу <...> прагне відповідати на виклики внутрішньої природи» (Козаренко, 2000, с. 23). Період масових вигнань та лишень починається за часів правління Карлоса I (1516–1558), продовжується Філіпом II (1558–1598) і Філіпом III (1598–1621). У 1633 році указом Філіпа IV було припинено вигнання, але продовжилася підтримка

заборони на культурну самобутність цього народу. Довгий час навіть саме слово «*gitano*» було під заборноюю. Карлос II і Філіп V продовжать дотримуватись позиції культурного геноциду. Але з Фернандо VI ситуація ще більше погіршується: «Він (Фернандо VI) відправив до в'язниці дев'ятсот циган з наміром швидко їх знищити» (Ruiz, 2009, с. 128).

Про цю жахливу подію іспанський історик *Antonio Gómez Alfaró* (1993) у своїй книжці «*La gran redada de gitanos*» напише: «Це найважче зі злетів і падінь, які пережили цигани в Іспанії: генеральний рейд, здійснений 30 липня 1749 року, у справжню чорну середу в історії, багатій на чорні сторінки» (с. 178).

Цей перебіг подій змінюється лише після ослаблення репресій, що ознаменувалося рішенням Карлоса III (1783), який відмінив законодавчі обмеження меншини *gitanas*, дозволивши їм вільно мігрувати усією територією Іспанського королівства окрім Двора та королівських місць. А з 1812 року, завдяки створенню Конституції Кадісу, *gitanas* вперше було визнано громадянами Іспанії. Однак під час правління Ізабелли II вони все ще були змушені мати при собі документи, які ідентифікували їх особистість, а також їхнє майно.

Тоді, після послаблення репресій указом Карлоса III, на думку фламенкознавця *J. M. Caballero* (2006) фламенко і вступає в свою першу фазу *розповсюдження* (за періодизацією *Caballero* це другий етап). До того часу законом Філіпа II кожен з *gitanas* мав обов'язково отримати дозвіл для того, щоб відбути до Індії (Америци). Лише в третій мандрівці Колумба (1498) *gitanas* отримали дозвіл взяти участь за умови, що зобов'язала їх не повертатися та колонізувати нові землі. Після чого можливість подорожувати було знову відібрано. У 1570 році Філіп II видав указ, де було зазначено, що «не потраплять до Індії ані цигани, ані їх діти, ані слуги». Наступний етап, що вплинув на радикальний перегляд американських мандрівок *gitanas* почався з дефіциту. «Незважаючи на те, що нові землі потребували поселенців, для мандрівки у знелюднений Новий Світ обиралися лише 10

чесних іспанців.<...> Цей дефіцит людської сили спричинив нестачу кваліфікованих кадрів, наприклад, майстрів кузні», цими аргументами Navarro (2005) пояснює чергове пом'якшення заборон, що стосувалися *gitanas* у Новому світі. Першому ступити на американський континент пощастило вправному ковалю з Андалусії Хорхе Леалю та його родині.

Втім, не лише етнічна складова віддзеркалилась в культурному обміні. Часті спільні релігійні свята вплинули на запозичення певних традицій африканських конфесій, що були поширені на території Андалусії, та завдяки їхній барвистості приваблювали увагу перехожих. Існують відомості про широку розповсюдженість африканських релігійних братств на території Іспанії. На доказ цього факту відомий дослідник історії та міжкультурних взаємин Іспанії *Eloy Martin Corrales* лише побіжно наводить їх приклади, згадуючи географію та час існування, але їхня кількість говорить сама за себе: «...братства в Севільї: *Nuestra Señora de los Angeles* “Богоматір Ангелів” (початку XV століття, хоча вони часто датуються 1554 р.), *Presentación de Nuestra Señora* “Введення в храм Пресвятої Богородиці” (засноване у 1572 р.), *trianera del Rosario* “Тріанера дель Росаріо” (1584 р.); у Кадісі з'явилося схоже братство (1590 р.), яке було замінене братством *Nuestra Señora de la Salud y San Benito de Palermo* \ Нуестра-Сеньйора-де-ла-Салуд і Сан-Беніто-де-Палермо (1655); такі ж зразки існували і у Ель-Пуерто-де-Санта-Марія, і в Хересі, і в Уельві, Хаені, Бадахосі, Валенсії, Барселоні, Пальмі-де-Майорка» (2000, с. 39). Святкові заходи цих релігійних осередків визначалися яскравістю, сміливістю та значною увагою до танцювального компонента. Саме ця тілесність викликала безліч конфліктів та заборон з боку ортодоксальної католицької церкви. «Велика чуттєвість», яку згадує *E. M. Corrales* (2000, с. 45), ставала на заваді розповсюдженню аскетичних релігійних поглядів. Але прихильність не тільки народу, а й відомих вельмож до веселих яскравих «африканських святкувань» зробила неможливим суцільну заборону та знищення цих процесій. Так церква була змушена продовжити викорінення мирського іншими способами. У результаті

африканські процесії стали частиною офіційних святкувань, де такі були змушені зменшити чуттєвість своїх танців, а Церква вигідно обіграла їх незвичний вигляд, надавши йому уособлення гріха. Іспанській історик наголошує: «Слід пам'ятати, що одним із найважливіших привілеїв чорних братств була їхня участь у процесіях, особливо в Корпус-Крісті, під час Страсного тижня та в інших релігійних святах» (Corrales, 2000, с. 34).

В аспекті взаємодії різних конфесійних традицій показовим є феномен *saeta* / саета (жанр молитви у фламенко). Т. Іванніков (2017) у своїй статті «Концерт “Аранхуес” для гітари з оркестром Х. Родріго як феномен іспанського неокласицизму» називає саету «андалуською паралітургічною піснею» (с. 51). Цей унікальний жанр постає як містичний сплав християнської та ісламських культур, де вербальний ряд наповнений християнськими зверненнями, а інтонування нагадує східну мелодику. Музичне оформлення саети імовірно склалося під впливом мусульманської експансії, але, якщо сягнути глибин історії, то в ній можна виявити і риси візантійської монодії. Це обумовлено історією виникнення етнічної групи андалуських ромів. Вірогідно, молитовні тексти були також імпортовані, але, спираючись на їх наповнений католицькими засадами зміст, припустимо, що їх могли культивувати лицарі ордену тамплієрів, бо саме у їхньому обігу була розповсюджена молитва Святей Марії.

Існують два історично сформованих типи сает: *saetas antiguas* / старовинні саети та *saetas flamencas* / фламенко саети. Перший тип відомий як «*viejas* / старі», «*llanas* / прості», або «*populares* / народні». Старовинні саети виникли на території католицької Іспанії у XVII столітті як жанр анонімної духовної пісні народною мовою. У такий спосіб простолюдин вдавався до переспіву псалмодії церковного (канонічного) богослужіння під час релігійної процесії за межами храму. Найбільш розповсюджені тексти сает оспівують каяття, наприклад, під час Великого посту і, особливо, Страсної Седмиці. Мелодійна лінія сает, як правило,

узгоджена силабічно; меншою мірою використаний мелізматичний стиль. Цьому жанровому різновиду притаманний фригійський лад.

Протягом XIX–XX століть саети відчутно змінюються під впливом фламенко. У наслідок чого був виділений другий тип – *saetas flamencas*. Вони більш розвинені у музичному плані: у них сплелися монодія та орнаментика, збагачені мікрохроматикою. Метроритмічна складова зазвичай вільна або імпровізаційна. Іноді молитва виконується у супроводі тихого акомпанементу перкусії. Партія ударних жодним чином не узгоджена з вокальною лінією, можливо вона символізує траурну процесію, її мірну ходу. Вплив на саету *cante jondo*, а саме жанрів *seguirilla* та *martinete*, призвів до появи таких різновидів, як: *saetas por seguirilla*, *saetas por martinete*.

Окрім жанру *saetas* існує ще група пісень різдвяної тематики, яку називають *villancicos*. Де вже органічно, окрім ходи, вплітається і танцювальна композиція. Перші *villancicos*, різдвяні колядки, з'явилися в XV столітті шляхом модифікації старих популярних пісень. Назва походить від людей, які співали такі композиції: жителі сільської місцевості (*villanos* /«лиходії»). Різдвяні колядки звучали на міських заходах, тож тематика в них не завжди була релігійною. Вони розповідали про любовні інтриги або місцеві новини, а інколи, навіть мали бурлескно-сатиричний зміст. У XVI столітті *villancicos* спідкала така ж доля як і «африканські» святкові марши, за їх рахунок церква збільшувала свою парафію, включаючи їх до структури меси.

Продовженням церковної лінії фламенко у сьогоденні можна вважати яскраві вистави *Jose Maya* «Літургія – Слово»¹, дійства, які він виконав безпосередньо в храмах. Прем'єра відбулася 12 грудня 2021 року у Севільї в церкві Святого Хасінто. В наступному році 2 квітня відбулись паризькі

¹ Наведемо анотацію до вистави: «Занурення в андалуську літургію через фламенко. Ні, це не фламенко меса. Ми пропонуємо глядачеві стати учасником унікального досвіду за допомогою ваших п'яти почуттів, які буде підсилено перебуванням в місцях поклоніння для більш повного занурення. Ми шукаємо впливи в музиці та культурах, які існували в Андалусії протягом століть, поки ми не досягли фламенко: тартесів, фінікійців, римлян, євреїв, візантійців, аль-Андалусів, мозарабів, кастильців і, звичайно, циган. Жодної вигадки. 100% акустика. Лише спів, танок і плеск у долоні — прадавні інструменти людства. Кожна Літургія є унікальною та неповторною завдяки оточенню, де вона відбувається» (Deflamenco, 2021).

гастролі: спектакль продемонстрували на Монмартрі в церкві Святого Жана. Епіграфом до вистави стала цитата з Другої книги царств (гл. 6, вірші 12–23).

Візуальне оформлення простору цілком відповідає звичній атмосфері обраного місця: безліч свічок, м'яке церковне світло, строгий брючний костюм соліста та сіре вбрання, з натуральних тканин, з алюзією на аутентичне вбрання ізраїльтян. Виконавський склад доволі незвичний ані для фламенко, ані тим більше для літургійного богослужіння: соліст – байлаор *José Maya*, вокальний ансамбль з трьох кантаорів *Rafael Jiménez 'Falo'*, *Sandra Carrasco*, *Diego Amador* (також виступає в ролі перкусіоніста), інструментальний компонент звучання – тембр віолончелі, який оживає завдяки *José Luis López*. Певного консервативного спротиву не вдалося уникнути і нам при першій зустрічі з цим дійством, але зазираючи глибше у сенси та історію, цей феномен можна назвати цілком виправданим пошуком віри та спробою досягнути незбагненне.

Цілком очевидно, що фольклорна традиція *gitanas* задіяна у формуванні жанрів *saetas* і *villancicos* паралельно з вище згаданими африканськими, точніше сказати «марокканськими» впливами. Існують навіть припущення, що *gitanas* об'єднувались у святкові процесії з африканцями, що провокувало взаємопроникнення традицій. Тобто, африканський компонент у культурі фламенко з'явився на півдні Іспанії ще задовго до відкриття Нового світу та посилив свій вплив під час перших подорожей.

Культура *gitanas* була легалізована та романтизована у царині академічної музики під час Ренасім'єнто (кінець XIX – початок XX ст.), початок якого пов'язаний з діяльністю Ф. Педреля (1841–1922) і його учнів І. Альбеніса, Е. Гранадоса та М. де Фальї. Після тривалого періоду репресій, завдяки активності композиторів та виконавців, фламенко постало як один з базисів іспанської національної композиторської школи. Відтоді фламенко сприймається як візитівка Іспанії; театральні трупи та гурти фламенко запрошуються до країн Європи та Америки як втілення іспанської екзотики.

Це створювало передумови для всесвітньої популярності фламенко у концертній практиці. Ця культура, повернувшись на новому етапі на первинний фольклорний ґрунт, актуалізується знов, вже залучаючи набутки романтизації. Тобто відбувся процес культурної трансгресії: *фольклорний продукт* засвоєний *академічною спільнотою* знову починає функціонувати як *аутентичний фольклор* вже у новій якості. У результаті глобалізаційних тенденцій друга половина ХХ століття характеризується «втратою етнічності» фламенко, яке стає «інструментом міжкультурної комунікації», що своєю чергою перетворюється на «прояв популярного мистецтва» (Steingress, 2005, с. 137).

Сьогодні продовжуються процеси глобалізації фламенко. У такому контексті альтернативою до них стає ствердження концепції *«flamenco puro»* \ «чисте фламенко», яка передбачає повернення до замкненості та етнічної «чистоти» цієї культури. «Сакралізація фламенко», яка, на думку *G. Steingress*, була маніфестована кантаором *Camaron de la Isla* (1950–1992) стала певною реакцією на крос-культурні обміни та спробою втримати власний бренд. Тобто це не є справжня аутентична версія, а імовірно – романтичний винахід (2006а).

Фламенко як поліетнічна та багатоконфесійна культура з основою, побудованою на злитті аутентичних практик *gitanas* та андалузців, сьогодні продовжує свою експансію. Наразі важко згадати країну, де не було б жодної школи чи хоча б студії фламенко; фестивалі проходять у США, Мексиці, Китаї та інших куточках світу. Навіть в Україні існує більше п'яти шкіл та щорічний фестиваль фламенко у Львові *«Fandango de Ucraina»* під патронатом О. Липського. Зрозуміло, що відкритість як базовий принцип фламенко дозволяє задіювати різні яскраві національні особливості, таким чином роблячи ширшою палітру етнічних компонентів.

1.3. Часові координати фламенко

Хронотоп культури фламенко постає доволі дискусійним питанням. Кардинально різняться відомості, що стосуються факту виникнення

фламенко. Етапи формування фламенко – культури андалуських *gitanas* – загадка. Джерела вказують різні точки відліку в історії фламенко: від VII до початку XIX століть. Така розбіжність, на нашу думку, відображає множинність існуючих поглядів на цей культурний феномен, що і спричинило виникнення відповідних варіантів періодизації його існування. На доказ цього приведемо цитату *T. Martínez* (1969) з її книги «*Teoría y práctica del baile flamenco*», де вона зазначає, що «походження танцю повстає як загадка, яку неможливо розгадати. Вона виходить за рамки усіх досліджень» (с. 23).

Існує декілька підходів до проблеми історичної періодизації фламенко. Зважаючи на протиріччя у віднайдені витоків, можна виділити кілька хронологічних форматів дослідження фламенко: як суто мистецького продукту та як вивчення його шляху від перших аутентичних проявів до мистецьких експериментів. В одному випадку історія фламенко бере початок з XIX століття, коли стверджуються публічні форми функціонування цієї своєрідної культури. У другому, альтернативному, варіанті відлік історії фламенко починається від 1465 року, коли осіли на півдні Іспанії *gitanas*, які завершили тут свої трансконтинентальні мандри.

Перший підхід реалізується у періодизації вже згаданого авторитетного дослідника фламенко Г. Стейнгресса (*G. Steingress: 2005*), автора багатьох соціологічних і культурологічних наукових праць, виданих англійською, іспанською та німецькою мовами. Одна з магістральних ідей вченого – демонстрація успіху фламенко крізь його здатність до «крос-культурних гібридизацій». У працях Г. Стейнгресса фламенко представлено як молодий продукт культури, що виходить на авансцену часу в добу Романтизму і розгортається в руслі естетичного руху «*casticismo*», пов'язаного із культивуванням у національному мистецтві іспанської своєрідності як альтернативи іноземним, зокрема французьким впливам.

Свою ретроспективу фламенко Г. Стейнгресс вибудовує на художніх ідеях Ф. Г. Лорки та М. де Фальї, для яких етнічна приналежність фламенко

стає стрижнем для творчих пошуків. Також Г. Стейнгресс при здійсненні періодизації фламенко звертає увагу на дослідження *Ricardo Molina* (1917–1968) та *Antonio Mairena* (1909–1983). Одні з перших *Molina* та *Mairena* (1996) сформували наукові уявлення про специфічний музичний феномен *cante jondo* та його розвиток. Вони прагнули віднайти «очищений» від різних культурних нашарувань первинний продукт, тому *G. Steingress* (2006a) називає їх науковий здобуток «очищенням канте хондо» («*purificacion del cante jondo*») і вважає його «*patrimonialiacion*», тобто спадщиною для подальшого усвідомлення самотності культури фламенко. Варто зазначити, що ці два процеси – «*casticismo*» у мистецькому середовищі та «*patrimonialiacion*» у ставленні до фольклорної практики – відбувалися паралельно та підживлювали один одного (с. 39).

G. Steingress (2005) виділяє знакові дати та історичні періоди буття фламенко на часовій горизонталі. Перший етап дослідник називає «ритуальним» і датує його приблизно 1800–1850 роками. Тоді сферу побутування цієї традиції визначали сімейні свята у закритому «інтимному» колі. Фламенко того часу постає як реалізація колективного несвідомого.

Наступний період (1850–1900) науковець пов'язує із процесами «комерціалізації» даної фольклорної практики. Її форма розповсюдження – вистави, а коло побутування – публічне (кафе-кантанти, кабаре, театри, школи танцю). Впродовж перших двох періодів фламенко існує у національних кордонах. Вихід за їх межі ознаменувала «епоха модернізму», де творча ініціатива виконавців сприяла традиції. Ці процеси протягом 1900–1955 років розгорталися у рамках процесу індустріалізації: фламенко завойовує медіапростір завдяки аудіо- та відеозаписам, трансляціям на радіо та конкурсам. Як результат це мистецтво перетворюється на інтернаціональний феномен.

Подальша глобалізація сприяє поширенню фламенко у віртуальному просторі. Тиражування музичного контенту на дисках, створення телевізійних передач, різноманітних Інтернет-ресурсів та розгортання у світі

фестивального руху – все це для австрійського дослідника є ознаками постмодернізму в історії фламенко, де головним річищем стає «віртуалізація традиції». Він підкреслює значення саме «транскультурної гібридизації» як основного рушія прогресу фламенко, де етніка з іспанським колоритом використовується як інструмент світової комунікації (*Steingress, 2005*).

На основі цих хронологічних меж автор, таким чином, виділяє три періоди, відзначені конкретними формами побутування фламенко:

1. *Традиція*, яка реалізована у двох стадіях: близько 1800–1850 років локальне андалуське явище існує у приватному житті, у подальших 1850–1900 роках активізується процес комерціалізації фламенко у публічному просторі (театр, кабаре, танцювальні академії, таблао);

2. *Модерн* (1900–1955) – перші кроки до інтернаціональності крізь медіапростір (музичний компонент).

3. *Постмодерн* (1955–2000) – транскультурний етап, реалізований серед іншого у віртуальному інтермедійному просторі (Див. Додаток В).

Між тим, у такій узагальненій періодизації певною мірою втрачається конкретна реальність, зокрема ігноруються частково вже згадані факти інтернаціональних взаємин у царині фламенко, що існували і до ХХ століття. Яскравим прикладом цього може стати постать кантаора² Сільверіо Франконетті (1831–1889). Італієць за походженням, він закохався у мистецтво фламенко та «переселив» його з подвір'їв на сцени кафе-кантантів, поява яких датується 1842 роком. Вихід С. Франконетті з фламенко-репертуаром і відкриття ним у 1881 році власного кафе-шантан (або в іспанській транскрипції «кафе-кантанте») став одним з перших кроків на шляху перетворення фольклорної практики *gitanas* на самобутнє мистецтво фламенко, що викликає захоплення світової спільноти.

Значення внеску італійського кантаора у розвиток фламенко можна зокрема збагнути, завдяки віршу «Портрет Сільверіо Франконетті» з поеми

² Оскільки можливо виникнення перелелей з загальновідомим терміном «кантОр», хотілося б наголосити, що спільнокореневі іменники «кантОр» та «кантАОр» хоча і означають постать вокаліста, але їх сфери побутування різні, тож у мистецтві фламенко прийнято застосовувати саме другий варіант.

Ф. Г. Лорки «Андалуські віньєтки» (1931): «*Чи то по-циганськи, чи по-італійськи – як співав отой Сільверіо, чарівник севільський? Італійський мед густий і наша цитрина ринули плачем глибоким в його сигіріях*» (пер. М. Лукаша). Поет, народжений на околиці Гранади, зростав у фламенко-атмосфері, тому чудово розумів властиву циганській спільноті замкненість, в умовах якої історично культивувалася ця традиція. Імовірно, саме тому його так вразив факт інтуїтивного розуміння італійським співаком неписаних канонів давньої культури і його здатність відчутти унікальність цього явища. Більше того, Ф. Лорка підкреслює прийняття Сільверіо як Свого у колі природних фламенко-виконавців. Завдяки практиці публічних виступів на сценах кафе-кантантів, які започаткував С. Франконетті, фламенко починає сприйматися як особлива мистецька практика із характерними стильовими ознаками.

Не тільки виконавський склад, а й аудиторія, що захоплювалася першими публічними виступами артистів фламенко була інтернаціональною за своїм складом. Так, зокрема, на час створення перших *café cantatas* прийшла мандрівка Іспанією французького письменника Шарля Давільє (1823–1883). На сьогодні Ш. Давільє вважається першим фламенкознавцем завдяки його детальним описам вечірніх фламенко вистав. Зацікавлений у відкритті колоритного таємничого мистецтва, мандрівник у 1862 році побачив фламенко, зазирнувши на подвір'я Тріани – району Севільї, де мешкали циганські родини. Зустріч Ш. Давільє з фламенко була майже випадкова, він писав, що потрапив на виставу, завдяки «літаючому аркушу», де зазначалося: «На вулиці Тарифа №1, цього та кожного суботнього вечора, продовжують танцювати екстраординарні андалузці» (D'Aviller, 1881, с. 235). За вказаною на рекламній картці адресою розташовувався ресторанчик. Там, долаючи мальовничі сходи на другий поверх, можна було зустріти перші приклади концертного фламенко. Глядацька зала була заповнена не тільки кореневими мешканцями, а й туристами: англійцями, німцями, росіянами. Науковець *Infante B.* (2010) філігранно відтворює сімейну атмосферу, де,

завдяки знайомству з офіціантом Коліроном, опинився французький мандрівник: «Вистава проходить у типовому севільському *patio* (літня тераса) з колонами, лимонними деревами та жінками, солом'яними кріслами та лавами із сосни, є півдюжини гітаристів та співаків, танцівників і танцівниць» (с. 96). Саме в такій атмосфері відбулися події, описані Давільє: «Гітарні акорди вже лунали під час схвального бурмотіння, котрим вітали вихід *Barbero* – одного з найвідоміших співаків. “Сідайте, сідайте!”, – крикнули деякі з присутніх: “Ель Поло! Будемо насолоджуватися Поло”» (Infante V., 2010, с. 108).

Спогади Ш. Давільє (1881), які вийшли друком під назвою «*Spaine By The Baron Ch. D'Aviller*», містять безліч детальних описів музики, танцю, вистав фламенко середини XIX століття. Можна припустити, що ці знайомства з іспанською «екстраординарністю» заклали початок всесвітнього поширення фламенко, яке розпочнеться з Парижу у перших десятиліттях XX століття.

Без врахування інтернаціональних взаємин, що виходять далеко за межі Європейського континенту, неможливо пояснити процеси, що призвели до суттєвого оновлення жанрового фонду культури *gitanas*. Нову групу жанрів прийнято називати *aflamencado* /«фламенкізовані [жанри]». Більш детально про них йдеться у підрозділі 1.5.

Запропоновані Г. Стейнгрессом у періодизації географічні та хронологічні межі існування фламенко, очевидно, звужують об'єкт дослідження. Відзначаючи подальші інтернаціональні зв'язки, науковець оминає попередній тернистий шлях розвитку фламенко, який тільки у XIX столітті ознаменувався блискучою кульмінацією: «золотою добою фламенко». Натомість для Г. Стейнгресса, фламенко тієї пори – лише молода культура, яка тільки формувалася впродовж XIX століття та набула популярності у другій половині XX.

У 1975 році *Jose Manuel Caballero Bonald* (1926–2021) запропонував принципово іншу версію періодизації фламенко з розширеними

хронологічними рамками. Іспанський письменник, поет у книзі «Світло і тіні фламенко» (Caballero, 2006), яку можна вважати культовою для сучасного фламенкознавства, виділяє п'ять етапів розвитку культури *gitanas*: 1) герметична стадія; 2) перша фаза розповсюдження; 3) «золота доба»; 4) балети фламенко та таблао; 5) фаза експериментів. Чітких визначень хронологічних меж у його праці немає. Якщо спробувати їх конкретизувати у відповідності до данної періодизації, спираючись на факти, які викладені в дослідженнях інших науковців, то постає наступна картина.

Точкою відліку історії фламенко у такій хронологічно розширеній версії можна вважати 1465 рік. Тоді *gitanas* зупинили свій шлях в Андалусії Christina West (2011). Фламенкознавець Esteban J. M. (2007) робив спроби віднайти справжню історичну глибину культури *gitanas*. Ці наукові розвідки зосереджено на довгому стилеутворюючому процесі, що передував ствердженню фламенко у публічному просторі ХІХ століття, і певний час лишалися поза увагою науковців – прихильників скороченого варіанту періодизації.

У такій ретроспективі перша, «герметична» стадія існування фламенко у замкненому родинному середовищі андалуських *gitanas* тривала до 1783 року. Цією датою, як було вже зазначено вище, фіксується послаблення репресій, що ознаменувалося рішенням Карлоса ІІІ відмінити законодавчі обмеження меншини *gitanas*, дозволивши їм вільно мігрувати усією територією Іспанського королівства («окрім Двора та королівських місць»). Відтоді розпочинається стрімка експансія фламенко не тільки в іспанській культурі, а й у світі.

Від попередньої доби існування в умовах заборон та утисків культура фламенко успадкувала свій «код», ритуалізовані форми, особливий глибоко втаємничений характер, що у сукупності віддзеркалювали тяжкий характер долі *gitanas*, соціальні обмеження, швидкоплинність життя. У таких умовах фольклорна традиція передавалася від старшого покоління до молодшого, не покидаючи родове коло. На думку іспанської науковиці Barbara de las Heras

Monastero (2018), саме «художня виразність стає бальзамом для полегшення та пом'якшення страждань від дискримінації та переслідувань, де сімейне середовище використовується як художній простір для різноманітних емоцій, які виникають від цієї ситуації (сум, гнів, радість тощо)» (с. 156). Імовірно від цієї «герметичної» стадії буття нам у спадок лишилися жанр *cante jondo*, емоційна експресія співу і танцю, сталі сюжети пісень.

Другий період розвитку фламенко («перша стадія розповсюдження») можна датувати кінцем XVIII – першою половиною XIX століття. Цей етап мав перехідний характер. На початку, до 1820-х років фольклорна традиція продовжувала існувати у первинних, «примітивних» формах, тому отримала назву «*época preflamenca, protoflamenco, época hermética o época primitiva*» (Lucena, 2022). Але на відміну від попереднього існування «під заборонаю» фламенко поступово відкривається назовні. Вихід ансамблів фламенко на площі провокує появу нової комунікативної ситуації, що передбачала розмежування між виконавцями і глядачами, яка до того часу була відсутня. Оскільки частково метою цих виступів на площах був заробіток (можна дійсно вести мову про «комерціалізацію» фламенко), то особливо гостро постало питання «маркетингу», а саме – привернути увагу до виконавців серед міського гоміну. Цю функцію взяли на себе гучні вигуки, які не тільки були колоритною реакцією на ефектні елементи шоу, а й вирішували питання реклами. Їх загальна назва – «халео». До групи цих заохочувальних окликів відноситься безліч різноманітних словосполучень здатних підкреслити захоплення тим, що відбулося. Наприклад: «*Ole!*», «*Que bonita!*» (яка красуня!), «*Ole tu arte!*» (хай живе твоє мистецтво!) та інші.

Так була підготовлена «золота доба» – перша кульмінація в розвитку культури фламенко. Протягом другої половини XIX століття – початку XX фламенко набуває широкої популярності у вечірніх програмах кафе-кантантах, що створювалися на усій території Іспанії³. Поступово, за рахунок

³ Поява першого такого типу закладу датується 1842 роком. Але завоювання фламенко уваги його відвідувачів було ще попереду.

сценічної практики та гострої конкуренції виступи виконавців фламенко набули ознак «добре зробленого» мистецького продукту.

Поява *cafés cantantes* (1842) – розважальних, туристичних ресторанчиків з фламенко програмою, що використовувала саме *cante flamenco*, дала можливість кале, а особливо представникам жіночої статі заробляти гроші мистецтвом своїх пращурів. А саме мистецтво фламенко отримало перспективу всесвітнього поширення. Про цей переломний момент *Fernandez та Angel* (1995) «*El flamenco en tiempos del cancionero de Eduardo*» пишуть так: «Естетика фламенко ще не була визначена. Але поле відкривалося» (с. 325)⁴. Усі процеси розвитку вже сценічної культури андалуських кале *gitanos* підштовхнули фламенкологів назвати цей період «Золотим віком фламенко» (1860 – 1910). «*Cafés cantantes* не тільки пришвидшили розвиток цього молодого мистецтва фламенко, а й відкрили його для широкого загалу» (Крістіна Вест (2011), переклад Мельник В.)⁵. В цьому складному процесі перенесення родинного таємничого мистецтва на сцену не обійшлося і без втрат. «Поява в середині XIX століття кафе-кантантів з послідовною професіоналізацією багатьох канторів та нинішня дискографія, не завжди з повагою до чистих форм, зробили *cante jondo* доступним, але відкрили шлях до корупції <...> Фламенко, вилучене таким чином з його природнього середовища, втратило більшу частину своєї чистоти і деградувало. Воно змішувалося способами, які є віддаленими, чужими, для його витоків та сутності»⁶, – зазначає фламенкознавець *Plasencia* (1983, с. 84).

Також в цей час «золотої доби» у фламенко встановлюється інститут авторства стосовно текстів («летрас персоналес»), у підсумку збирається

⁴ «La estética del flamenco no se había definido aún. Pero estaba abriéndose campo» (*Fernandez & Angel*, 1995, с. 325)

⁵ «*The cafés cantantes not only accelerated the development but also made this young art-flamenco accessible to a wide audience*»

⁶ «La aparición a mediados del S. XIX de los cafés-cantantes, con la consiguiente profesionalización de muchos cantaores y la actual discografía, no siempre respetuosa con las formas puras, han hecho asequible el cante jondo a la gran masa, pero han abierto -el paso a la corrupción. El flamenco, tomado así, fuera de su ambiente natural, pierde gran parte de su pureza y se ha visto degradado y mixtitificado en formas ya no lejanas, también ajenas, a sus orígenes y esencia»

пантеон видатних майстрів: співаків-кантаорів (*Antonio Chacón* (1869–1929), *la Niña de los Peines* (1890–1969), *Pepe Marchena* (1903–1976)), танцівниць\танцівників-байлаорів (*Faico* (1870–1938), *Antonia Mercé la Argentina* (1890–1936)), гітаристів (*Ramón Montoya* (1880–1949), *Manolo de Huelva* (1892–1976)).

Наступний період був ознаменований появою опери та балету фламенко. Ідея поєднання фольклорної стилістики з популярними театральними жанрами втілилася у появі «опери фламенко» \ «балету фламенко» у перші десятиліття ХХ століття. Ці видовища стали новою формою побутування фламенко-концертів. Їх програми, зазвичай, склалися на основі виходів різних танцівників. Тогочасна вистава була в основному побудована на стилі *boleras*. Це унікальне поєднання народного мистецтва балетною лексикою (*grand battement, tour*, різноманітні стрибки тощо). У такій манері виконувалися жанри *seguidillas, bolero, jota, vito*, які розповсюдилися як зразки характерного танцю в балетних виставах. Крім них, в аналогічній манері *boleras* виконувалися і більш «екзотичні» *manchegas, mollares, boleras de jaleo, la jácara, olé, polo del contrabandista, olé de la curra, jaleo de Jerez, malagueñas del toreo, boleras robadas, gallegada y los panaderos acompañados*.

Майже усі згадані жанри не мали прямого відношення до фламенко, адже вони походили від іншої гілки народної іспанської музики, що на початку ХІХ століття (період *casticismo*) пройшли «процес академічної “гідності”» (Fernandez & Angel, 1995, с. 327). Серед цього репертуару часто кульмінаційне місце програми віддавали саме аутентичній версії фламенко. Фламенкознавці описували таку кульмінацію вечора, коли фламенко нарешті ввірвався на сцену: «Не тільки панувала атмосфера академічного танцю, в групі чи в парі, але в один момент, на вечірці з’явилася відома танцівниця *La Campanera*, яка танцювала лише *Jaleo de Jerez* (дуже ймовірний попередник жанру *Bulerias*). Танець виконувався у вельми шаленому темпі, ніж інші номери. Різниця пульсації була така вражаюча, що сліпий скрипаль не знав,

як слідувати необхідному ритму, і шанувальники попросили гітару» (Fernandez & Angel, 1995, с. 318).

Місцями виконання «опер та балетів фламенко» були не тільки театральні сцени, а і плаца де торрес (площа поблизу арени), перед початком кориди. Не викликає сумніву факт існування виключно танцювальних спектаклів фламенко. Більше того, історія має приклади, де академічні зразки балету іспанських композиторів передбачали саме фламенко-пластику. Наприклад: добре відомий балет «Любов-чарівниця» (1915) Мануеля де Фальї був створений, як балет фламенко. Першим відомим хореографом, що скористався фламенко-пластикою для академічних вистав стала уславлена танцівниця *La Argentina* (Антонія Мерсе-і-Лука). Маючи класичну балетну школу (вона навчалася балету в Мадридській консерваторії) Аргентина переключилася на виконання іспанського народного танцю і у 1928 році очолила трупу «Іспанського балету», створеного за зразком антрепризи С. Дягілева.

Період з 1910-х по 1954 рік сучасні дослідники також називають періодом «підйому та дифузії» в історії фламенко (Lucena, 2022, с. 548). Шоу зі співом, танцями та ансамблем за участі гітари відбувалися по всій Іспанії, організовані професійними менеджерами. Театри, арени перед коридою були місцями, де такого роду вистави збирали аудиторію, набагато більш численнішу, ніж у таблао. Назву «опера фламенко» таким масовим шоу запропонувала у 1824 році відома співачка Ла Нінью де лос Пейнес (Пастора Павон: 1890 – 1969). Аналогічні заходи із використанням виключно хореографії і музичного супроводу здобули назву «балет фламенко». Також науковці, зокрема Франциско Антоніо Лінаре Лусена, такого роду виступам дали узагальнюючу назву «фламенко сурсуела» (Lucena, 2022, с. 658).

Натомість, Мануель де Фалья досить критично ставиться до цього жанру. На його думку, *zarzuel'u*, «зазвичай, писалися без достатньої технічної підготовки і в найкоротші терміни» (Lucena, 2022, с. 658). Цим зауваженням композитор аргументував тезу, що створення цього сценічного жанру не

потребувало таланту та ґрунтовних знань. Хотілося б зауважити, що вимушеність композиторів створювати *zarzuel*'у швидко вказують не лише на невибагливість глядача, а й на безперечний ажіотаж, який супроводжував цей вид театральнo-музичного мистецтва.

Безпрецедентно поширюючись, фламенко у такий спосіб оновило власні ресурси, звільняючись від простіших жанрів і прийомів виконання (наприклад, від фанданґо). Саме у ці часи, завдяки творчій активності митців доби Ренасім'єнто, таких композиторів, як М.де Фалья, І. Альбеніс, Е. Гранадоc, а також видатних реформаторів гітарного мистецтва Ф. Тарреґи та А. Сеговії кристалізувався сучасний образ фламенко. Зразки майстерності кантаорів «опери фламенко» зафіксував здійснений брендом Hispavox аудіозапис Антології фламенко-співу у трьох платівках.

Починаючи з 1960-х років і до сучасності фламенко вступило у добу експериментів, у тому числі на тлі міжмистецьких взаємодій. Даний п'ятий, за *Jose Manuel Caballero* (2006), період розвитку фламенко у «*Diccionario FLAMENCO*» (Lucena, 2022, с. 658) поділяється на дві окремі стадії: від середини 1950-х до 1980-х років і від кінця ХХ століття до нашого часу. Виокремлення шостого періоду вмотивоване пануванням тенденцій до культурних мікстів і становлення окремої наукової дисципліни «фламенкології», яку розробляє інтернаціональна когорта дослідників, у тому числі музикознавців, які спеціалізуються на вивченні фламенко. Нині відбувається активний перегляд раніше затверджених конвенцій щодо періодизації фламенко. Так, наприклад, для музикознавця *Faustino Nuñez* \ Фаустіно Нуньєса фламенко народилося в середині ХІХ століття, і, за словами *Carlos Galan* \ Карлоса Галана, професора музики, датою його народження є період між 1820 і 1833 роками (Lucena, 2022, с. 404). Немає згоди і стосовно «герметичного періоду», що постає як «передбачувана примітивна стадія» фламенко. Стосовно «герметики», авторитетний фламенколог Ф. Нуньєс ставить під сумнів цю згадану епоху фламенко,

оскільки останні дослідження, документи доводять, що фламенко ніколи не було герметичним, навіть навпаки.

Відсутність консенсусу щодо питання – відколи вести родовід фламенко – досить зрозуміла, адже від цієї історичної преамбули до фламенко «золотої доби» мало що задокументовано в історичних джерелах. Але відсутність письмових свідчень, артефактів, за якими можна було б реконструювати минуле, не відмінняє можливості пошуку його «слідів» у живій безперервній традиції фламенко. Головним підсумком цієї доби стало формування специфічно фламенкових форм експресії (у подальшому ми будемо називати це «кодом фламенко»), які зберігалися у всіх подальших метаморфозах цього мистецтва, як стійкий геном визначали його приналежність до давньої культури *gitanos*.

Як правило, визначення будь-якого об'єкта, надання йому відповідного імені відбувається лише тоді, коли він набуває достатньої сформованості і дає можливість усвідомити свою особливість, досягнути як ціле своєрідні риси, які відрізняють його від інших, схожих на нього об'єктів. Разом з тим, існуючого загального поняття недостатньо, аби зафіксувати у мовленні саме цей конкретний феномен буття. Враховуючи таку закономірність мислення, звернемо увагу на те, що перша згадка про фламенко датується 1774 роком. В одному з «Мароканських листів» (*Cartas marruescas*) іспанського письменника Хосе Кадальсо (Cadalso, 1789) вперше у літературному тексті з'являється слово «*flamenco*». Вигаданий епістолярій між юним мароканцем Газелем, його більш досвідченим співвітчизником Бен-Белеєм та іспанським грандом-космополітом Нуньйосом присвячений порівнянню національних культур. У цьому контексті згадується жарт *Caballero flamenco* \ «дивака», «чужинця», якому здався абсурдним властивий іспанській мові звичай називати всіх «Доном», тобто господарем, паном. Не без іронії він помічає: «Дон – господар дому, Дон, кожен із його дітей, Дон, домашній вчитель, який навчає найстаршого граматиці, Дон, той, хто вчить хлопчика читати; Дон, дворецький, Дон, камердинер, Донья, покоївка, Донья, прачка. Друже,

давайте прояснимо: донів у будь-якому домі більше, ніж у Святого Духа» (с. 103).

Цей факт дозволяє припустити, що на той час не тільки вже існувала сама по собі лексема «фламенко», але її семантика окреслювала певний літературний типаж, добре впізнаваний читачами. При цьому зрозуміло, що Кадальсо не вигадував це поняття, а скористався тим, що було в обігу. Тому самий факт функціонування у мовленні терміну для найменування «екстравагантних андалузців» свідчить про достатню сформованість особливого семантичного ядра їх культури. І якщо першим свідоцтвам ззовні про її існування стала згадка Хосе Кадальсо, то власне генотип, стійкій набір атрибутів цієї своєрідної усної традиції, вже існував у сталих музично-мовленнєвих канонах, що регламентували свою систему знаків і значень, втілених у слові і співі, жесті і пластиці, музиці і грі. Створений протягом століть власний «код фламенко», що існує і дотепер, зберіг у згорнутому вигляді «сліди» минулого. І якщо казати про його «примітив», то лише у сенсі первинності, елементарності, яка стала основою для всіх подальших метаморфоз мистецтва фламенко. І в цьому сенсі, дійсно, казати про герметичну замкненість культури фламенко на будь-якому етапі недоречно. Адже самий цей «код» складався в міжкультурній взаємодії і є наслідком довгої селекції. Від прадавніх часів «виходу з Індії» збереглася пластика рук, постава корпусу у танці, від подорожі мусульманським світом у традиції фламенко лишилися мелізматики, вокалізація та структура канте, мароканські враження зафіксовані у плесках («пальмасах»), що супроводжують спів і танець, від Іспанії – мовний діалект тощо.

Якщо у якості критерію історичної періодизації фламенко скористатися сучасною моделлю літочислення і врахувати процес кодифікації фламенко, то у загальному плані можна виокремити першу фазу існування, «доцентрову», яка губиться у глибині століть і формує шляхом селекції «код фламенко» – структурно-семантичне ядро надвеликої семантичної щільності, і другу фазу, «відцентрову», що починається з кінця XVIII століття і триває

до сьогодення, коли відбувається не тільки стрімка експансія фламенко, перетворення його на високе мистецтво, а й водночас проходить випробування на міцність власне «код фламенко» у різних міжмистецьких взаєминах. Окремі періоди цієї фази існування мистецтва фламенко співпадають із зазначеними у другій періодизації етапами, але без врахування «історичної преамбули» – спадщини «забутих, темних часів» від початку більш ніж тисячолітньої подорожі з Індії – пояснити ступінь міцності та структурованості культурної традиції, що стала субстратом для виникнення мистецької практики фламенко, не здається можливим. Лише за наявності у культурі фламенко власного «коду» стає можливим практика «афламенкадо», яка засвідчує не тільки відкритий характер побутування давньої традиції, а й доводить її безумовне домінування у будь-яких ситуаціях міжетнічних, міжкультурних та міжмистецьких взаєминах. Між двома фазами буття фламенко існує інтенсивний перехідний період артифікації від кінця XVIII до середини XIX століття, коли фольклорна практика набуває статусу мистецтва. При чому сформований у надрах народної свідомості «код», що служив засобом продукування певних ідентифікаційних моделей у культурі етносу, починає функціонувати як код мистецтва, який забезпечує комунікацію із художньо-естетичним навантаженням.

1.4. Топос фламенко

Запропонована у попередньому розділі періодизація, зрозуміло, передбачає урахування інших географічних координат, в яких розгорталися глибинні процеси, що стали умовами формування культури *gitanas*. А саме: мандрівки *roma* від Індії до Андалусії та специфіка досвіду, що був набутий протягом цієї подорожі. Ця інформація дозволяє прояснити, серед іншого, присутність у музиці фламенко візантійського впливу, зв'язок з яким знаходить у *cante jondo* М. де Фалья (1971, с. 43). На думку видатної співачки фламенко *Carmen Linares* (2015) інтонаційний фонд музичної культури всіх етносів, через територію яких пролягав шлях *gitanas*, знайшов своє

відображення у фламенко⁷. Так, в анотації до свого альбому «Антологія фламенко» вона пропонує історичний екскурс, де відносить появу фламенко на Піренейському півострові до часів кінця XV – початку XVI століття. У цій культурі об'єдналися традиції країн, крізь які пролягав кочовий шлях ромів.

Можна припустити, що специфічні принципи інтонування та танцювальна пластика у фламенко сформувалися в останні роки Реконквісти (722–1492), коли *gitanos* оселилися на півдні Піренейського півострова. Як відомо, період Реконквісти був тривалим та кровопролитним. Іспанці та араби (християни та мусульмани) вели розподіл країни. Лише у 1492 році Ізабеллі Іспанській вдалося об'єднати усі землі під одним прапором. Втім, мусульманські традиції, завдяки високому рівню їх розвиненості, збереглися на данній території. Сьогодні досить складно досліджувати цей період, адже історія тих часів сповнена міфів та переказів, які не завжди задокументовані, але все ж таки зберігаються у пам'яті народу.

Наскільки аспект територіальної приналежності може бути актуальним для культури кочового народу? Дійсно, на перший погляд ці два поняття не сумісні: народ, який вимушений існувати на шляху поміж стабільністю та працьовитістю, очевидно дещо зневажає саме явище укоріненості. Але разом з тим, ландшафт як одна з формотворчих векторів культури фламенко постає як невід'ємна складова цього феномену. «Частково це може бути пов'язано з домінуванням національної держави та локального/глобального силогізму як категорій просторового аналізу» (Grimes, 2008, с. 45). Західні вчені-музикознавці звернули увагу на взаємозв'язок музики та регіонального контексту, зокрема Бразилії (Lucas, 2000), Куби (Bodenheimer, 2009), Індії (Fiol, 2012; Grimes, 2008). «Ці вчені розглянули способи, якими музика артикулює уявлені спільноти на регіональному рівні. Інші вчені досліджували способи, за допомогою яких так звані регіональні музичні стилі відсторонюються на користь однорідного національного музичного стилю» (Grimes, 2008). У такого роду культурологічних та мистецтвознавчих

⁷ Авторка вказує навіть на відображення елементів грузинського мелосу.

студіях регіон осмислюється не просто як фізичний простір з певними географічними характеристиками (наприклад, горами чи річками), а як один з важливих компонентів етногенезу (Machin-Autenrieth M., 2015).

Останніми роками регіональна складова фламенкознавчих наукових дискурсів поширюється доволі стрімко. Поруч з тим фламенкологи все частіше досліджують і політичний аспект, часто поєднуючи його з територіальною складовою (Baltanas E. 2000; Steingress, 2002, 2006a; Washabaugh, 2012). Але все ще межі етнографічної приналежності лишаються доволі розмитими: «Жодне з цих досліджень не запропонувало чіткої етнографічної відповіді на регіональне значення фламенко. Не було спроби розглянути природу фламенко як прояв фрагментарного регіоналізму в Андалусії» (Grimes, 2008).

Вплив різних ландшафтів на формування етнічної ідентичності сьогодні утворює самостійний напрямок наукових досліджень. Існування окремої ідентичності та культури в Андалусії не викликає сумніву. Причина формування цього регіонального феномену, зазвичай, пов'язана з розповідями про її багатокультурну історію. Південь Іспанії, зокрема, був місцем існування різноманітних культур, включаючи гітанос (циган), євреїв, мусульман, фінікійців і вестготів. Ісламська спадщина Андалусії та територія, яка називається Аль-Андалус, часто розглядаються як невід'ємна частина розвитку андалуської культури та, зрештою, концепції єдиної регіональної ідентичності.

Одним із потужних символів ідентичності, навколо якого можна побудувати єдину андалуську ідентичність, була і залишається культура *gitanas* (хоча нині фламенко часто репрезентує іспанську своєрідність у більш загальному плані). Як влучно наголосив Manuel (1986), «фламенко часто розглядається як музичний побічний продукт століть передбачуваного обміну та змішування між безліччю культурних груп, особливо гітано та моріско (мусульмани, які були навернені в християнство після краху ісламської окупації Гранади в 1492 році). Традиційно гітанас вважаються

головними носіями наративу, який домінував у дискурсі фламенко протягом багатьох років» (Grimes, 2008). Втім, парадокс культури фламенко полягає в тому, що *gitanas* всюди сприймалися як чужинці. Андалусія не була виключенням. Про це свідчить окремий квартал в Севільї – Тріана («циганський квартал»), місце традиційного мешкання *gitanas* довгий час зберігався як окрема локація зі своїми законами та звичаями. Тож твердження щодо визначення фламенко як однозначно андалуської культури не відображує сутність цього явища повною мірою.

Кочовий образ існування цього етносу частково описаний у різних нарисах, що стосуються дослідження його історії. Імовірно, *gitanas* – етнос, що корінням сягає у *roma*, починає свої витоки з Індії. Про це свідчать лінгвістичні та генетичні дослідження. Навіть сьогодні у пластиці фламенко особливо в рухах *floreo*, *braseo* (рухи зап'ястків та позиції рук), позах часто проглядає спорідненість з індійською культурою. Професійні танцівники індійського танцю часто кепкують з танцівників фламенко, ставлячи на вид те, що очевидно вони гарно розмовляють тілом, але не знають перекладу. Окрім того застосування мікрохроматики в вокальному інтонуванні також дає підстави для констатації «індійського сліду» в музичній практиці фламенко (West, 2011).

У дослідженні *Ch. West* (2011) вміщена мапа майже тисячолітніх мандрів *gitanas* (Див. Додаток Б). Достеменно дата виходу *roma* з Індії не відома. Науковці датують ці часи доволі розмито VI–X століттями. Наступний етап подорожі пролягав через Персію, де цей етнос провів близько 400 років, перед тим як дістатися Візантії. Віднайдення візантійських слідів у фламенко хвилювало зокрема і М. де Фалью. Оскільки в період Ренасім'єнто увага творчої еліти лише почала фокусуватися на національних особливостях, фламенко часто вважали символом Іспанії, найкращим віддзеркаленням іспанського характеру. За словами М. де Фалья (1971), «[*cante jondo*] справив великий вплив на все наше життя і культуру, так і на історію музики. Ними є: а) засвоєння іспанською церквою візантійського

співу, б) арабська навала». Тут відомий композитор пов'язував фламенко з Візантією, але на теренах Іспанії. Натомість, ці дві культури були знайомі раніше, відомо що з тих територій *roma* продовжили свою мандрівку та розселення Європою. Вихід з Візантії датують приблизно початком XV століття (с. 53). Впродовж цього періоду *roma* різними маршрутами пройшли майже усіма країнами Західної Європи. В 1465 року *gitanas* прибули на територію Андалусії. Протягом цих чотирьох століть фламенко переплавили набуті у вигнанні культурні здобутки і зробили їх частиною власної ідентичності.

З кінця XVIII століття географічні відкриття стали доступні і робітничому класу, а отже культура *gitanas* поширюється і за океан. Іспанія почала свою економічну експансію «Нового світу» ще з XVI століття. Вважають, Христофор Колумб вірив усе життя в те, що відкрив новий шлях до Індії. Але в той же час поширювалася думка, що була відкрита не Індія, а новий континент. Одним з перших прихильників цієї версії був Америго Веспуччі, ім'я якого і отримала нова частина світу. Можливо, сам термін «новий світ» був запропонований власне ним у 1503 році, однак така думка не має доказів. Ряд джерел приписує цю заслугу італо-іспанському історику П'єтро Мартіре д'Анг'єра, який у листуванні про перший мореплавний похід Колумба (1 листопада 1492 року) вживає позначення в латинській формі «*novi orbis*», а через рік, в іншому листі – «*orbis novus*» (O'Gorman, 1961, с. 84).

Однозначно відомо, що *gitanas* потрапили на американський континент як кваліфікована «робоча сила». Фірма «*Las Antillas*» потребувала її для створення нових мануфактур. Куба увійшла до складу «Нової Іспанії» у 1508 році. На нових територіях у подальшому утворилась справжнє національне різноманіття: там зустрілися азіати з європейцями, *gitanas* з африканцями, вони відносно мирно співіснували завдяки спільній справі (тютюновим та цукровим фабрикам) та ворогу (корінним племенам). З того часу пожвавилися культурні зв'язки і через океан (Parry, 1970). Імовірно,

андалуські *gitanas* лишалися такими до 1783 року, коли Карлос III нарешті своїм указом зняв обмеження на їхні заокеанські подорожі до Нової Іспанії. Нові враження, що були знайдені на незвіданих теренах, не могли не віддзеркалитися у культурі. Цей факт безперечно лишається безсумнівним і сьогодні. Дійсно мультикультурність, що відкрилася для *gitanas* в Америці, мала доволі відчутний вплив на їх культуру. Натомість суперечливим є лише датування цього факту (або після 1508, або після 1783). Обережно нагадаємо, що 1783 року вийшов офіційний дозвіл на перетин океану. І цілком можливо, що нелегальні мандрівки почалися раніше.

Співвітчизники *gitanas* мандрували за океан набагато раніше. Існує думка, що драматурги «Золотого віку Іспанії» були пов'язані з цими мультикультурними процесами. І хоча нам було б вигідно спиратися на це твердження, але ми вимушені його якщо не спростувати, то відкоригувати. Дійсно, Лопе де Вега (1562–1635) з «Непереможною армадою», і Тірсо де Моліна (1583–1648) з новим верховним вікарієм для острову Сан Домінго – усі вони відвідали «новий світ». Мігель де Сервантес (1547–1616) подавав клопотання до ради Індій, але йому відмовили, виславши його знову на службу до Алжиру, а Педро Кальдерон (1600–1681) напевно не побачив нових берегів через свій придворний статус, який відвертав увагу митця від галасу навколо Великого географічного відкриття. Так, літературознавці вважають, що Лопе де Вега привіз свою унікальну комедію саме з «Нового світу». Але науковець *González-Barrera J.* (2008) у своїй монографії «*Un viaje de ida y vuelta: América en las Comedias del primer lope (1562-1598)*» майже крізь усе дослідження проводить думку, що у витоках іспанської комедії лежить її італійський аналог. Порівнюючи дати мандрівок та час написання творів, можна дійти висновку, що *González-Barrera J.* ближче до істини. Єдиним вірогідним впливом мандрівки через океан можна вважати розширення образної та сюжетної сфер. Після великих географічних відкриттів з'являються такі твори, як «Амазонки у Індіях» Тірсо де Моліно, сюжет Каталіни де Ераусо («Життя черниці-поручика») про втечу головної

героїні в якості військового на ім'я Алонсо до «Нового світу», його подвиги під час служби у Чілі, образ головного героя «індійського джентльмена» з п'єси «Доротея» та образ Колумба у п'єсі «Новий світ відкритий» Лопе де Вега. Враховуючи усі наведені факти, як аргумент, що підтверджує вплив Америки перш за все на уяву митців, хотілося б навести цитату: «колонізація Америки була настільки трансцендентною подією, що вона з силою потрясла основи Старого Режиму Європи, давши нове серце Старому світу» (с. 31).

Достеменно не відомо, коли саме активізувався зворотній обмін тепер вже американських *gitanas* з андалуськими, але неможливо заперечувати сам факт існування каналів трансляції культури між континентами «туди і зворотньо» («*ida y vuelta*»). Це нагадує формат квитка, який передбачає початкову та кінцеву точку подорожі в одному місці. Але таку назву отримала група жанрів «*cantes ida y vuelta*», яка виникла внаслідок цих міграційних процесів, що суттєво оновили жанровий фонд фламенко. Ці жанри, що поєднували у собі набутки мультиетнічної заокеанської спільноти з андалуською, також прийнято називати жанрами *aflamencado*.

Зрозуміло, що на цьому мандри фламенко не закінчені. Після театралізації цієї культури, кордони долалися нею вже як колоритною візитівкою Іспанії, а не як багажем працюючих *gitanas*: гастролі, фестивалі та колаборації і дотепер відкривають для фламенко двері будь-якої країни світу.

1.5. Поняття *aflamencado* у проблемному полі фламенкології

У словнику іспанської мови слово «*aflamencado*» трактоване як дієприкметник, що вказує на те, що той чи інший об'єкт має дух або ознаки фламенко; також уточнюється його приналежність до етносу *gitano* («*Que tiene aire o modales de flamenco (vinculado con el pueblo gitano)*») (Asale, 2022, с. 48). У загальному вжитку поняття *aflamencado* часто використовується як синонім словосполучення *flamenco like*, «щось схоже на фламенко». Це слово утворене за допомогою префікса *a-*, кореня *-flamenc-*

та суфікса *-ado*. Така лексична конструкція визначає не тільки первинно властиві об'єкту риси, але й специфічний спосіб його перетворення, пов'язаний зі «зміною статусу об'єкта», зокрема, про це йдеться у статті Редковської Т. О. «Формування префіксальних дієслів в іспанській мові: когнітивний аспект» (Редковська, 2019, с. 172). Префікси, як зазначається у лінгвістиці, загалом «надають дієслівним основам значення специфічного способу дії, представленого предикативними відносинами аргументів, що створюють пропозиціональну структуру. Залежно від взаємодії концептуальних систем префіксів з пропозицією виділяють композиційні та інтегративні види концептуальної деривації, що розділяються на декілька когнітивних механізмів» (Редковська, 2019, с. 173).

Дієприслівник «*aflamencado*» можна віднести до категорії префіксатів – слів, що утворюються за допомогою префікса, який впливає на його значення. Префікс *a-* в більшості випадків розглядається як заперечення, або виключення з тої сфери, яка зазначена в корені слова. Проте, в даному випадку, він не є запереченням, а вказує на надання об'єкту ознак (маркування його ознаками) фламенко, які первинно не були йому властиві.

Цей дієвий зміст більш конкретно виявляється у визначенні словника іспанських неологізмів, де *aflamencado* усвідомлюється не просто як констатація наявності певних ознак, а саме як «надання чомусь, особливо музичному жанру, стилю або характеру фламенко» («*Dar a algo, especialmente a un género musical, el estilo o carácter del flamenco*») (Azorín Fernández, D. & Sánchez M., 2016, с. 15).

У сучасному фламенкознавстві термін *aflamencado* має доволі широке поле застосування, але в той же час увага фокусується переважно на музично-жанровому компоненті. Так, у «*Diccionario flamenco*» (Lucena, 2022, с. 138) «*aflamencado*» визначається як «андалуське музичне явище, завдяки якому копла, танець або пісня будь-якого жанру, особливо традиційні пісні та танці андалуської народної музики, набувають мелодичних особливостей, інтонації та ритми, характерні для мистецтва

фламенко»⁸. Проте водночас не тільки жанри андалуського регіону набували специфічної «фламенкоподібності». Своєрідної «фламенкізації» зазнали впродовж довгого часу і ті жанри, які були спочатку експортовані на американський континент, а потім повернулися на терени півдня Піренейського півострова («*cantes ida y vuelta*»).

Слід нагадати, що в Іспанії, зокрема у її південних регіонах активність міжкультурних взаємодій сягає XVI століття. За тих часів південь країни вже мав великий комерційний потенціал завдяки своїй береговій лінії, але торгівля велась здебільшого сухопутними маршрутами, залишаючи мореплавцям долю завойовників. Відкриття короткого шляху до Індії мало поліпшити економічну ситуацію. Тому Севілья в ті часи жила передчуттям та підготовчими процесами (González-Barrera J., 2008).

Зважаючи на історичний контекст, перший етап процесу *aflamencado*, що позначений «відцентровим рухом туди» («*ida*») на американський континент, почався значно пізніше за першу мандрівку Колумба. Нагадаємо, що лише після 1783 року *gitanos* отримали змогу мандрувати через океан, а дефіцит робочої сили відкрив цю дорогу і для *gitanas*.

Другий етап процесу *aflamencado* – *vuelta* / зворотній шлях – спричинив «доцентрову зміну просторового вектору» розгортання традиції фламенко. Поштовхом для повернення додому колишніх емігрантів стала іспано-американська війна (1898). Саме тоді «американські іспанці» почали масово повертатися до Європи, «беручи з собою» вже трансформоване фламенко. Зберігаючи оригінальний ритм та незвичну акцентуацію, *gitanas*, які повернулися з американського континента, збагачували свої виступи новими запальними мотивами екзотичної музики. Новий колорит, створений у поєднанні латиноамериканських мотивів зі споконвічною андалуською

⁸ Словник *Aflamencado*, da. (DRAE. «1. adj. Que tiene aire o modales de flamenco | vinculado con el pueblo gitano»). 1. adj. Se dice de toda copla, baile, tañido o canción de cualquier género, especialmente los cantos y bailes tradicionales folclóricos andaluces, que adquiere características melódicas, de entonación y rítmicas propias del arte flamenco. Aflamencamiento. (Sin recoger en el DRAE). 1. m. Fenómeno musical andaluz mediante el cual una copla, baile, tañido o canción de cualquier género, especialmente los cantos y bailes tradicionales folclóricos andaluces, adquieren características melódicas, de entonación y rítmicas propias del arte flamenco.

традицією, дав можливість «розповідати» вічні історії мовою, зрозумілою для більш широкого загалу.

Усі ці факти наводять нас на думку, що жанрові метаморфози фольклорної традиції під назвою «*cantes ida y vuelta*» мали лише століття для своєї реалізації. Зафіксований у цьому жанровому прошарку процес *aflamencado* дуже спрощено можна порівняти з практикою аранжування з тією різницею, що кантаори XIX століття асимілювали імпульси від оточуючого їх звукового середовища не свідомо, а інтуїтивно, залучаючи новаторські прийоми співу та інтонування до безпосереднього імпровізаційного вислову, який створювався за музично-мовними канонами народної творчості *gitanas*. Використання фольклорних мотивів, ритмів, настроїв інших етносів багатонаціональної Америки – все це слугувало ресурсом для оновлення вже існуючого жанрового фонду фламенко і утворення нових жанрових різновидів.

Сформована внаслідок цього окрема група жанрів *aflamencado* є доволі розгалуженою як за емоційним забарвленням, так і за географією походження першоджерел. Вона включає, серед іншого, такі пісні, як *guajira*, *colombiana*, *rumba*, *vidalita*, *milonga*. Безперечно, емоційний спектр, який закутий у тексти *cantes ida y vuelta*, доволі об'ємний: ця жанрова група не обмежена лише оптимістичним життєрадісним флером.

Guajira, *colombiana* та *rumba* переважно відображають святковий, піднесений, а іноді і відчайдушний настрої. Цій жанровій тріаді завдячує своєю появою музично-театральне явище фламенко – *zarzuela*. Поширення в Іспанії на межі XIX–XX століть групи жанрів *aflamencado* спровокувало стрімкий розвиток цієї самобутньої форми музично-сценічних творів. Так, *Ch. West* \ Крістіна Вест (2011) зазначає: «У *Zarzuel*'ах (музичні комедії) та операх фламенко переважно залучалися *fandangos*, які були близькі до народних мелодій та *cantes ide y vuelta*. Вони завдяки латиноамериканському впливу чудово відповідали духу того століття» (с. 154).

Крістіна Вест (2011) згадує про активне використання пісень *fandangos* для створення фламенко-вистав, натомість саме жанр *guajiras*, як найяскравіший представник групи *cantes ida y vuelta*, мав необхідний комерційний потенціал. Побутова, часто любовна тематика *guajiras* слугувала чудовим підґрунтям для створення сюжетів легких народних вистав, а простий мажорний ладогармонійний виклад музичного матеріалу сприяв легкому його запам'ятовуванню (с. 165).

Смуток і туга також представлені у групі жанрів *aflamencado*, але ступінь трагедійності тут значно менший, порівняно з жанрами *cante jondo*. Ці пісні, переважно в жанрах *Miloga* та *Vidalita*, мають ностальгічний відтінок і сентиментальний характер. Перший з них походить від хабанери, зберігаючи властиву їй чотиридольність, де кожна доля була акцентована. Темп в порівнянні з хабанерою був пришвидшений. З часом мілонга зазнала інших впливів і увійшла як танцювальний жанр до фонду аргентинського танго. Навідміну від цього національного різновиду, мілонги фламенко лишилися вокально-інструментальним жанром.

Vidalita зародилася у фольклорі переселенців північної Аргентини. Цей жанр увійшов до обігу фламенко в період його театралізації, завдяки активному використанню в операх фламенко. Класикою стали записи *vidalita* Пепа Марчени та Хуана Вальдеррами. Втім у подальшому борці за чистоту фламенко (генерація співаків-сучасників Антоніо Майрени) запідозрили у цьому жанрі відсутність «циганського стилю» і майже вилучили з репертуару. Сьогодні *vidalita* знову виконується кантаорами, зразки цього жанру звучать, зокрема, завдяки видатному співакові Дієго Ель Сігала (Cigalo el, D., 2015).

Найпоширенішим серед жанрів *aflamencado* є *guajira*. Свідченням цього можна вважати збірку «*La guajira: cancionero*» (1980), яка налічує вісімдесят шість зразків. Слово «*Guajira*» – кубинського походження і має різні значення. Насамперед, це – іменник «селянка» у перекладі з кубинського діалекту, який дав назву народній пісні. Аналогічним чином,

наприклад, здобув свою назву від іменника «козак» і добре відомий танцювальний жанр українського фольклору «козачок». Інше значення слова «*guajira*» – географічне. Це – топонім, яким визначається півострів між Карибським морем і Венесуельською затокою, крайня північна точка Південної Америки. Від цієї назви походить і назва департаменту Колумбії, що розташований на березі Карибського моря. У цьому регіоні прийнято вирізняти *Guajir*'у *Baja* (низька), *Media* (середня) та *Alta* (висока).

В Іспанії популярність гуахіри як жанру фламенко обумовлена не тільки яскравою сценічністю (цей жанр зазвичай танцюють з великим віялом *pericon de jardin*), але й легкістю сприйняття слухачем. Запорукою цього стає також *cante*, яке пізніше назвали жіночим стилем через його рубато та мелізматику. Варто зазначити, що до появи *Guajira* у мистецтві фламенко не було такого жанру, який би міг виконувати суто розважальну функцію. І тому її поява сприяла розвитку комерційного аспекту фламенко. *Guajir*'у *flamenca* легко впізнати: вона – один з небагатьох жанрів, котрі виконуються в мажорі. Текст, зазвичай, також підтримує позитивний або романтичний характер. Наведемо приклад та переклад одного з найрозповсюдженіших куплетів у таблиці нижче:

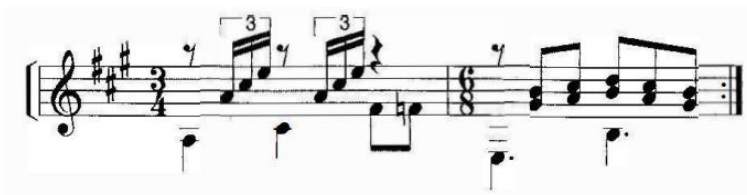
Таб. 1.

<i>Contigo me caso indiana</i> <i>si se entera tu papa</i> <i>y se lo dice a tu mama</i> <i>hermosisima cubana</i> <i>tengo una casa en la Habana</i> <i>destinada para ti</i> <i>ay con el techo de marfil</i> <i>y el piso de plataforma</i> <i>para ti blanca paloma</i> <i>llevo yo la flor de lis</i>	З тобою одружуся в Індіані. Якщо про це дізнається твій батько Та скаже це твоїй матері, Красива кубинко, Я маю дім у Гавані Призначений для тебе. Там дах зі слонової кістки І рівна підлога. Для тебе, біла голубка, Ношу я квітку лілії <i>fleur de lys</i>
---	---

Для жанру характерний середній темп, змінна метрика (6/8+3/4), звична для фламенко. Ці особливості додають певного відтінку південної млості та розслабленості, що нечасто можна зустріти в темпераментній культурі. Гармонійна послідовність: **T-D-T-S-T** реалізується у *Solo compas*'і,

«структурний елемент фламенко, що слугує для визначення жанру» (Lucena, 2022, с 436). Нижче наведемо нотний приклад *Solo compas* у гуахірі.

Нотний приклад 1⁹.



За твердженням *Peter Manuel* (1986) оновлений жанр *Guajira flamenco* сягає своїм корінням кубинської аутентичної традиції, а саме *Punto Cubano*, який ще відомий як *Punto Guajiro*. Цікаво зауважити, що до формування останнього доклали руку іспанські мандрівники. Саме завдяки їм у «Новий світ» потрапила гітара, лауд, бандурія, а з ними і специфічний фламенко-штрих *punto* або *punteado* (акцентоване виконання кожного звуку мелодії). На жаль, приклади *punto* не збереглися до нашого часу, тож спробуємо відновити його образ завдяки науковим дослідженням (с. 49).

Цікавий живий портрет жанру *Punto Cubano* дає науковець *Steffan Blanco* (2015): «Можна уявити собі гуахіро, креольців (білих та чорних), які взаємодіють, співають децими, слухають музику, танцюють та пиячать разом, не зважаючи на своє різне етнічне походження» (с. 23). Цей культурний феномен створив прекрасне підґрунтя для активної міжкультурної комунікації, де мультиетнічність Куби органічно продукувала нове колоритне звучання, залучаючи краще з імпортованого. Продукт цієї взаємодії, *Punto Cubano*, став «якщо не національним, то селянським символом» (Blanco, 2015, с. 22). Його змістовне наповнення повністю відображало усі радості та тяготи життя простого люду, які працювали на плантаціях. Виконувалися зразки цього жанру під час «гватесок» – сільських вечірок, де святкували дні народження, хрестини, весілля, збір урожаю тощо.

Перші згадки про *Punto Cubano* сягають близько XVI століття. «У тих дуже комфортних умовах перебування у Гавані, – як вказує *Armando Rodríguez Ruidía*, – головними веселощами були <...> гральні карти та танці

⁹ (Fernandez, 2004, с. 86).

й пісні трьох світів під звуки найсуттєвішої, хвилюючої та вільної музики» (2015, с.123). Панування Іспанії в Америці тоді було ще непохитним. Тож більшість імпортованих складових нового жанру були іспанськими. Музичне середовище того часу *Armando Rodríguez Ruidíaz* (2015) описує так: «Серед тих пісень було чимало у куплетній формі (*copla*-) та характерної шестидольної пульсації, як наприклад, сарабанда, чакона <...>. Але тогочасні пісні були не лише іспанські, також були присутні і американські зразки, наприклад мексиканська гуарача» (с. 38). Завдяки тісному зв'язку з Кубою, обумовленому аграрними інтересами, усі актуальні для Гавани явища органічно поширювалися і на всю територію острова, де вони модифікувалися. Процес «креолізації» (Corrales, 2000) додав локальній традиції наступні компоненти: для інструментального оформлення були задіяні триструнна гітара, лауд та бандурія; куплети писалися переважно іспанською мовою у формі децими¹⁰.

Втім, підґрунтя для поєднання мистецької традиції *gitanas* з африканськими культурами імовірно вибудувалося на декілька століть раніше (Corrales, 2000). Елой Мартін Корралес пропонує не пов'язувати появу африканських мотивів у фламенко лише з мандрами до Нового світу. «Раби, які прибули до Іспанії протягом XVI та XVII століть, були вивезені безпосередньо з великої берегової лінії між Сенегалом і Мозамбіком (Гвінея, Сан-Томе, Кабо-Верде, Ангола, Конго тощо), в основному це були джолоф, мандінго та конголезці. Хоча частина з них була відправлена до Америки, більшість тих, хто висадився, жили й померли, так і не виїхавши до американських колоній», таким чином він наголошує та підтверджує африканський компонент у культурі *gitanas*.

Американські та африканські міжетнічні взаємини у просторі експортованої іспанської традиції здебільшого виявлялися через посилення ритмічної складової інструментального супроводу. Перкусійні інструменти

¹⁰ Децима (еспіanela) – десятирядкова строфа зі сталою схемою римування: аббааггддг. Перший чотиривірш мав зав'язку ліричної колізії, останні – її розв'язку.

гіро, оплески, маракаси, і, навіть, мачете – усе це використовували у *Punto Cubano* для створення музики. Африканізація практики *Punto Cubano* проявилась у метроритмічному різноманітті. Інструментальний вступ майже завжди супроводжувався оплесками (*clavas*), та повторювався імпровізаційно між вокальними куплетами. Інтенаційні особливості проявлялися у домінуванні міксолідійського та фрігійського ладів, завдяки чому пісенний мелос формувався на зіставленні мажорного та мінорного колориту. Використавши весь наявний ресурс, у жорнах кубинського мультиетнічного котла кипіла творчість та культурний обмін.

Близько 1836 року *Esteban Pichardo* (1985) у своєму «*Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas*» згадує *zapateo* у контексті селянської вечірки «коли один селянин тупотів, а інший співав про свої любовні пригоди з нахабством та ентузіазмом» (с. 342). *Peter Manuel* (1988) описує характер танцю більш детально: «Рідко дві, три пари танцюють одночасно: у *zapateo* вони демонструють свою грацію і спритність чоловіка і жінки, такт і легкість, з якими вони виконують надзвичайно складні кроки, справді вражають, в яких око не може простежити повороти, які описують ноги» (с. 89).

Звісно, енергійність *Punto Cubano* не оминула і танцювальні жанри фламенко, куди вже на ранніх етапах потрапив *zapateo* (ритмічні малюнки, виконані ногами), який став невід’ємним компонентом дійств. Африканська складова фламенко виражалась не тільки у запозичених складних ритмах та перкусії, як на тому наголошував Гієрмо Кастро Буендія (*Castro Buendía*, 2014), докладно дослідивши палітру ритмічних варіацій та ладових особливостей, порівнявши її з фламенко-зразками (с. 30). Навіть цілі жанри перекочували до цієї культури, асимілювавшись та набувши широкого розголосу. Так, наприклад, Ш. Давільє у своїх щоденниках 1862 року згадував молоду циганку, яка «танцювала американське танго з надзвичайною грацією. Танго – це чорний танець, який має дуже помітний і сильний акцентований ритм» (1881, с. 208). Задля підтвердження цього крос-

культурного обміну зауважимо, що ця згадування про «американське танго» не є поодиноким. Так, Елой Мартін Корралес (Corrales, 2000) наводить наступні приклади: «На арені в Севільї, той же автор (Ш. Давільє) згадує “банду чорних”. <...> вони виконували <...> танці своєї країни, такі як “*cucullé*” і “американське танго”, останню композицію підспівувала публіка. <...> Через рік (1887) на вечірці фламенко в Севільї ми побачимо прекрасну жінку, яка танцювала танго і циганську сегіділью».

Оскільки, панівне місце у витоків даної традиції займали європейські зразки танцювальної культури, можемо припустити, що традиційний рух підняття спідниці обома руками був присутній і у *zapateo*, але через яскраво виражений еротичний підтекст, спідниця піднімалася зазвичай вище, ніж було прийнято на той час у суспільстві, а африканська ритмічність виражалася у звучних ритмічних рухах ніг, що додавали маскулінності партнерові.

Продовжувала свій окремий шлях розвитку впродовж ХІХ століття і *Guajira Cubana*, вона не тільки спровокувала утворення *zarzuela cubana*, а згодом вже у ХХ столітті трансформувалася змістовно, створивши поле для маніфестації революційних гасел.

Існування у практиці фламенко особливої групи жанрів *aflamencado* підтверджує факти активної міграції культури *gitanos* до Нового світу і назад до Іспанії. Етнічна культура набула там нових якостей і у перетвореному вигляді була асимільована на ґрунті іспанської традиції. Фактично на межі ХІХ–ХХ століть на території Іспанії зустрілися дві версії фламенко: одна, прадавня, *cante jondo*, інша, оновлена, пов’язана із жанровим фондом *aflamencado*. Синхронізація давнього кореневого та імпортованого різновидів однієї культури фактично і спричинила появу багатьох протиріч та дискусій у судженнях про фламенко, про які йшлося вище.

Зазвичай перша зустріч непідготованого слухача зі зразками *cante jondo* сьогодні напевне його здивує, або, навіть шокує, особливо якщо слухач – професійний музикант, тим паче вокаліст. Справа в тому, що

звуквидобування справжнього *cante jondo*, його вокальні прийоми досить незвичні: переважно «завалений голос» (іноді «здавлений»), домінування верхнього резонатору, і ще багато інших речей, які небажані у академічному вокальному середовищі. Дійсно, звучання *cante jondo* пікантне та дивуюче. Але! Варто згадати про його першочергове призначення – транс. Якщо сприймати *cante jondo* як ритуал – воно майже безперечно через емоційне напруження приведе слухача до шаленого катарсису через стан трансу. Цей тип співу дає можливість наче безпосередньо спілкуватися із підсвідомістю. Він має вивертати душу, і усе це через містичну співпричетність до вищих сил, яка властива кожному автентичному мистецтву. Звісно, у публічному просторі співакові *cante jondo* вдалося зберегти майже повною мірою способи звуквидобування, але натомість втратити велику частку таємничого флеру, який здатні розгледіти далеко не усі перехожі. «Найправдивіші стилі, найглибші *cante* – це спадщина кількох циганських родин, що оселилися не більше, ніж у тридцяти містах на південному заході Андалусії, куди вони прибули між XV та XVIII століттями», – приходиться до висновку *Plasencia* (1983, с. 86).

На сьогодні майже не залишилось аутентичних прикладів чистого *cante jondo*. Однією з найближчих за стилем виконання, не за часом, вважається *cantaora Paquera de Jerez* (Франсіска Мендес Гаррідо, 1934–2004). Здобувши локальну славу у столиці в таблао «*El Corral de la Moreria*», кантаора проїхала туром по Іспанії, а згодом підкорила кіно. Її улюбленим жанром був *bulerias*, який і приніс їй широку славу. Варто сказати, що для непідготованого слухача стиль вокального виконання *cante jondo* зазвичай звучить незвично. Надлишкова експресія, що зривається на крик (*ayes*) та хриплий, наче здавлений, без звичного пом'якшення та заокруглення тембр голосу – все це створює шокуючий неповторний ефект.

Чи не головним парадоксом культури фламенко є той факт, що при «зустрічі» в одному часовому зрізі двох різних версій однієї традиції не сталося витиснення одної з них, а утворився їх унікальний симбіоз. Задіяний

при цьому механізм афламенкадо впродовж історії фламенко очевидно спрацьовував не лише у жанровій площині цієї культури. Можна припустити, що він продовжує бути регулюючим у збереженні стильової єдності у подальшій мистецькій практиці вже на інших рівнях, в тому числі у міжмистецьких взаємодіях, які розгорнулися протягом ХХ століття і тривають дотепер.

Висновки до Розділу 1

Питання визначення фламенко все ще лишається відкритим, з причини існування різноманітних кутів погляду на цей феномен: як культури, як мистецтва, як жанру, як художнього виразу. В даній роботі запропоновано називати фламенко явищем, бо ореол цього слова дозволяє включити усі необхідні компоненти: як мультикультурні, так і міжстильові. Фламенко як явище не звужується до суто культурних чи мистецьких проявів, але при цьому не виключає жоден з них.

Питання періодизації, зокрема розбіжності в датуванні витоків фламенко, також зумовлено різним сприйняттям. Тож, кажучи про фламенко як *явище культури* необхідно вести його історію від 1465 року, перших фактів появи етносу *gitanas* на півдні Андалусії. Натомість, фламенко як *мистецтво* варто починати розглядати лише з середини ХІХ століття, а саме з передумов появи його концертного варіанту на сцені таблао.

Досліджуючи процеси та вивчаючи характерні ознаки фламенко, неможливо вилучити з поміж його кореневих особливостей здатність акумулювати в собі будь-які інші автентичні, соціальні та культурні прояви, які він зустрічає на своєму шляху. Це було обумовлено впливом на формування та історичний розвиток фламенко часових, просторових, етнічно-конфесійних чинників. Унікальне поєднання циганської, арабської, християнської та єврейської культур, при домінуванні етносу *gitanas*, доповнене взаємовпливом традицій територій двох континентів (Іспанії та Нової Іспанії) породжує явище дуже цікаве за своєю природою. З одного боку, воно відрите до змін, а з іншого – стало за своїми кореневими ознаками.

«Міжкультурна гібридизація», яку так яскраво демонструє фламенко, створює необхідну для будь-якої взаємодії базу, що посилює здатність не тільки до гібридизації, а і до асиміляції. Цей факт також формує його дискусійну, не лінійну, не очевидно відкриту природу.

Поняттям *aflamencado* (у перекладі – «той, що набуває характерних ознак фламенко») визначаються у даному дослідженні явища асиміляції практики фламенко в чужорідних середовищах, в тому числі регіональних, художніх тощо. У первинному значенні *афламенкадо* використовується виключно у сфері, що пов'язана з жанровими розвідками культури андалуських циган – *gitanas*. Новий колорит, що виникає у поєднанні латиноамериканських мотивів зі споконвічною андалуською традицією, створив можливість розвитку культури *gitanas* в напрямку його популяризації, дозволив «розповідати» вічні історії мовою зрозумілою більш широкому загалу. Цей процес вивів фламенко з «сімейного подвір'я» на сцену, поділивши андалуське мистецтво на дві групи жанрів: *cante jondo* та *cante flamenco*. Перша група пісень довгий час зберігала свою «таємницю» у суто родинному колі, а друга – увібравши у себе свіжість імпортованих з Америки музичних «новинок», продовжила торувати шлях до глобального визнання. Аспект впливу територіальної приналежності на формування культурних особливостей, різноманіття ландшафту як формуючого компонента етнічної ідентичності сьогодні також утворює самостійний напрямок наукових досліджень. Залучаючи дані з цих наукових розвідок вдалося розкрити сутність назви групи жанрів «*cantes ida y vuelta*», яка виникла внаслідок цих міграційних процесів, що суттєво оновили та розширили жанровий фонд фламенко. В цьому взаємообміні наджанрова пам'ять *gitanas* в поєднанні з заокеанськими враженнями знайшла шляхи виходу у нових формах: *guajira, milonga, vidalita, colombiana, rumba*.

РОЗДІЛ 2

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК ЗА УЧАСТЮ ФЛАМЕНКО

2.1. Наукові підходи до осмислення міжмистецьких взаємодій

Мистецтво як сфера активності людини і засіб комунікації утворює певну розгалужену сукупність («конгломерат») художніх практик, які у процесі історичного розгортання виразно демонструють сталу тенденцію до специфікації у використанні того чи іншого матеріалу, способів його «обробки», монополізуючи відповідні канали сприйняття інформації. На кожному етапі розвитку художньої культури утворюється своя конфігурація мистецьких практик і відповідно встановлюються межі у розподілі їх «зон впливу». Конкуренція митців за суспільну увагу приводить не тільки до ретельного відбору та винаходу дієвих засобів експресії, вдосконалення існуючих форм майстерності, але й спонукає до порушення у той чи інший спосіб заданих раніше «кордонів». Це спричиняє або *сепарацію* – виокремлення в межах однорідної творчої діяльності принципово нового її різновиду, або *експансію* – вихід на суміжні території мистецтва для залучення властивого іншим мистецьким практикам матеріального та операційного ресурсу. У першому випадку домінують «відцентрові вектори» розвитку, які призводять до «народження» нового виду мистецтва (нового жанру, нової практики). У другому – включаються «доцентрові фактори» формування нової художньої цілісності на основі поєднання того, що раніше існувало в автономному режимі. Втім будь-який перегляд встановлених конвенціональних кордонів активізує процеси міжмистецьких взаємодій, які сприймаються як маркер оновлення традиції.

Проблема міжмистецьких взаємодій завжди була у полі зору науковців, які не тільки наносили понятійні кордони на мапу історії мистецтва, але й уважно пильнували за їх дотриманням. Зрозуміло, що час від часу потрібно було у філософсько-естетичній царині здійснювати переосмислення формулювань, що провокується революційними змінами мистецьких проявів.

Цей процес сприяв оновленню видової типології, класифікації наявних у культурі видів мистецтва. Сьогодні у загальному обігу функціонує низка класифікацій, що використовується у якості критерію систематизації мистецьких практик через різні аспекти осягнення художнього досвіду. Так, наприклад, у сучасних працях з естетики наводиться п'ять позицій: «спосіб сприйняття», «тип зображення дійсності», «специфіка художнього образу», «характер поєднання художніх засобів» і «матеріал для творення художнього образу» (Лекція: «Система мистецтв і види мистецтва» [17]). У відповідності маємо п'ять критеріїв (типологічних ознак), згідно з якими мистецтво «фламенко» є водночас і «слуховим, зоровим, видовищним», «зображальним і не зображальним», «часо-просторовим», «синтетичним», що оперує «звук, словом і самою людиною» (Лекція: «Система мистецтв і види мистецтва» [17]). Втім, немає сумніву, що жодний з наведених у підручнику критеріїв, взятий окремо, не здатний зафіксувати самотність даного мистецтва.

Інші параметри для оформлення типології мистецьких практик пропонує Т. В. Шмельова (2013). Посилаючись на дослідження Вадима Михальова (1984), вона вказує: «Серед різноманітних класифікацій видів мистецтва варто виділити основні: генетичну (основна ознака – походження виду), структурну (зазвичай, в основі просторово-часова ознака), психологічну (на основі переважаючих об'єктивних або суб'єктивних факторів у творчому процесі або на основі способів сприймання виду мистецтва), експресивну (за засобом вираження або зображення дійсності), функціональну (ознака – утилітарне чи не утилітарне використання), семіотичну (на основі мови того чи іншого виду), матеріальну (на основі матеріалу, який використовується видом мистецтва) (2013, с. 52)»

У таких координатах фламенко репрезентується як архаїчне явище фольклору («традиційна культура»), яке існує як просторово-часовий феномен з використанням музичної, вербальної та пластичної складових, що підпорядковувалися особливим ритуальним функціям (тобто мали

«утилітарний» характер) і водночас вийшли в історичному перебігу на рівень існування в формах «не утилітарних», зберігаючи і культивуючи особливий спектр експресії, усталену семантику і власний код. Первісний синкретизм фламенко поступово перетворювався через процес «спеціалізації» та розгалуження на самостійні мистецькі практики співу, хореографії, інструментальної гри (не обов'язково супроводу до перших двох) на синтетичне видовище, в якому зберігалася властива архаїці триєдність слова-інтонації-жесту у середині традиції фламенко.

Звичні для творчого мислення тієї чи іншої історичної доби пункти перетину міжмистецьких «кордонів» були пройдені також фламенко в процесі набуття автономії вербальних, візуальних та аудіальних компонентів. У науковій думці ці міжмистецькі (або міжвидові) взаємини в художній культурі набували різного термінологічного означення. У словнику «Метамистецтво» С. Маценко (2017) наводить лише деякі з них: «Взаємозв'язок і взаємодія мистецтв, “література в системі мистецтв” (Д.Наливайко), “конвергенція” і “виторочування мистецтв” (“*Verfransung der Künste*”) (Теодор Адорно), їхні “відношення, спільні зв'язки, відповідні залежності” (Ульріх Вайсштайн), їхні “взаємопородження, взаємопроникнення, взаємодоповнення” (Рихард Вагнер), їхня спорідненість, синтез, співвідносність і взаємовисвітлення (Оскар Вальцель), взаємний перегук і діалог мистецтв» (с. 15). І це далеко не повний перелік тих понять, якими визначаються міжмистецькі взаємодії.

У рамках даного дослідження немає потреби примножувати визначення. Якщо врахувати лише ті художні явища, які у безмежному полі міжвидової мистецької компаративістики підпадають під категорію «синтезу мистецтв», то найбільш узагальненою виглядає наступна класифікація, в якій критерієм обирається принцип функціонування окремих мистецьких практик у «сукупному творі мистецтв». У такому ракурсі можна вести мову про «субпідкорення» (нерівноправний синтез, коли один з видів мистецтв домінує над іншими як архітектура, скажімо, домінує над монументальними

живописом, скульптурою, мозаїкою тощо); «симбіоз», який діагностується в наслідок паритетного поєднання (як, наприклад, «злиття» музики і драми в опері); «зняття» – «коли один з видів мистецтва обмежується забезпеченням основи для іншого, уникаючи при цьому безпосередньої участі в художньому результаті й проявляючись лише в «знятому» вигляді (так, літературне лібрето «знімається» у балеті, де говорять не слова, а рухи, жести, пластика)»; «концентрація» – «так, театр, концентруючи у собі музику, літературу, живопис, скульптуру, архітектуру, хореографію чи навіть кіно і фотографію, зберігає свою специфіку – гру актора»; нарешті, «трансляційне сполучення» – таке синтезування, коли з допомогою одного мистецтва (як засобу) передаються інші (так, фотографія, кіно і телебачення дозволяють транслювати через простір і час художні здобутки всіх інших видів мистецтва)» (Лекція: «Система мистецтв і види мистецтва» [17]).

В таких аспектах саме по собі *Gesamtkunstwerk* фламенко можна розглядати як своєрідний мистецький симбіоз, в інших випадках виявляється «зняття», коли один з трьох компонентів фламенко виноситься «за лаштунки», але неодмінно може бути відновлений або передбачений. Іноді фламенко включається у міжмистецьку взаємодію як елемент, що виконує функцію концентруючу, і, нарешті, сьогодні найпоширеним є існування фламенко у масових формах «трансляційного сполучення» через екранні та аудіальні медіа.

Український музикознавець Валентина Редя розглядала специфіку «синтезу мистецтв» як результат «інтегративної взаємодії мистецтв» (Редя, 2010, с. 28). На думку дослідниці, «поняття *інтегративності* є наскрізним для всієї багатовікової історії художньої культури, на різних її етапах підтверджуючи пряму відповідність інтенсивності художніх процесів, їх спрямованості (доцентрової, відцентрової) – загальним устримленням часу,...» (Редя, 2010, с. 29). Історична типологія проявів «інтегративних процесів у мистецтві», за теорією В. Реді, охоплює «первинний синкретизм», «симбіоз» доби Античності і Середньовіччя, «диференціацію мистецтв і

свідоме практичне інтегрування мистецтва» (насамперед, мається на увазі, опера) в епоху Відродження та Бароко, далі «активізація міжнаціональних взаємодій» та «діалог культур» (Редя, 2010, с. 29–37). гідно з такою періодизацією, фламенко досить пізно виходить із стану первинного синкретизму, але стадія мистецького «симбіозу» у цій царині продовжується і донині.

Наукові погляди В. Реді, безумовно, збагачують теорію музично-художнього синтезу, яка базується на системному підході. Проте семіотичний поворот у гуманітаристиці, яким позначений ряд досліджень другої половини ХХ – початку ХХІ століть, дозволяє розставити інші акценти у висвітленні даної проблематики та вивести науковий пошук у цій сфері на новий рівень.

Застосування семіотичного підходу до аналізу явищ міжмистецької взаємодії дає можливість зрозуміти утворення «системи семіотичних ідентифікацій, які спираються на відповідні культурно-локалізовані аналогії, що можуть бути ідентифіковані шляхом аналізу взірців» (Гардашук, 2021, с. 7) За порадою Д. Чендлера – автора сучасного бестселера «Семіотика для початківців», семіотику варто розглядати «як спосіб продукування смислу із певної критичної точки зору, що не передбачає строгого узгодження теоретичних припущень, моделей чи емпіричних методологій, але окреслює широкий спектр досліджень і загальних принципів» (Chandler, 2017).

Розгляд явищ мистецтва під кутом семіотики дозволяє виокремити особливе дослідне поле, де будь-який артефакт постає в аспекті включення до загального художнього процесу, становить певний «зріз» історико-культурної ситуації. У просторі семіотики як сфери уніфікуючого знання взаємодія різних мистецьких практик висвітлюється в аспекті комунікації, умовами здійснення якої є існування зрозумілої для учасників спілкування мови повідомлення («коду») і наявності каналу трансляції інформації – тіло, книга, сцена, екран тощо. При цьому вважається, що доступ до каналу трансляції має бути у всіх учасників комунікації.

Код і канал трансляції називаються «медіа» або «медіуми», комунікація можлива за наявності цих медіа. Тобто проблема міжмистецьких взаємодій може бути розглянута як взаємодія різних медіа, тобто в аспекті інтермедіальності, а значить – як взаємодія різних кодів у «повідомленні» і різних каналів його трансляції. У такому сенсі не скасовується сама ідея синтезу мистецтв, синестезії, синергії, просто вона конкретизується у реальному механізмі комунікації.

Для сучасних інтермедіальних досліджень характерне використання саме семіотичної методології, що дозволяє крізь унікальність кожного тексту висвітлити універсальні комунікативні структури. Текст, у тому числі художній, у семіотиці розуміється як простір для застосування певних кодів. Це – інформація, яка певним чином кодується «відправником» і декодується «отримувачем». У просторі тексту різні медіа можуть синхронізуватися. При цьому можуть бути використані різні коди, які декодуються як рівноправні або якийсь з них сприймається і є базовим, а інші виступають у якості доповнюючих. Чистота кода («мови повідомлення») на практиці не досяжна, адже будь-який художній текст спирається на множинність кодів («знаків» та їх «значень»), в тому числі візуальних, вербальних, аудіальних, стильових, жанрових тощо. Один з множини кодів може домінувати як домінуючий ген при відтворенні життя і задавати інтермедіальному (а значить – багатоканальному і багатозначному) тексту конкретні «одиниці» сприйняття. У міжмистецьких взаємодіях, коли у текстах присутній код фламенко, він, як правило, добре впізнається (на це і розраховує «відправник»).

Практика фламенко як частина семіотичної сфери має свої семіотичні характеристики і здатна постійно породжувати нові значення і відповідно – нові інтерпретації. Функціонуючи у рамках певної субкультури, фламенко використовує власний код, який не прочитується поза полем конвенціональності та етнічного контексту. Коли фламенко об'єднується із іншими мистецькими практиками, що мають власний «словник» і специфічні правила його застосування, то ситуація декодування художнього продукту

стає ще складнішою. Спроба семіотичного аналізу практики фламенко дозволить зрозуміти її сутність, її ключові характеристики, об'єднати у сукупному знанні її стилістику та тематику, а значить, мати логічні аргументи для інтерпретації художніх результатів її присутності у міжмистецьких взаємодіях.

2.2. «Код фламенко»

Будь-яка розмова про фламенко починається з констатації того, що йому властива символічність, а значить, явища фламенко – більші, ніж просто музика, чи просто спів, чи просто танець. «Лексика» фламенко та конвенційні коди для сприйняття того образу, який створюється засобами фламенко, завжди будуть мати «внутрішній» і «зовнішній» плани, які різняться.

Поняття «культурного коду», зрозуміло, стосується будь-якого виду мистецтва. У випадку із фламенко, напрацьований цією традицією власний набір знаків, втілюється аудіально, вербально, візуально. Ці матеріальні «оболонки» застосовують для чітко регламентованих значень, як символічні знаки, вони подають посилення на певні явища дійсності (історичної, побутової, релігійної, тощо). Інтерпретація фламенко вимагає знання певного історико-культурного контексту. Водночас у процесі відбору «мовних» засобів фламенко склалася певна система правил їх інтерпретації. У сукупності вони набувають статусу «канону» (насамперед, «музично-мовного»). Вони можуть «бути датовані», тобто виявляти зв'язок із певним часом, соціумом, географічним простором.

Таким чином, у традиції фламенко формується низка символічних «прив'язок» до певних мовних структур і чіткі правила їх використання, що ми пропонуємо називати «кодом фламенко». Будь-яке поняття коду зазвичай існує в системі суспільних домовленостей, тобто є конвенціональним. Італійський дослідник семіотичних питань Умберто Еко визначає поняття «код» як «систему комунікаційних конвенцій, що парадигматично поєднує елементи, серії знаків з серіями семантичних блоків

(або сенсів) та встановлює структуру обох систем: кожна з них керується правилами комбінаторики, що визначають порядок, в якому елементи (знаки та символічні блоки) вибудовані синтагматично» (Еко, 2004, с. 77).

У межах фламенко продукується, насамперед, закодований текст, символіка якого відбиває певні події культурного, політичного чи суспільного життя етносу, членами якого є його виконавці. Саме контекст розкриває основний сенс того, про що йдеться у конкретному явищі фламенко, підкреслюючи приналежність одиничного до загальної традиції.

Варто зазначити, що без особливого специфічного контексту (знання коду) фламенко сприймається широким загалом поверхово, а, значить, – як своєрідна екзотична розвага. В такому ракурсі питання розуміння, тобто декодування, знімається. Втім, коли йдеться про культурний код, то неможливо оминати процес декодування. Відповідність коду і декодування дуже складна. Вона позбавлена ідеальної симетрії, оскільки в реальності будь-який процес інтерпретації сповнюється особистим – сенсами, які актуалізують значення, шляхом спроби розуміння отриманого меседжа.

Проблеми декодування мистецтва фламенко можуть бути розглянуті в аспекті типології стратегій декодування у ЗМІ, запропонованої С. Холлом. На його думку, у будь-якій системі комунікації декодування може відбуватися трьома спробами. Один з них утворюється за умови володіння одним кодом усіма учасниками комунікації (виконавцями та публікою). Це ідеальний випадок, його С. Холл називає «досконало прозорою комунікацією» (Hall, 2001, с. 171). Другий алгоритм – опозиційний («*oppositional*») – передбачає протилежне прочитання поданої інформації. Третій, найбільш поширений варіант декодування, узгоджене («*negotiated*») – часткове прочитання тексту.

У ситуації з фламенко процес декодування виглядає парадоксально. Зазвичай найкращими його реципієнтами є, як не дивно, колеги, котрі, з одного боку, виступають суперниками, але з іншого – саме вони можуть найбільш адекватно сприйняти виступ, декодувати його (домінантне

прочитання). Щодо звичайної публіки, то серед її реакцій частіше за все переважає аберрантне декодування (У. Еко), тобто «тексти» (у постмодерністському значенні) «розшифровуються» за допомогою коду, відмінного від того, яким вони були «кодовані». Відповідно переважна більшість реципієнтів або не сприймає фламенко взагалі (опозиційне декодування), або сприймає частково (узгоджене декодування).

Перша спроба створити на основі декодування фламенко належала французу Жану Шарлю д'Авільє (1881). Завдяки його точним описам іспанських вражень від вистав у кафе-шантантах, були визначені перші загальні параметри сприйняття цього специфічного явища. Пізніше фламенко привертає увагу все більш прискіпливу та ґрунтовну. *Plasencia* (1983, с. 83–100) продовжує, як і М. де Фалья, аналізувати *cante jondo*, відкриваючи все нові і нові структурні та історичні особливості. Відомий фламенколог *Caballero Bonald Colita* (2006) цікавився взаємозалежністю розвитку засобів художньої виразності фламенко, територією поширення та особливостями його побутування. Структуруючи особливості стародавньої культури в той чи інший час, дослідники спираються на історичний контекст. Так, наприклад, вони обумовлювали появу схвальних вигуків *jaleo*, що супроводжують будь-яке ефектне па або пасаж, із «заохоченням <...> для привернення уваги інших» (с. 83), що було необхідно під час виступів на широких гомінких площах для більшого заробітку.

Сьогодні науковці заглиблюються на інший рівень розуміння фламенко: зокрема, *Monastero B.* (2018, с. 98) велику частку своєї уваги приділяє поясненню специфіки образної сфери. Вона підкреслює: «Художня виразність стає бальзамом для полегшення та пом'якшення страждань від дискримінації та переслідувань, де сімейне середовище використовується як художній простір для різноманітних емоцій, які виникають від цієї ситуації (сум, гнів, радість і т. д.)». Тобто у історичному контексті науковець виявляє обґрунтування доволі похмурого колориту фламенко.

Fernandez B. та Angel M. (1995, с. 325) робили спроби визначити основну специфіку художньої виразності фламенко та ретельно задокументувати її. Окрім того існує багато досліджень особливостей не тільки музичного, а і пластичного компоненту. Зокрема *Martínez de la Pena T.* (1969) в своїй книзі «*Teoría y práctica del baile flamenco*» приділяє особливу увагу історії та характерним, добре впізнаваним ознакам танцю фламенко, а *Navarro Garcia J. L.* та *Lozano P.* (2005, с. 46), продовжуючи її дослідження, вичерпно описують не лише генетичне походження рухів, їх семантичне навантаження, а і механіку та техніку *baile* (танцю).

З часом продовжують розбиратися і в походженні цього фольклорного явища, бо згадана М. де Фалья (1971) багатоетнічна природа співу фламенко спродукувала безліч питань, розв'язаних *Steingress G.* (2005, 2006а, 2006в), *Caballero J. M.* (2006). Спробуємо визначити параметри «коду фламенко», як сукупності засобів виразності аудіальної, вербальної та пластичної природи, що маркують явище фламенко. Зважаючи на багатоаспектність та відкритість до зовнішніх впливів та схильність *flamencos*, виконавців фламенко, до експерименту, традиційні форми фламенко є доволі пластичними. Тому підтвердження – художня перформативна вистава за мотивами відомого балету «Весна священна» (2021 у рамках фестивалю *Flamenco Biennale*, Нідерланди) у хореографічній інтерпретації ексцентричного *bailaor'a Israel Galvan*, де закладені композитором Ігорем Стравінським архаїчні, дещо дикуваті особливості обрядовості, підживлюються властивою фламенко сакралізацією. Або також варто навести вже згадану раніше яскраву виставу *Jose Maya* «Літургія – Слово», дійство, яке він виконав безпосередньо в храмі. Прем'єрний показ продемонстровано 12 грудня 2021 року у Севільї в церкві святого Хасінто. В наступному році 2 квітня відбулись паризькі гастролі: спектакль продемонстрували на Монмартрі в церкві святого Жана. Складно уникнути певного консервативного спротиву, отримавши перше враження від дійства, але зазираючи глибше у сенси та історію, корені самої культури, це унікальне поєднання світського варіанту фламенко і духовної в

прямому сенсі атмосфери можна назвати цілком виправданим пошуком віри та спробою осягнути незбагненне художніми засобами.

Секрет такої стабільності у культивуванні власної самобутності полягає у дотриманні певного «коду», або, іншими словами, унікальної складної «мови», що переплавляє у органічну єдність жести, слова, метроритмічні структури, композиційні закономірності, тощо. Встановити однозначно цей «код» майже не можливо, але ми завжди безпомилково реагуємо на будь-яку його присутність у художньому акті, впізнаючи колоритний прояв цієї культури.

Є сенс припустити, що існує певне стає ядро такого роду комплексного багат шарового «мовлення». Зрозуміло, що його вивчення не обмежується лише структурними одиницями, задіяної у фламенко практиці, «музичної мови», яка сама по собі дуже складна та має багато параметрів, що її характеризують. Музичний ряд гітарного супроводу балансує і певним чином, з одного боку, формує, а, з іншого, – підпорядковується пластиці, візуальним ефектам і вокальному звучанню. Тільки у взаємодії співу, танцю та гітарної гри, розкривається культура фламенко, як і будь-яку, за словами Грабовича Г. (1997, с. 562), культуру «неісторичної нації» «треба оцінювати за її власними законами і у її власному контексті».

Для того щоб окреслити у загальних параметрах «код фламенко» необхідно виділити не тільки суто «індивідуалізовані семантичні одиниці, здатні виражати художню експресію» (Козаренко О., 2000, с. 30), але і загальні площини їх побутування. «Мову фламенко» варто розглядати у трьох модальностях: спів, танець та гра на гітарі, які у автентичній культурі мають свої специфічні назви – *cante*, *baile* і *toque*. Ця сукупність і визначає не тільки простір застосування певних засобів виразності, але й у сукупності репрезентує «код фламенко». Далі пропонуємо зосередитись на специфіці кожного з них.

Cante

«Формою спонтанного звуковиявлення емоцій людини є спів як такий, попередньо не окреслений і елементарний, що виник у суспільній практиці <...>», – вважає О. Козаренко (2000, с. 31). *Cante*, дійсно, справляє враження «спонтанного звуковиявлення», яке обумовлено не тільки південним темпераментом виконавців, а і фонетикою, синтаксисом іспанської мови, певним спектром експресії та максимально підвищеним градусом подачі. Якщо скористуватися висловом Ц. Годорова (2006, с. 123) то тексти фламенко є не стільки авторським «вираженням», а «своєрідним симптомом». Мова йде про те, що не стільки важливо розуміти цей текст в рамках логічного змісту, або фабули. Коли співає *cantaor*, він «не питає себе, що це означає». Скоріше, на ці сенси можна подивитися з позиції психоаналізу, залучаючи образи архетипової сфери. При викликаючій неясності на противагу вимальовується довершена форма в рамках жорстких стильових параметрів. За рахунок цього *cante* поділяються умовно на групи. Фламенкознавець *Plasencia* (1983) вміщує усю цю різнобарвну палітру вокального звуковидобування у «три концентричні кола», де «на центральному місці» він розміщує *cante jondo* або іншою мовою *cante grande*. Тож дійсно і *cante flamenco* і *cante ida y vuelta* це похідні групи жанрів, сформовані під впливом зовнішніх факторів на базі *cante jondo*. При цьому вербальний ряд часто сприймається як хаотичний неочищений потік свідомості, який тим не менше вкладається в жорсткі структури *letras* (куплети фламенко). Жанр *cante jondo* / глибокий спів, як базис фламенко, зберігаючи змістовне наповнення, збагачуючись вищезазначеними елементами, трансформувалася у простіші жанри. Спів фламенко, як і будь-який фольклорний атрибут, прийнято поділяти на групи за територіальною ознакою та сім'ями, якими він виконувався. Ось основні з них:

- за територією: *cante de la Córdoba*, *cante de Granada*, *cante de Málaga*, *cante de Huelva*, *cante de Cádiz*;
- за сімейною ознакою: *cante de Chiclana de la Frontera*, *cante de arcos de la Frontera* тощо;

- за тематикою: *las tonas* / античний романс, *las siguiriyas* / скорботна пісня, *las soleares* / пісня самотності.
- авторські – *personales*.

Для аргументації хотілося б навести приклад одного з найпопулярніших *tangos* ів *al (del) Titi*. Він має чітко окреслену куплетну структуру, мажоро-мінорні модуси, зазвичай виконується в доволі жвавому темпі (140-160 bpm) в розмірі 4/4, де друга доля, в характерній ритмоформулі, розбивається на вісімки. За регіональною ознакою – це *tangos de Triana*, він з найбільшого циганського кварталу Севільї. А в назві зазначений псевдонім, *cantaor*'а, який вигадав цей текст, *Titi*. Пропоную вам ознайомитись безпосередньо з самою *letr*'ою (див: Таб. 2):

Таблиця 2

Оригінал	Переклад
Ya vienen bajando por la escaleras Pimiento, Tomate, orejones y breva Pero dime que motivo te he hecho yo Pa me tires la ropita a la calle como a un picaro ladren Ay rueda, rueda la del general (2p.)	Вони спускаються сходами Перець, томат, курага та фіга Але скажи мені, що я такого тобі зробив, що тато викидає мій одяг на вулицю, як негідника Ой колесо, колесо генерала (2р.)

Впевнена, що після прочитаного уява домальовує заінтриговані моменти, але важливо пам'ятати, що будь-який факт фольклорного виконавства передусім про побут, де доволі часто текст є описом навколишнього. Отже вербальний компонент фламенко дає відчуття марення, сновидності, фантасмагорії. До того ж можна згадати той факт, що Іспанію вважають колискою сюрреалізму, тобто проекція підсвідомого цілком імовірно не випадковий поворот мистецької тенденції у співі фламенко.

Йому властивий особливий вокальний тембр, спосіб вокалізації. Відомо, що його відзначала певна традиція ставлення до звуковидобування, що було втілено у словосполученні *madre del cante* / матір співу. Вона була продиктована розумінням цінності звуку та благоговінням перед ним, прагненням виразити звук як перворідне зусилля, від якого народилось усе суще. Зір'яб (789–845/857) – поет, арабський співак, лютніст (грав на лауді),

композитор, відкрив першу музичну школу в Кордобі, де розробив ряд музичних методик *cante jondo*. Його вважають одним з перших представників цієї традиції співу. Окрім того Зір'яб ґрунтовно описав принципи побудови вокальної думки фламенко, назвавши їх мистецтвом руху та пауз. Вони актуальні і до сьогодні. Для непідготованого слухача цей стиль вокального виконання майже завжди звучить шокуюче, незвично, дивно саме завдяки експресивному крику (*ayes*) та хриплому, наче здавленому тембру голосу. Натомість, якщо сприймати *cante jondo* як ритуал – воно майже безперечно через емоційне напруження приведе слухача до шаленого катарсису через трансний ритуал. Знову наголосимо, що цей тип співу наче напряду апелює до підсвідомості.

Діапазон мелодії вокального рядку не широкий і зазвичай хвилями засвоює гексахорд. Від *letr'*и до *letr'*и ладовий устій може змінюватися, реалізуючи різні модальні структури. Він організує не тільки вибагливий мелодичний рисунок, але, немов певний сигнал, дає передчуття усім учасникам ансамблю для впровадженні сумуючих елементів (пластичних, інструментальних), після яких стає можлива «відповідь» – реакція, сольний вислів танцівника або гітариста.

Baile

Танцювальна лексика фламенко в будь-яких модифікаціях також не втрачає генетичні ознаки. Основою танцювального фламенко *gitanos* імовірно стала катхака – обов'язкова складова ритуалу на честь Вішну. Африканці, в свою чергу надихнули іспанців на *zapateado* / ритм, що виконаний ногами, а греки додали кастаньети. *Palillos* / кастаньети, якими користуються танцівники – *bailaor'*и, зазвичай, виготовляються двох розмірів: великі (*macho*), які розміщуються на лівій руці, мають низький тембр та виконують функцію метричного пульсу; маленькі (*hembra*) – на правій руці, розквітчують метр різноманітними ритмічними малюнками. У супроводі кастаньет виконуються як танці, так і пісні. У перекладі з іспанської «*castañuelas*» – це «маленькі каштани».

Navarro J. L. та *Lozano P. E.* (2005, с. 46) образно уявляють *baile*, танець фламенко, як: «...істоту з руками андалузця, ногами циганки та стегнами чорношкірої жінки». Ця теза вичерпно зображує не лише генетичне походження рухів, а і механіку та техніку безпосередньо *baile*. На відміну від сучасних точних жестів, тогочасна пластика була значно простіша та більш вільна. Оскільки фламенко виконувалось «своїми для своїх», а тематика відображувала злободенні теми, жест був часто алюзією на побутові рух, наприклад, немовби витерти руки після брудної роботи. Якщо більш детально розглядати техніку рук, то варто загадати про плавність, запозичену у східної танцювальної культури. Також з мавританської традиції танець фламенко запозичив специфічні плавні рухи стегнами, що часто мали аж занадто відвертий характер.

Натомість пульсація та чіткість жила в ногах: *paso* / кроки фламенко допомагали танцівникові тримати часом дуже складний змінний метр, а іноді, дуже рідко, урізноманітнювати його *zapateado* / ритмічний малюнок, що виконується стопами. У деяких випадках цей термін набуває значення назви цілого жанру, що виник завдяки стрімкому ускладненню техніки ніг («*tabla de pies*»). З початку *zapateado* був достатньо примітивним. Він виконувався босоніж, або в буденному взутті *alpargatos* (взуття бідного населення на плазкій підошві, схоже на сучасні еспадрілі). Це взуття не давало змоги видобувати повноцінний звук. Цей тип танцю називався *baile de palillos*, він був схожий на стиль *escuela boleros*, що наслідував французький балет. Лише з появою фінансової можливості у *gitanos* з'явилися туфлі на підборах (1880). І лише з середини ХХ століття, на думку *Verguillos J.* (2006), почалася епоха фламенко взуття, як музичного інструменту: підошву стали підбивати цвяхами, що давало змогу видобувати виразний та випуклий звук з дерев'яної поверхні.

Пластика аутентичного фламенко з засвоєнням сценічного простору була змушена адаптуватися: широкий простір театральної сцени вимагав широкого жесту і не тільки. Так виникає стиль *boleras*. Це унікальне

поєднання народного мистецтва з модними того часу балетними па. Завдяки навчанню класичним танцям, пізніше сучасним, традиційний пружній компактний жест витісняли широкі точні професійні рухи, що давали змогу приблизити дещо дивну та самобутню культуру до розуміння широкого загалу, а *bialaor*'у – стати мультитанцівником. До того ж індивідуальне поступається колективному – з'являється поділ на кордебалет та солістів, як результат унікального поєднання народного мистецтва з модними того часу балетними па. У такій манері були виконані наступні жанри: *Seguidillas*, *bolero*, *boleras de jaleo*, *jota*, *vito*, тощо. Майже усі наведені жанри не мали безпосереднього відношення до фламенко, вони – представники народної іспанської музики та танців, що пройшли «процес академічної “гідності”» Fernandez B. та Angel M. (1995, с. 235). Ці ж науковці описали кульмінацію вечора, коли фламенко нарешті ввірвався на сцену: «панувала атмосфера академічного танцю, в групі чи в парі, але в один момент, на вечірці з'явилася відома танцівниця *La Campanera*, яка танцювала лише *Jaleo de Jerez* (імовірно, попередник жанру *Bulerias*). Танець виконувався у вельми шаленому темпі, ніж інші номери. Різниця пульсації була така вражаюча, що сліпий скрипаль не знав, як слідувати необхідному ритму, і шанувальники попросили гітару».

Baile фламенко завжди базується на метричних та структурних особливостях жанрів. Тобто танцівник знаходиться у цупкій зв'язці зі співаком. Повний паритет *baile* та *cante* не заважає їм розгортати рівноправні мистецькі пласти. Напроти, тісна взаємодія, яка полягає в дбайливому пластичному віддзеркаленні вокальної інтонації, іноді продовженні жестом слова чи очевидному грайливому діалозі, народжує неймовірну синергію, що викликає жвавий інтерес публіки. Окрім коротких ритмічних реплік, які може дозволити собі танцівник після співака, існують структурні елементи, де він повноцінно солює. Зазвичай, це доволі просторі за часом ритмічні, швидкі, насичені драйвом та енергією *zapateado*. Ці дроботівки, а точніше

фрагменти цілого, де їх виконують, називають *escobilla*. Тут голос мовчить, говорять ноги: ритм.

Toque

Між *cantaor*'ом та *bailaor*'ом функцію збалансовуючого «механізму» встановлює *toque* – мистецтво фламенко гітари. Сама назва виникає від дієслова «*tocar*», що в перекладі з іспанської означає «торкатися, чіпати». Цей переклад трактується двояко: по-перше, як безпосередній фізіологічний акт (гра на інструменті, торкання струн, удари по корпусу, тощо); по-друге – метафорично, як звернення до потаємних струн душі.

На перший вигляд здається що гітара та канте – супровід байте, але це не так. Виконавський склад відіграє значну роль у мистецтві фламенко. Головним артистом ансамблю вважають *cantaor`a*, причиною цього є історична справедливість: він – перший виконавець фламенко. Всі інші учасники увійшли до складу ансамблю пізніше. Базуючись на цій ієрархії – структура творів повністю підпорядкована вокальній лінії: спираючись на куплетність, артисти будують спільний номер, в основі, якого лежить зміна вокального матеріалу, гітарних та танцювальних соло (в проміжках між куплетами). Мистецтво фламенко не законсервоване, а тому переживає постійний розвиток. Склад музичного ансамблю не є винятком, його структура не стабільна і не канонічна: виконання можливо у варіанті соло гітари, може звучати лише *cante* та *palmas*, ансамбль може бути доповнений різноманітною перкусією, струнно-смічковими інструментами, різноманітними духовими, тощо. Протягом століть фламенко увібрав елементи багатьох стилів та напрямків: у ньому і класичні гармонічні послідовності, і непередбачувані джазові акорди, складні ритми, часом простота мелодійної лінії популярних пісень.

Нагадаємо, що *Solo compas* – це ключ до розуміння будь-якого жанру фламенко, це квінтесенція ладо-гармонічних та метро-ритмічних властивостей *palo*. Він несе у собі жанровий код, що проявляється за допомогою майже усіх засобів музичної виразності. Проводячи паралель з

танцювальними жанрами академічної музичної культури, згадаємо вальс, де жанровим маркером виступає тридольна метрична пульсація та ритмоформула акомпанементу (бас, два акорди). Натомість *solo compas* залучає не лише метро-ритмічну складову, він часто має і сталу ладогармонічну структуру та мелодійну лінію. Цей генетичний код виступає формотворчим елементом фламенко: наприклад, його варіювання часто використовується як у створенні цілих самостійних гітарних творів, так і в сольних епізодах (*falsetas*) під час ансамблевої гри. *Solo compas* і *falsetas* є основними структурними елементами в мистецтві *toque*.

Фалья М. (1971) «*Cante jondo*. Його витоки, значення, вплив на європейське мистецтво», в якій автор визначає 3 основні фактори, що вплинули на виникнення *cante jondo* – базового жанрово-стильового пласту фламенко:

- прийняття іспанською церквою візантійського богослужбного розспіву;
- арабські завоювання;
- імміграція *gitanas* (109 с.).

На перший погляд, вище названі культури несумісні, але усі вони тісно сплелися у традиціях фламенко. Так, на прикладі жанру *seguirilla* / сегірійя, виявляється чудове сусідство візантійських ладів (*modos tonales*) з арабською мелізматикою, поєднання відсутності мелодійної лінії з багатством модуляційних відхилень.

Мануель де Фалья один з перших системно формує науковий образ групи андалуських пісень *cante jondo*. Композитор вважає, що: «типичним зразком яких, нам думається, є так звана *seguirilla gitana*, з якої походять інші, заощаджені народом пісні, наприклад *polos*, *martinete* і *solearas*». Натомість *Manuel Machado* називає жанр *solea* «*madre de cante*» (мати співу фламенко). Віднайти істинне першоджерело нам на жаль не вдалося. Але безсумнівним лишається лише те, що ці обидва *palos* сягають глибоко своїм корінням та, безперечно, могли бути експортовані до Іспанської Америки.

Разом з ними вірогідно також були *tonás* / античний романс, *romance* / романс, *deblas*, *martinetas*, *Saetas primitivas* / молитва, *seguirillas gitanas* та *soleares*. Окрім вже суто *palos flamencos* також існували жанри, що існували на кордоні культури Кале та корінних андалузьців: *temporeros* / пісня сезонних робочих на полях, *alborea* / весільна пісня, *pregones* / пісня вуличних торговців, що зазивають покупців.

У виконанні жанрів фламенко в той час гітаристи вже майстерно вплітали *андалузьку каденцію*, яка відома у академічній музичній спільноті, як фрігійський лад.

Танцювальний елемент фламенко базувався на метричних особливостях вище зазначених жанрів. Його повна залежність від *cante* не заважала, а навпроти змушувала до тісно пов'язаної взаємодії. Кожен з ключових пластичних елементів (*marcaja*, *llamada*, *remata*) вибудовані та узгоджені зі структурою компасу. Наприклад, *marcaja* (кроки) у дванадцятидольному компасі буде відрізнятися від традиційних кроків у чотиридольних жанрах, а фінал віртуозного ритмічного підсумовуючого, насиченого дроботівками, елементу – *remata*, буде припадати на десятий або сьомий рахунки відповідно до жанрової приналежності.

Після Віуели де фландес, 5-ти струнного попередника гітари з подвоєними струнами, з 1578 року у Іспанії був винайдений інструмент, приближений до сучасної гітари, вже з шістьма струнами. Гітара з'явилася поряд із піснями фламенко в середині XIX століття, майже разом з іншими інструментами, такими як скрипки, бандоліни, бандури, тощо. Але незабаром вона виросла до самостійної опори в еволюції *cante* фламенко: вона стала його характерним тембром, ключовою складовою естетикою. Епоха винайдення останнього дотична до часів перших мандрів *gitanas*. Тому припустимо, що саме у цьому вигляді вона потрапила до Нового Світу. І лише близько XIX століття з'явилася «іспанська» гітара. Вона була здешевленим варіантом класичної за рахунок використання кіпарису для виготовлення корпусу, мала виразний агресивний звук.

2.3. *Афламенкадо* як використання коду фламенко у практиці міжмистецьких взаємодій

Історія фламенко засвідчує здатність цього явища акумулювати ознаки будь-яких інших етнічних, соціальних та культурних спільнот, які зустрічаються у процесі його функціонування. Прикладом цього є група жанрів «*cantes ida y vuelta*», яка виникла внаслідок асиміляції латиноамериканських, африканських музичних практик традицією *gitanas*. Саме цей жанровий гібрид у фламенкознавстві прийнято пов'язувати з процесами, які позначаються як «афламенкадо» (про це йдеться у 1.5). У цих випадках скоріше вивчаються результати афламенкадо, тобто група жанрів, а не механізми, власне, жанроутворення. Окрім того афламенкадо сприймається як певний не тільки локальний, але й історичний феномен, який властивий певній історичній добі, тобто лишається в минулому.

Динаміка міжкультурних взаємодій сьогодні набирає обертів, поширюючись далеко за межі простого оновлення жанрової системи. У процесі розвитку мистецтво фламенко завойовує нові території, шляхом пошуку свіжих форм, звучання, нової цільової аудиторії. Тож глобалізація відкриває безліч можливостей для оновлення вже існуючих зразків традиційної культури, який можна розглянути як продовження на новому рівні давньої практики афламенкадо. Пройшовши досвід жанрового обміну, механізм афламенкадо дозволяє наповнити сценічний, екранний простір або художнє явище сенсами фламенко, актуалізуючи цю культуру.

У вузькому сенсі термін «афламенкадо» охоплює явища кінця XVIII – початку XIX століття. Натомість у розширеному розумінні, яке пропонується в даній дисертації, принципи афламенкадо долають часові межі, трансформуючи не тільки жанрову палітру фламенко, а і його образ, поле побутування, тощо. Механізми афламенкадо з розвитком глобалізаційних процесів починають діяти на всіх рівнях художньої практики і поширюються на міжмистецькі взаємодії. Фламенко з'являється вже не тільки на театральних сценах Європи, ця культура підкорює екрани Голівуду,

танцювальна лексика стає основою хореографії переосмислення відомих балетних шедеврів. Нагадаємо, постановку Ізраеля Гальвана «Весна священна», яка була презентована в рамках програми *Flamenco Biennale* у 2021 році в Нідерландах. Тут сюжет хрестоматійної балетної партитури І. Стравинського був переказаний мовою фламенко. Оркестрове звучання взяли на себе два роялі, перкусія і байлаор, який доповнив музичний ряд партією сабатеадо, виконану з підборами та босоніж. В такий спосіб створена нова версія «*Sacre*», де добре впізнавані жести В. Ніжинського (1889–1950) і його сучасника іспанського танцівника В. Ескудеро (1892–1980) були інкорпоровані в пластику фламенко.

Музичною мовою фламенко також «розповідають» шедеври академічної музичної традиції: Симфонія №40 В. А. Моцарта звучить в компасі румби, а Канон Й. Пахельбеля – солеа (наприклад, в альбомі 2000 року Густаво Монтесано «Фантазія фламенко»).

Які саме механізми афламенкадо стають запорукою такої широкої взаємодії, діалогу, розповсюженості? На нашу думку, відповідь частково криється у специфіці функціонування самого «коду фламенко». Перш за все його трикомпонентність дозволяє знайти вдалу площину для співпраці, а історично обумовлена відкритість до переосмислення будь-яких навколишніх явищ лишає природну здатність до постійного оновлення при збереженні структурно-семантичного ядра фламенко. Як це проявляється? Де код фламенко є впізнаваним, де лише стилізується його присутність; де «код фламенко» повністю асимілюється в різних мистецьких практиках, а де їх, навпаки, асимілює? На ці питання спробуємо дати більш деталізовану відповідь у Розділі 3, залучаючи та аналізуючи конкретні приклади. Натомість, тут окреслимо лише базовий фрейм розширеного розуміння поняття «афламенкадо».

Глобалізаційні процеси ХХ століття, що проявляються у переплетінні, у взаємодії різних мистецтв, стилів, жанрів, простори репрезентації, не лишили фламенко осторонь саме завдяки афламенкадо. Розглядати окремо

таку специфічну самобутню традицію іспанських гітанас без урахування її схильності до різноманітних взаємодій було б вивченням законсервованого, мертвого, далекого від реальності історичного артефакту. Нівелювати її відкритість до оточуючого означає вимальювати монохромний, односторонній образ, що буде викривленням самої сутності фламенко, оскільки характерною ознакою цього феномену є здатність до міжмистецької взаємодії.

Основна стратегія розвитку фламенко як мистецької практики кінця XIX початку XX століття полягає у насиченні будь-якого художнього ресурсу власною семантикою, створенні свого роду «транскрипції», шляхом перекладу з використанням трикомпонентного «коду фламенко» (вербального, музичного, пластичного).

Першими спробами такого роду адаптації, пов'язаною із зміною простору побутування, стали виступи гітанас на площах. Зміна родинного кола, де всі присутні є учасники дійства, дала перші паростки театралізації. У цьому періоду ще не відбувається відчутних змін у самій культурі, лише з'являється глядач, публіка. На цьому етапі, імовірно, процес афламенкадо допоміг залучити досвід площадних театрів, адаптувавши для фламенко перш за все їх спосіб заробітку.

Наступним кроком театралізації стає опанування сцен таблао (кафе кантанти) (детальніше дивись 1.3.). Всі ці трансформації фольклорного мистецтва торують шлях фламенко через сценічний досвід у царину мистецтва.

«Паралельні світи, наштовхуючись один на одного, народжують нові явища», – до такого висновку дійшли науковці: доктор Майкл Холл з Університета Гриффіта та доктор Дирк-Андре Деккерт з Університету Каліфорнія (Hall, 2001, с. 168). Якщо для світу квантової фізики це відкриття було вражаючим, то подібні мистецькі процеси у *Art*просторі вже давно не піддаються сумніву. Безперечно, культури та види мистецтв можна вважати,

за своїми об'ємами, подібними до світів. Тож їх зустріч – завжди привід для наукового інтересу.

У таких прикладах як *opera flamenca*, *balet flamenco*, *zarzuela* зустрічаються аутентична культура з академічною традицією; містичне дійство, спів, музикування поєднуються з театральними законами. Значним чином, мірою успішності мистецтва, а особливо його сценічних проявів, завжди виступала комерційна складова. «Чим менше часу лишалося до кінця ХХ століття, тим більше стало ясно, що разом зі століттям закінчується і епоха ХУДОЖНИХ керівників», – писав Норман Лебрехт у главі «Менеджер замість маестро» у книзі «Хто вбив класичну музику» (2007, с. 58). Процес комерціалізації фламенко мистецтва було запущено.

На початку минулого століття слава і комерційний успіх опери та балету лунали Європою. Звісно така актуальність музичного театру не пройшла повз уваги антрепренерів, які завжди полювали на свіжі мистецькі ідеї. Поряд з широкими сценами, за рогом, у кафе-кантантах, фламенко відвойовувало свою частку глядацької уваги. Увага не тільки тогочасного пересічного туриста, а і шукачів свіжих музичних трендів була привернута до цього видовища. Ідея поєднання фламенко з популярними театральними жанрами органічно народилася в уяві антрепренерів, що ознаменувалася появою нових жанрів «опера фламенка», балет фламенко у 1922 році. Ці видовища стали новою формою побутування концертів таблао. Місцями їх виконання були не тільки театральні сцени, а і плаца де торрес (площа поблизу арени), перед початком кориди, а після – свято продовжувалось в таблао. «Корида, зашифрована як літургія, де фламенко та матадор втілюють протилежні цінності» (Laffitte, 2015). Символічна єдність фламенко та кориди часто втілена в образній сфері: у текстах, алюзіях на рухи матадора. Ці дві традиції іспанського народу існують паралельно і нерозривно, то не дивно, що їх вплив провокує взаємозалежність.

Історично, фламенко існує як форма синергії музики та танцю, тож розділити ці два компоненти майже неможливо. Імовірно, не існувало

чистого варіанту опери фламенко, виключно у музичному оформленні: там завжди був присутній танок. Безперечно, у самій культурі є диференціація матеріалу на *para cantar* (для співу) *para bailar* (для танцю). Ці два типи відрізняються лише за формотворчими елементами: *baile* (танок) фламенко потребує розширення музичної структури за рахунок включення спеціальних розділів для танцівника, де він зможе долучитися до перкусії та продемонструвати свою віртуозність у повній мірі. Наприклад, це може бути *escobilla*, фрагмент, де навантаження музичного матеріалу мінімальне і є суто прикладним. Воно фокусує увагу на *bailaor*'ові, дозволяючи урізнобарвити та доповнити дроботівками танцівника музичну фактуру. Але мало імовірно, що форма *para cantar* могла б претендувати на такий же рівень комерційного успіху, як *para bailar*. Іншою мовою, опера фламенко, у суто академічному розумінні цього жанру як вокальної вистави, постає дискусійним явищем.

Водночас з певним різноманітним змістом, що заключав у собі термін опера протягом ХХ століття, фламенко-версії цього жанру радикальним чином не випадають з європейського контексту. Саме криза музичного театру провокувала пошуки нових форм та демонтаж сталих рамок. Тому відсутність акцентуації уваги на музичному компоненті та його колаборація з пластичною складовою у опері фламенко була органічним рішенням у тогочасній ситуації.

Натомість факт існування виключно танцювальних спектаклів фламенко майже не викликає сумніву. Більше того, історія має безліч прикладів, де академічні зразки балету іспанських композиторів передбачали саме фламенко пластику. Наприклад: створений у 1915 році балет «Любов чарівниці» Мануеля де Фальї побутував як балет фламенко.

Окрім того, зустріч фольклорної пластики з академічним звучанням сягає корінням у салонне мистецтво, звідки бере початок сарсуела – комічна театральна вистава. Вона зароджується ще у ХVІІ столітті як невеликий експеримент у поєднанні театру, музики та жарту. Обов'язковими її складовими були комічний нехитрий сюжет та розмовні діалоги, що

перемежуються музикою. У XVIII столітті сарсуела зближується з італійською оперою у творчості Хосе де Небори (1702–1768) та Антоніо де Самори (1665–1728). Але вже наприкінці століття цей жанр починає набувати самостійності та національних рис, уникаючи італійських впливів на користь іспанських сюжетів та героїв із повсякденного життя, а також використання жанрів іспанського фольклору – сегідільї, фанданго.

Якщо на компактних сценах табло радикальні зміни у традиційній культурі були не потрібні, а відбувалися скоріше природно та органічно, то при масштабуванні фламенко очевидно включалися жорсткі закони сцени. Два об'ємні світи: традиційний та академічний, сімейний та сценічний, стихійний та вивірений неодмінно мали видозмінити, переплавити одне одного.

Історично, герметична культура фламенко, звісно, потребувала значної адаптації для широкого загалу. Внесення деяких змін у мистецтво хітанос відбулося завдяки суто прикладним потребам. По-перше, для виконання були обрані відповідні жанри: найстаріші і найбільш автентичні стилі поступилися на користь молодих, легших для сприйняття, таких як *cantiñas*, групи *los cantes de ida y vuelta* і *fandangos*. Типи куплетів *locales* (локальні, тобто класифіковані за регіоном походження) поступалися *personales* (персональні, ті що відзначені творчим проявом особистості). Отже, разом з новими жанрами у фламенко приходить феномен авторства.

Окрім того, традиційний склад фламенко ансамблю також вимагав адаптації. На зміну камерному звучанню гітари, канте та пальмасу, було задіяне оркестрування. Наприклад: з'явився тембр труби, до того не притаманний культурі хітанос. Також можна згадати більш пізні зразки фламенко у виконанні естрадного оркестру. Таким чином поступово вирішувалась акустична проблема: як заповнити широкий простір концертного залу, що було не можливо зробити силами аутентичного ансамблю. Таким чином фламенко набуває об'ємного оркестрового звучання.

Разом з тим у композиторських прикладах сарсуели та балету фламенко, поряд з академічними принципами розвитку музичного матеріалу, повно масштабно звучав симфонічний оркестр, лише іноді влітаючи характерні ходи (переважно андалуську каденцію, або гармонічний мінор) та тембр кастаньєт. А візуальний ефект доповнюють декорації, костюми, освітлення та інші технічні елементи.

Пластика аутентичного фламенко також не заповнювала простір театральної сцени. Завдяки навчанню класичним танцям, пізніше сучасним, традиційний пружний компактний жест витісняли широкі точні професійні рухи, що давали змогу приблизити дещо дивну та самобутню культуру до розуміння широкого загалу, а *bialaor*'у – стати мультитанцівником. Тому театральний варіант культури у своїх перших проявах був в основному вибудований на стилі *boleras*. Це унікальне поєднання народного мистецтва з модними того часу балетними па. До того ж індивідуальне поступається колективному – з'являється поділ на кордебалет та солістів.

Очевидно, що мистецтво фламенко змінюється та розвивається завдяки митцям, які були причетні до розвитку нових форм та жанрів. Вони наповнювали культуру, не забуваючи про важливість простору та контексту, в якому вона була народжена. Міжвидова взаємодія, як форма зустрічі двох світів, неминуче народжує нові закони та форми. Таким чином, від зустрічі з фламенко театральна сфера поповнилася не тільки новими сюжетами, що були взяті з буденного життя хітанос, елементами костюму, особливими прийомами розвитку. А фламенко отримало шанс на світову популярність, який змогло реалізувати усупереч відновленому переслідуванню урядом часів Громадянської війни.

Сила популярності традиції була настільки переконливою, що змусила диктатора Франко обрати фламенко – культурною візитівкою всієї країни. Далі на хітанос чекав приголомшливий успіх не тільки у Європі, а й за океаном.

Одними з показових прикладів афламенкадо у колабораціях фламенко з музично-сценічним мистецтвом можна вважати балет М. де Фалья «Любов-чарівниця» («*El amor brujo*») або «Капелюх» («*El sombrero de tres picos*»). В цих зразках мистецтво гітанас адаптується до законів широкої театральної сцени: жест – довший, музика насичується оркестровими тембрами, вербальний компонент втілюється у пластичному.

На наступних етапах театального афламенкадо з'являються вистави, де міжмистецькі взаємини виходять на новий рівень. Так, на щорічному фестивалі фламенко у Хересі, який існує більше чверті століття, проходить парад вистав фламенко: впродовж двох тижнів глядачеві щовечора пропонують до перегляду концептуальні здобутки театру фламенко. Цього року в рамках фестивалю добре відома історія М. де Фальї «Капелюх» («*El sombrero de tres picos*») була показана з нового ракурсу. Вистава національного балету Іспанії «*El Loco*» відкрила таємничу завісу над життям за лаштунками. У новій інтерпретації драматурга Френсіса Лопеса та хореографа Хав'єра Латорре, сама фабула відомого шедевра М де Фалья відходить на другий план, натомість в центрі уваги постає не тільки реальна історія створення балету, а і життя, творча криза відомого байлаора Фелікса Фернандеса, першого виконавця «Капелюх» («*El sombrero de tres picos*») на прем'єрі вистави в Лондоні (22.06.1919). Тобто сьогодні фламенко не тільки адаптоване до сценічних вимог, а й самостійна мова, якою розповідають історії.

Афламенкадо на теренах екранних медіа також пройшов довгий шлях: від демонстрації екзотики, фламенко як колориту, настрою; до створення полотен присвячених цьому мистецтву. Перший задокументований вихід фламенко на екрани відбувся у 1900 в рамках ЕКСПО (Всесвітньої виставки) в Парижі. Тоді брати Люм'єр вразили публіку своїм кіно, що відображало їх враження від мандрівки Андалусією. «Іспанський танок на святі севільян» («*danse espagnole de la feria sevillanas*») – невеликий сюжет, що був документальним відбитком колоритного святкування гітанас. Проміжним

етапом стала демонстрація фламенко в рамках голлівудських фільмів, де основним навантаженням епізодів з його присутністю було створення іспанської атмосфери. Фламенко танцювали не тільки професійні байлаори, а і зіркові актори, які за допомогою декількох *paso* (крок), вживалися в роль іспанців. У фільмі «Гордість і пристрасть» («*The pride and the passion*» 1957), Софі Лорен використала, окрім *paso*, добре пізнаваний рух зап'ястку – флорео, та вистуки ногами, *zapateado*, станцювавши куплет *por tangos*.

Перші кінострічки, де героєм стає фламенко, належать Карлосу Саурі. Карлос Саура Атарес (1932–2022) – один з найвидатніших діячів іспанського кінематографу, багаторазовий номінант на «Оскар» та переможець кінофестивалів у Каннах і Берліні. Постать режисера та його значення для культури *gitanas* стануть об'єктами осмислення у Розділі 3.

Очевидно, що процес адаптації фламенко до нових просторів вимагає метаморфоз культури до законів жанру, тож механізми афламенкадо імовірно виступають саме тим, що дозволяє відбутися цьому симбіозу. Тож вони набагато ширші за взаємопроникнення жанрового рівня.

Дослідження феномену афламенкадо відкриває його не тільки як спосіб взаємодії, але й як механізм, засіб, завдяки якому відбувається цей процес. Такий кут зору дає можливість дослідити процеси використання коду фламенко на полі інших мистецтв. Перетини фламенко з літературою (Ф. Г. Лорка, П. Меріме); з академічною музичною традицією (І. Альбеніс, М. Мендес); з сучасною музичною культурою (*Rosalía*, проект М. Кабальєро «*Las Ucrainas*», вистава «*Electroflamenco 3.0*» від *Artomatico*), безперечно, оновлює жанрові фонди, символічні бібліотеки, фонотеки, принципи розвитку обох учасників взаємодії.

Завдяки коду фламенко та його історично обумовленій адаптивності колаборації майже завжди стають «*flamenco like*». Тобто, виходячи на нову територію, фламенко використовує нові засоби, зберігаючи власний код. Вектор цього процесу експансії фламенко у світовому художньому просторі,

аналогічний до того, що в жанровому афламенкадо отримав назву «*ida*», тобто вихід за межі первинного локального середовища.

Але чи можливий зворотній вектор в процесі взаємодії? Повернення форм, залучення відомих музичних та літературних шедеврів до фламенко дає право вважати, що так. Процес адаптації будь-якого ресурсу на теренах культури фламенко певною мірою можна назвати «*vuelta*», тобто «повернення». Альбоми «*Bach por flamenco*» М. Мендес, «*Fantasia flamenco*» Г. Монтесано, «*Flamenco vivo (Cantes populares antiguas)*» Кармен Лінарес, коли вокальний цикл Ф. Лорки виконавиця актуалізує в стихії фольклорного музикування.

Ці два вектори діють не паралельно, не симетрично, і тим більше не послідовно. При багатій палітрі варіантів взаємодії фламенко з іншими видами мистецтва можна скористатися досвідом вивчення типологічних зв'язків, які пропонують науковці, чия увага концентрується у галузі компаративістики. Так, Стівен Пауль Шер «відзначив, що порівняльні дослідження щодо різноманітності зв'язків між літературою і музикою, стосуються трьох розмежованих одна від одної головних напрямків: *музика і література, література в музиці, музика в літературі*» (Маценко, 2017, с. 26). У першому випадку музика і література утворюють «комбінацію музичної композиції і літературного тексту» (Scher, 1984, с. 11) (скажімо, вокальна творчість). У другому – відбувається «літературізація» музики, яка зустрічається, наприклад, в програмній музиці. І відповідно, третя сфера це – «музикалізація» літератури. Її С. П. Шер називає «словесна музика» або «вербальна музика», маючи на увазі наслідування та імітування літературою музичних ефектів.

Аналогічно цьому явища міжмистецької взаємодії за участю фламенко також можна розподілити на три типи. Перший – «комбінація» коду фламенко з елементами інших мистецьких кодів та каналів трансляції, внаслідок чого виникає мистецький «гібрид». Другий тип міжмистецьких взаємодій передбачає відтворення змістів фламенко засобами інших

мистецтв. Наприклад творчість композиторів періоду Ренасім'єнто, в тому числі І. Альбеніс, Е. Гранадос, М. де Фалья. Третій, – навпаки, полягає у «фламенкізації» будь-яких інших мистецьких практик.

З поглибленням міжмистецьких розвідок типологія С.П. Шера певним чином була вдосконалена культурологом Вернером Вольфом (2009). Він виділяє у категорії «музика в літературі» дві форми присутності музики в літературному тексті. Перша – «тематизація», де у літературному творі йдеться безпосередньо або про музику, або про музикантів, або згадується у назві якісь музичні терміни, чи імена. Друга форма присутності музики в літературі, за В. Вольфом, спостерігається тоді, коли в поетичному або прозаїчному тексті читаються приховані посилання на музику, завдяки використанню, наприклад, тих чи інших принципів організації художнього цілого за законами музичного мистецтва. Тут можуть бути формальні, структурні аналогії з музичними жанрами та композиторськими техніками тощо. В. Вольф обґрунтовує поняття «музикалізація літератури» як «випадок інтермедіальної імітації, тобто імітації музики у наративному тексті, в основу якої лежить трансформація музики в літературу» (Wolf, 2009, с. 133).

Так само більшість художніх текстів, де згадано фламенко, як наприклад, есе французького мандрівника ХІХ століття Ш. Давільє, можна розглянути як зразок «тематизації» фламенко. Мова йде про середовища побутування, вигляд фламенко та його виконавців, розкривається специфіка, стиль, емоційний спектр як сценічного варіанту, так і фольклорного. В тих випадках, коли в літературний текст включається образний опис самого дійства, ми маємо справу з репрезентацією фламенко і цей прийом називається екфразис – відомий з античності прийом опису в літературному тексті явищ інших видів мистецтва (образотворчого, театрального, музичного тощо) та вражень від їх сприйняття. Цей «текст у тексті» може мати декілька функцій: характерологічну, коли вказує на час, місце, або етнічну приналежність героїв; сугестивну, коли вербально моделюється те враження, яке має викликати фламенко; сюжетну, коли той чи інший епізод

розгортається в інтер'єрі таблао і в діалозі персонажів дана реакція на виступ артистів, і це може стати поштовхом для подальшого розвитку сюжету; драматургічну, коли експозиція, зав'язка, кульмінація чи розв'язка вирішується з залученням фламенко.

Інший тип «літературного буття» фламенко («інсценізація», за В.Вольфом) розгортається, наприклад, у поезії Г. Лорки, де до авторської палітри митця залучаються типові образи та віршовані структури фламенко, щоб крізь призму цієї етнічно самобутньої культури розкрити важливі особистісні та загальнолюдські сенси. Фламенкизація поезії в такому випадку не обов'язково має сполучатися з тематизацією фламенко, тобто розповідати про життя та звичаї *gitanas*. Використання фламенко-строфи, принципів римування, сталих образів та метафор, про що б не йшлося, стає знаком афламенкадо поетичного вислову, що може за аналогією з визначенням «музикалізації» В. Вольфа, бути розглянуто як «випадок інтермедіальної імітації», тобто імітації фламенко у поетичному тексті, в основу якої покладена та чи інша складова коду фламенко.

Така найбільш логічна типологія у подальшому була вдосконалена авторитетним дослідником Альбертом Гіром, шляхом її семіотичної «корекції» (Gier, 1995, с. 95)

Опрацювавши класифікацію С. П. Шера, науковець зіставив «словесну музику» з функцією сигніфікату, знаку, або того, хто означає. Структурні паралелі з тим, що саме означається, значення, сутність, дозволяє сприйняти вербальну музику у функції денотату. Водночас у тексті є посилення на відповідну реальність, референції з явищами дійсності. У першому випадку, який пропонують С. Шер (Scher, 1984) та А. Гір (Gier, 1995), література, (або додамо: будь-яке мистецтво), прагне залучити, запозичити засоби виразності іншого мистецтва. Це може проявлятися в прагненні до музичності мови, іншими словами мелодизації, або звукопису (звукова організація тексту), або, якщо орієнтиром стає образотворчий текст живописності або навіть «архітектурності» («*ut architecture poesis*») (Palme). Мистецтво

забарвлюється специфікою пізнаваних знаків та емблем іншої мистецької практики, просто вбирає перелік якостей, невластивий їй до того. У випадку з «фламенкізацією» будь-якого мистецтва код фламенко впізнається у структурних, ладогаромічних, ритмічних подобах, як наприклад, в музиці І. Альбеніса, де використовуються інтонаційні звороти, жанровий фонд, фактурні прийоми фламенко в контексті романтичної фортепіанної музики. Також «фламенкізація» присутня в жестовій пластиці танцівників класичного балету, як наприклад у виставі за музикою Л. Мінкуса «Дон Кіхот», де класична хореографія збагачується характерними ознаками, залученими з танцювальної традиції фламенко.

У другому випадку код фламенко використовується як джерело певної семантики в тексті, надаючи його образній системі відповідних значень та сенсів. Так, наприклад, семантика коду фламенко реалізована у міфології «сімейних трагедій» Ф. Г. Лорки таких, як «Криваве весілля», «Йерма», «Дім Бернарди Альби». Семантикою саети, особистого діалогу з Богом, пронизана друга частина *Intermezzo* Сонати для скрипки та фортепіано Ф. Пуленка, яку композитор присвятив «Пам'яті Ф. Г. Лорки». Композитор не вдається до імітації фламенко лексики, а в звичній для себе стильовій площині він створює атмосферу молитви, крізь яку проступає невідворотня приреченість.

Відомий іспанський письменник Каміло Хосе Села (1916–2002) у дебютному романі «Родина Паскуаля Дуарте» розкриває складні соціальні та екзистенційні проблеми свого часу, насичуючи сповідь приреченого на страту героя типовими для фламенко емоційними станами та життєвими ситуаціями. Твір розповідає сумну історію життя маргінала, яке складається зі страждань, болю, жорстоких вчинків, але і дитячої віри. У 1989 році Села став лауреатом Нобелівської премії з літератури «...за багатство та насиченість прози, яка зі стриманим співчуттям виражає провокаційне бачення беззахисності всього людського» (1942, с. 8).

У третьому випадку «фламенкізації», міжмистецька взаємодія відбувається з метою розкриття характерних специфічних сюжетів цієї

культури, а мова розповіді залучає максимально повно її код. Референції з фламенко доволі яскраво представлено у кіно роботах вище згаданого К. Саури. Режисер неодноразово звертався до культури фламенко, досліджуючи її з різних ракурсів, але завжди цей творчий процес було скеровано на розкриття екзистенції, містичного потенціалу, особливостей побутування та специфіки творчості андалуських ромів. К. Саура зазначав, що «сила фламенко в тому, що воно народилося на тих теренах, де зустрічаються культури, і воно продовжує поглинати ці впливи. Тому, на відміну від іншої музики, фламенко спроможне постійно оновлюватися» (Lefere, 2011, с. 53).

Цікавість кінорежисера втілилася в більшості його робіт. Один з перших його фільмів мав назву фламенко «Фламенко» (1955). Через сорок років К. Саура повторює цю ж назву вже з оновленим сенсом «Фламенко» (1995). Невичерпність тематики фламенко підтверджено ще двома більш пізніми роботами «Фламенко, Фламенко» (2010) та «Фламенко сьогодні» (2009). В кадрі був сценічний прояв культури *gitanas*, а метою часто ставало дослідження розвитку, викриття змін, що відбулися з нею протягом перерви від часів прем'єри останньої роботи. Режисер неодноразово звертався до фламенко з різних ракурсів. Воно на різних етапах свого розвитку (історичних формах) стає головним героєм у фільмах К. Саури. Режисерські роботи можна сміливо вважати літописом цього явища. Імовірно, метаморфози, що віддзеркалюють загальнокультурні процеси Іспанії, щоразу розширюють простір для нового осмислення. Ці кінороботи можна було б назвати документалістикою, але авторська естетизація виносить дійство зі звичних дворів та табло в кінопавільйон з багатовимірним художнім простором.

К. Саура не просто шукає екзотичний об'єкт зображення, в його роботах фламенко має смислогенеруючу функцію, що утворила унікальний художній світ митця. Код фламенко ним задіяний як ключовий і в тих випадках, коли К. Саура звертається до екранізації творів великих майстрів,

виявляючи їх нові грані, режисер вступає в «творчий діалог» з Г. Лоркою, П. Мериме, М. де Фалья, И. Альбенісом і навіть з Біблією¹¹. У своїх роботах К. Саура гуртує кращих представників цієї культури: Пако де Лусія, Маноло Санлукар, Крістіна Ойос, Антоніо Гадес, Сара Барас, Росіо Моліна та багатьох інших впливових особистостей.

Кінодоробок К. Саури можна розглядати крізь призму численних референтних зв'язків із фламенко. Видатний іспанський режисер апелює до реальності фламенко, розкриває динаміку його розвитку протягом останніх семидесяти років, висвітлює процеси збагачення його сенсів, оновлення лексики.

Висновки до Розділу 2

Отже, протягом ХХ століття мистецтво фламенко набуло широкої слави, здолавши кордони етнічних та національних осередків функціонування, поширившись країнами світу. Інтеграція в нові культурні контексти була пов'язана, насамперед, зі складними механізмами міжмистецьких та міжкультурних взаємин. Це не тільки засвоєння досвіду інших мистецьких практик або адаптація до інших умов, а і спосіб «виживання»: збереження власної самобутності не шляхом герметичного відокремлення від всього «чужого», а через перетворення зовнішніх імпульсів у внутрішні стимули подальшого розвитку. Ці складні процеси, які розгортаються внаслідок міжмистецьких взаємодій, можна висвітлити в трьох аспектах:

- 1) естетичному, розглянувши як форми синтезу мистецтв, особливі прояви ідеї «сукупного мистецького витвору», колаборації діячів різних сфер мистецтва. У такому ракурсі зазвичай висвітлюються аспекти фольклоризму в професійній композиторській діяльності, коли живий

¹¹ Мається на увазі фільми «Криваве весілля» (1981), «Кармен» (1983), «Любов-чарівниця» (1986), «Соломея» (2002), «Іберія» (2005).

фольклорний матеріал сублімується у витвір мистецтва і підпорядковується чинним уявленням про красу.

- 2) компаративному, де порівняння різних мистецьких практик є призмою, крізь яку краще висвітлюється специфіка однієї та іншої. В такому сенсі можливо дослідити не тільки взаємозалежність та підпорядкованість складових міжмистецьких взаємин, а й їх відсоткову участь, збалансованість у художньому цілому.
- 3) семіотичному аспекті, який дозволяє дослідити принципи організації міжмистецьких взаємин, спираючись на «семіотичний трикутник» Г. Фреге. Фламенко, усвідомлений як код, що має свої сталі форми, музичну, вербальну та пластичну емблематику («знак»), в яких фіксується певна семантика («значення»), що апелює до конкретних явищ реальності («референція»). Розуміння коду фламенко як учасника трансляції певного художнього меседжу, дає змогу систематизувати випадки застосування коду фламенко у інших художніх текстах, де може бути використана суто емблематика фламенко, або семантичні прошарки, або властиві цій культурі референції.

Саме останній аспект обирається для подальших аналітичних розвідок, які демонструють зразки міжмистецьких різних історичних епох за участю фламенко.

РОЗДІЛ 3

ЯВИЩЕ АФЛАМЕНКАДО: ПРИНЦИПИ ФУНКЦІОНУВАННЯ У МІЖМИСТЕЦЬКИХ ВЗАЄМОДІЯХ

3.1. *Комбінування*: включення елементів фламенко у практику виконання класичної музики (сучасні версії «Інтродукції і Фанданго» Л. Боккеріні)

Первинно включені у Струнний квінтет D-dur (G. 448) як третя та четверта частини *Grave* та *Fandango* в концертній практиці набувають самостійності, часто виконуючись під назвою «Інтродукція та Фанданго». Ця музика Л. Боккеріні сьогодні існує у численних ансамблевих та оркестрових варіантах, де незмінно зберігається партія солюючої гітари. Відомі численні переклади акомпанементу для клавесину, струнного квартету, камерного оркестру, гітарного оркестру, тощо. Треба додати, що первинне джерело цього матеріалу вже своєю чергою було авторським аранжуванням фрагменту струнного квінтету G. 341, де ці частини відкривали цикл. В рамках тогочасної практики музикування варіативність виконавського складу, як відомо, була нормою. Сьогодні до існуючих в нотному тексті партій традиційно додають партію кастаньєт, що підкреслює танцювальну ритмоформулу фанданго. Також часто до концертного виконання запрошується танцівниця або танцівник фламенко. У такій версії музика, що була створена в епоху Класицизму, а, значить, під час «герметичного періоду» існування фламенко-культури, парадоксальним чином, починає сприйматися як стилізований супровід до виступу в таблао. Безумовно, в рамках історичної хронології, таке виконавське прочитання сприймається як анахронізм, хоча сценічний варіант фламенко, який презентований в таких виконавських версіях, склався значно пізніше, ніж жив і працював композитор.

Луїджі Боккеріні (1743–1805) втілював легкість музичних ідей рококо, виплітав фактуру згідно з канонами галантного стилю; витонченість та сляво – найвдаліші прикметники для висловлення реакції на його творчість.

Згадуючи Менует зі струнного квартету *E-dur*, ор. 11, №5 (G275), фанданго з гітарного квінтету *D-dur*, №4 (G448), концерт для віолончелі *B-dur* (G482), здається, що життя композитора святкове та невимушене, воно постає сповненим благополуччя та легкості буття. Дійсно придворні посади, які впродовж життя обіймав Л. Боккеріні, вимагали певного типу композиторської діяльності. Варто лише згадати щасливі часи служби у інфанта Луїса (1770–1785), коли композитор створив більшість своїх робіт, швидкоплинне керування оркестром графа-герцога Осуна (1786–1787), покровительство Фрідріха Вільгельма II (1786–1797), виступи на музичних вечорах Люсьєна Бонапарта (1801) – усі ці творчі періоди були нерозривно пов'язані з посадовими обов'язками придворного композитора та капельмейстера, тож художні прояви особистості реалізувалися виключно в межах, що пасували до атмосфери.

Натомість поза салонами та королівськими маєтками панували буремні часи. На пізній період творчості Л. Боккеріні припадають події, що корінним чином змінюють Європу. Варто лише згадати Велику французьку революцію (1789), страту на гільйотині Людовіка XVI (1793), війну Іспанії з Португалією (1801)¹². Така історична ретроспектива скоріше провокує спогади про композиторську творчість Л. ван Бетховена, який був молодшим сучасником Л. Боккеріні та реагував відкритим серцем і новаторською творчістю на тектонічні зміни життя. У той час, коли історія писалася кров'ю, Луїджі Боккеріні продовжував плідну працю над новими, але звичними для себе струнними квартетами. Навіть знайшовши серед них програмний твір під назвою «*La Tirana*», важко його асоціювати з політичними деклараціями, адже при більш пильному розгляді з'ясовується, що програмна назва на титульній сторінці апелює до постаті відомої актриси з таким псевдонімом¹³.

¹² Подробиці біографії та творчого шляху композитора повною мірою розкриті у ґрунтовному довіднику «LUIGI BOCCHERINI: DICTIONARY OF PERSONS, PLACES AND TERMS» (Tortella, 2008)

¹³ Марія дель Россаріо Фернандес (1755–1803), відома як «*La Tirana*» увійшла в історію театрального мистецтва, Ф. Гойя написав її два портрети.

Із плином часу музика Луїджі Боккеріні не втратила своєї популярності. Його творчість стала символом вируючого та захоплюючого періоду іспанської культури XVIII століття. Бали, салони, дух галантного стилю у будь-якому прояві тогочасної мистецької думки – все це панувало та об'єднувало культурне життя двох великих імперій: Франції та Іспанії. Передумови такої спільності пояснюються, перш за все, тісними династичними зв'язками (обидва королівські престоли посідали представники династії Бурбонів). Людовік XIV «Король-сонце», з якого бере початок іспанська лінія династії Бурбонів, вибудував доволі безкомпромісне політичне та культурне підпорядкування Іспанії. Незважаючи на різні етапи «франкізації» країни на Піренейському півострові, придворний блиск «Короля-сонця» в різній мірі супроводжував іспанське мистецтво впродовж XVIII століття. Іспанське придворне життя як колиска культурних тенденцій тяжіло до наслідування французької культури. Мода, види дозвілля, форми стосунків, практика покровительства – все було *a la mode francaise*. Культурне життя вирувало, розвивалося та второвувало кар'єрні сходи для музикантів не тільки при дворі, а і у світських салонах. Там збиралися найвидатніші постаті історії, створювалися модні тренди. До таких причетних до елітарних кіл Іспанії, волею долі потрапив і італієць Луїджі Боккеріні. В салоні герцога Осуна він познайомився, а потім і потоваришував з Ф. Гойя.

Масштаб постаті Л. Боккеріні розкривається, зокрема, при знайомстві з ґрунтовною працею Джеймса Тортела (2008) «Luigi Boccherini: dictionary of persons, Places and Terms», яка викладена на 470 сторінках. Це видання – яскрава біографія композитора і путівник по його творчому здобутку. Особлива увага тут приділена іспанському періоду творчості митця. Італійський віолончеліст-віртуоз після блискучого європейського гастрольного турне починає свою композиторську діяльність, а з 1769 року отримує запрошення стати придворним капельмейстером під покровительством інфанта Луїса. Ця знакова подія вірогідно благотворно

посприяла творчій плідності Луїджі. Протягом п'ятнадцятирічного перебування у Мадриді, композитор писав переважно камерні твори (наприклад: 6 струних квартетів ор.8 (G. 165–170) та 6 струних квінтетів ор. 11 (G. 189–194)).

Переважна більшість його композицій мала звичну назву і структуру: квартети, квінтети, ораторії, опери. Відблиск іспанського колориту помічений лише у сарсуеллі «Клементіна» та зверненні до фанданго. Не зважаючи на загальноєвропейське поширення цього танцювального жанру, композитор відчув його суто іспанське коріння. Танцювальна карта Європи на той час не мислима без фанданго, що в перекладі з іспанської – це, дослівно, «безлад». Існує іспанська народна приказка дещо двозначний каламбур: «Андалузец не може ані йти, ані їхати, ні працювати без фанданго». Втім згодом у 1812 році Дж. Байрон у своїй сатиричній поемі, присвяченій новомодному вальсу, з іронією відгукнувся про фанданго¹⁴. Проте зникнувши з бального репертуару, фанданго зберіглося на балетній сцені і продовжувало функціонувати у фольклорному середовищі як частина *cante jondo* / канте хондо, один з чотирьох основних жанрів фламенко. Більшість дослідників схиляються до того, що цей жанр народився в Андалусії. В текстах давньоримських поетів згадується ударний інструмент, схожий на кастаньєти, з якими танцюють фанданго.

Фанданго як історично сформований тип музичних творів бере початок у іспанській культурі та розвивається у фольклорній традиції фламенко. Якщо скористатися визначенням функцій жанру по В. Москаленко (1999), то

¹⁴ «Fraught with this cargo—and her fairest freight,
Delightful Waltz, on tiptoe for a Mate,
The welcome vessel reached the genial strand,
And round her flocked the daughters of the land.
Not decent David, when, before the ark,
His grand Pas-seul excited some remark;
Not love-lorn Quixote, when his Sancho thought
The knight's Fandango friskier than it ought;
Not soft Herodias, when, with winning tread,
Her nimble feet danced off another's head;
Not Cleopatra on her Galley's Deck,
Displayed so much of leg or more of neck,
Than Thou, ambrosial Waltz, when first the Moon
Beheld thee twirling to a Saxon tune!» (Byron, 2018).

виразна функція жанру фанданго представляє яскраву персональну характерність, яка несе певну етнічну самобутність. *Комунікативна ж функція* фанданго полягає в організації певного типу моторики, яка є імпульсом для виявлення тілесної енергетики.

Жанр фанданго, маючи свої сталі характеристики, виявляється досить гнучким. Його мігруюча складова під впливом композиторського «пера» була здатна чудово пристосовуватись до потреб стилю епохи та персонального почерку. Неабиякий масштаб фанданго дав колосальний резонанс у багатьох сферах мистецтва: це і кіно (К. Саура «Фламенко»), і живопис (П'єр Шасла «Фанданго»), література (О. Грін «Фанданго»).

Фанданго досить суперечливий жанр: найстаріший і водночас молодий. До того ж має безліч різновидів. Наприклад, його можна класифікувати за двома типами: *locales* і *personales*.

Locales fandango перекладається з іспанського як «місцеве фанданго»; *personales* – «особисте», «авторське». У деяких випадках перший вид фанданго приймає і форму змагання в майстерності: наприклад, подібне відбувається, коли партнери у танці – чоловіки. Він може бути швидким (так його танцюють в Уельві), або повільним (як «фанданго де Альмерія»). *Verdiales fandango* («фанданго з Малаги») виконується в середньому темпі. Кількість різноманітних варіацій фанданго величезна. У кожному регіоні Іспанії його називають і виконують по-своєму: *malagueña* – в Малазі, *rondeña* – в Ронде, *granaina* – в Гранаді, *murciano* – в Мурсії або Ламанчський Фандангільо в Комарк Ла Манча. Фанданго зустрічається далеко за межами Іспанії: різні форми фанданго танцюють в Португалії, Мексиці, Анголі, і т.д.

Другий – «персональний тип» жанру склався на початку ХІХ століття. Існують три версії народження цього *palo*. Перша легенда розповідає про якогось Алонсо з провінції Уельва. Йому стало тісно в усталених традицією рамках, і він написав свою *letr'u*, тобто слова, які і склали основу фанданго. Друга версія менш поетична: фанданго – наступний щабель розвитку жанру *verdiales*, від якого також походить болеро. Деякі фламенкознавці, своєю

чергою вважають, ґрунтуючись на ритмічно-метричній схожості, що фанданго походить від *malagueña*.

Також слід сказати про *парне* та *сольне* фанданго. Вважається, що *парне* фанданго було розповсюджене на території Іберії задовго до появи ромів. Близько VIII століття роми, як окрема етнічна група, що заселила Іспанію, запозичила парне фанданго, створивши на його основі свій варіант *сольного* танцю. Розмаїття жанрових варіантів обумовлено виникненням термінологічних розбіжностей. Найбільш повна характеристика танцю надана у Музичному словнику Гроува, де фанданго використовується у якості найменування великої групи іспанських парних танців, генетично пов'язаних з давнім прототипом. Також зазначено, що парний варіант – як правило, любовна пантоміма між жінкою та чоловіком. Додається, що *стиль* фанданго був відомий в Іспанії ще з XVI століття, а перше документальне свідчення – згадка про нього в п'єсі початку XVIII століття. Стаття містить відносно розгорнутий опис музичної складової. Спираючись на нього та інформацію, надану в іспаномовних джерелах, визначимо провідні характеристики цього жанру.

Фанданго – один з найбільш метрично стабільних жанрів фламенко, в розмірі 6/8, рідше 3/4, має змінний розмір та ритмічне ускладнення 2-ої долі такту, що послужило розвитку нового жанру – болеро. Характерним для ритму є пропуск сильної долі, часто заміненої на *golpe* / стукіт нігтем по гітарного корпусу.

Відносно ладотональності акомпанемент залежить від тексту, тому, важливо зрозуміти будову *letr*'и / куплета. Існує два різновиди: *quartet* та *quintilla*, де перша *copla* / строфа складається з 4-х рядків, а друга – з 5-ти. Будь-яка *letra por fandango* повинна налічувати 6 рядків, тому необхідна певна система повторів: в *quartet*'е, найчастіше, повторюються 1-й і останній рядки, а в *quintill*'е – 1-й або останній. Римуються рядки через один: *a b a b a b*. Але *santaor* може собі дозволити будь-які інші поєднання цих рим.

Термін бімодальність, яка є властивою ознакою ладу фламенко яскраво представлена у жанрі фанданго. Мажорний лад звучить по чергово з мінором: Традиційно співвідношення між ладами в рамках сексти: тоніка фламенко ладу та її VI ступінь: е (лад фламенко)+C-dur.

Esqueleto armónico del estribillo de **Fandango** en Mi flamenco:

У музичній культурі Іспанії паралельно існували обидва жанрових різновиду фанданго – *парний* та *сольний*. Кожен свого часу знайшов «відгук» в академічній музиці. Найбільшого поширення отримав варіант *парного* фанданго. В епоху Бароко і Класицизму його гармонійна логіка виявилася співзвучною функціональності європейської академічної традиції. Музику в цьому жанрі створювали для клавесина (А. Солер), ансамблю (Л. Боккеріні), для театральної сцени (В. А. Моцарт, К. В. Глюк). Масштаб цього танцю був такий, що він не увійшов в барокову сюїту, а, подібно токати, прокладав свій жанровий шлях. Іншими словами, він продовжив своє життя у двох формах: фольклорній та академічній / композиторській. В останній – як самостійний інструментальний жанр.

В епоху Романтизму первісна модель фанданго продовжує бути художнім репрезентантом колориту Іспанії, її своєрідності і культури, виступаючи танцювальною основою багатьох фортепіанних віртуозних п'єс. Іспанська стилістика цілком органічно поєдналася з віртуозним салонним піанізмом, насичуючись властивим даній культурі елегантністю і шармом.

Другий, *сольний* варіант фанданго входить в академічну музичну культуру ближче до середини XIX століття. Нагадаємо, що даний різновид танцю, як правило, супроводжується грою фламенко ансамблю, до складу

якого входить співак, гітарист, *palmeros*. Його розвиток вплинув на гітарний репертуар, в якому фанданго і пов'язані з ним ритмоформули утворюють особливий музичний прошарок, що вимагає самостійного розгляду. Це гітарне фанданго вплинуло на музичну культуру межі XIX–XX століть. Прикладом такого впливу є фортепіанні п'єси І. Альбеніса і Е. Гранадоса (зокрема, третій номер з сюїти Е. Гранадоса «*Goyescas*» називається «*El fandango del candil*»).

Академізований варіант жанру фанданго протягом усього свого шляху розвивався у діалозі зі своїм фольклорним «двійником», але разом з тим розгортався за автономною траєкторією, що призвело до виникнення принципово різних двох самостійних жанрових форм. Єдине, що їх зближує – це змінна метрика, тріольність в поєднанні з дуольністю, і гармонійний каркас, плагальність. Здається, що фанданго містив багато «знахідок» метро-ритмічного плану, потенціал варіантно-варіаційного розвитку, що з успіхом було використано багатьма композиторами. А «розімкнена» гармонійна послідовність, плагальність, багатоваріантність функціональних тлумачень гармонійної сітки фанданго дозволили створювати композиції «відкритого типу», в яких процес постійного перетворення, ритмічного варіювання став еквівалентом руху, драматургії цілеспрямованості.

Все це було доповнено і розширенням образної сфери (у порівнянні з іншими жанрами фламенко): на зміну боротьбі життя і смерті, в фанданго на перший план виходять суто любовні стосунки. Це стало однією з причин його популярності не тільки у фламенко, але і у композиторів. З цих причин стає більш зрозумілим факт звернення М. Равеля до жанру, що генетично пов'язаний з фанданго, який він увічнив у творі для оркестру – «Болеро» (1927). Жанрова спорідненість фанданго і болеро проявлена у тридольному розмірі, до того ж ритмоформула фанданго немов зменшена для болеро, її вписано в межі одного такту, подрібнення другої долі – одна з основних ознак обох жанрів.

Тож фанданго – один з найбільш метрично стабільних жанрів фламенко. Наприкінці XVIII століття після 1783 року, коли культура фламенко виходить з-під заборони, його зазвичай танцювали на сценах у музичних комедіях, таких як «тонаділья». Танець тут здебільшого трансформувався у сцену з повсякденного життя низів, пропонуючи «ескіз звичаїв» (Piquer Sanclemente R. & Zabarte G., 2009, с. 186). Виконували фанданго соло або парою, що складалася з чоловіка та жінки, у супроводі кастаньєт та інших інструментів, зокрема гітари. Цей іспанський традиційний танець виконували настільки чуттєво, що свого часу церковна влада домоглася його заборони. У книзі Джеймса Тортела (2008) «Luigi Boccherini: dictionary of persons, Places and Terms» наведена цитата зі спогадів Джакомо Казанови, якій здійснив іспанський тур у 1768 році: «Кожна пара, чоловік і жінка, робить лише три кроки, а граючи на кастаньєтах слідом за оркестром, приймає тисячі поз, робить тисячу жестів, настільки сповнених розгульності, що неможливо порівняти. Любов виражається всередині них, від початку до кінця, від бажаного подиху до екстазу насолоди. Думаю, неможливо, щоб після такого танцю танцювальна жінка могла відмовити в чомусь своєму партнерові, тому що фанданго приводить усі почуття до збудження задоволення»(Tortella, 2008, с. 308)

Тож зважаючи на всю «кримінальність» фанданго, навряд, Луїджі Боккеріні, був радикалістом, що спробував його амністувати. Вірогідно, існують більш ранні зразки цього сміливого кроку. Мотивом для такої сміливості залишається лише припустити, що стало тяжіння світського суспільства до екзотики та деяка міра розпусти на французький манер.

Найяскравішим візуальним прикладом втілення фанданго як частини театралізованого дозвілля світського суспільства можна вважати сцену першої зустрічі Герцогині Альби з Франциском Гойєю з фільму «Гойя в Бордо» (1999) у салоні сім'ї Осуна.

Вибір режисером Карлосом Саурою для цієї сцени «Інтродукції та фанданго» Луїджі Боккеріні цілком виправданий, зважаючи на сутність

відносин цих двох героїв. Емоціональне забарвлення жанру тонко підкреслює солодку заборону пристрасті, в супереч цьому додає цікавості на шляху подолання перепон. Хореографія Матільди Кораль у виконанні Хосе Антоніо переповнена класичними балетними елементами: *chenet*, четверний *pirouette*, стрибки *assemblées*, все це підкреслює тогочасне слідування французьким трендам. А позиції рук та доволі натягнуті коліна свідчать про приналежність школі болерос (стиль пластики, що поєднувала естетику руху балету з емоційною сутністю фламенко). Весь свій виступ байлаор (танцівник) супроводжував грою на кастаньетах. Натомість існує деяка полеміка на рахунок ставлення Л. Боккеріні до кастаньет, вони викликають численні сумніви. Але дослідники його творчості також зазначають, що у випадку *Fandango* партія віолончелі має деякі беззвучні такти, де письмове вказівка *castagneteo* може передбачати використання кастаньет. У той же час представники *Academia de Baile Teatral, Música y Gesticulación* (Академія танцю, театру, музики та жестикуляції) стверджують, що всі танці, створені між XVIII–XIX століттям, повинні супроводжуватися кастаньетами. Тож повноправне використання Матільдою Кораль цього інструменту майже не підлягає сумніву. Цікаво також зазначити, що *marcajes* (особливі кроки, властиві 12-дольним жанрам фламенко), також були вплетені у канву хореографії. Протиріччя полягає в тому, що *marcajes* в такому вигляді, як вони продемонстровані, вірогідно виникли близько середини XIX століття, коли школа класичного іспанського танцю вже набула структурованості та сталої лексики. Отже, можемо зробити висновок, що хореограф не мала на меті створити достовірну реконструкцію фанданго доби Ф. Гойї та Л. Боккеріні, а ставила номер, що відповідав би скоріше глибинним семантичним кодам цього жанру.

Іншу грань фанданго, що відображена у дослівному перекладі назви, як «безлад» втілила танцівниця Сара Салеро (Salero, 2022). Скомбінувавши у своїй творчості фламенко з багатьма стильовими напрямками, вона стала одним з найяскравіших прикладів оновленого мистецтва фламенко. Сара

Салеро у 2002 році блискуче закінчила Мадридську консерваторію, виступала як прима у Національному балеті Іспанії, отримала відзнаки, як видатний артист на Хореографічному конкурсі в Мадриді та артист-откровення на фестивалі фламенко у Хересі. Творчий пошук сутності фанданго був втілений нею у яскравій іронічній театралізованій постановці «*Fandango Avenue*». Сутність її уявлення про фанданго ні в якому разі не полягає у хаосі, скоріше вона натякає на грайливе, сміливе та буремне відкидання всілякої манірної стриманості, прояв творчої свободи. Межі перетину фламенко та балету у її хореографії, не тільки очевидні а й відверто підкреслені. Фанданго Л. Боккеріні у її хореографічній інтерпретації поряд з фламенко *zapateado* (дроботівки), *floreo* (характерні для фламенко пластичні вигини зап'ястків), постановкою корпусу, у оздобленні виникають віртуозні балетні елементи. Сара легко виконує *grand* та перекидне *jete*, у хореографії часто майорить *grand battement jete*. На додачу у кульмінаційній зоні танцівниця-віртуоз виконала серію чоловічих стрибків, характерних для арагонської хоти.

Безперечно, вільна реалізація технічної свободи не була метою цієї постановки. Імовірно, Сара Селеро, як, інтуїтивно відчуюючи, тонка творча особистість, втілила у своїй хореографії не тільки глибинні коди фанданго епохи салонного мистецтва, актуалізувавши їх та продемонструвавши на новому виконавському рівні, а і сягнула самих глибин, самого ядра, що закладено у цьому жанрі. Радість, сміливість, кокетство та грайливість – от мета «безладу», що створює фанданго та його магнетизм.

Тож інструментальний варіант Фанданго Л. Боккеріні характеризувати як зразок афламенкадо немає підстав, оскільки композитор скористувався наявним арсеналом музичних засобів, які були властиві тогочасній композиторській практиці: мажоро-мінорна функціональність, періодичність, квадратність структури, гомофонно-гармонічний виклад фактури, тощо. Танцювальний жанр фанданго у контексті музично-історичного процесу на зламі XVIII–XIX століть був репрезентований у двох різновидах, один з яких

був фольклорний (з фламенко репертуару), а інший – досить академізований, що сприймався в європейському середовищі з відтінком локального іспанського колориту. У камерно-інструментальну творчість Л. Боккеріні фанданго увійшов вже досить ушляхетненим як одна з жанрових моделей тогочасного оперного, балетного, інструментального вжитку. Зрозуміло, що композитор, як і Джакомо Казанова мав можливість спостерігати і фольклорні версії фанданго, але завдання відтворити їх своєрідність у власній творчості він не ставив. Адже авторська зацікавленість народним мистецтвом як невичерпним джерелом натхнення та ідей прийшла згодом у другій третині XIX століття. Єдиною ознакою спорідненості фольклорного і академічного зразків є використання кастаньєт, що властиво було виконанню фанданго на балетних та концертних сценах. Ця тембральна вставка стала підґрунтя для подальшої розробки танцювального компонента в процесі концертного виконання. Можна припустити, що сама ідея поєднання («комбінування») конкретного камерно-інструментального опусу з хореографією в стилі школи болерас бере свій початок з фільму «Гойя в Бордо» К. Саури. Включення музики Л. Боккеріні в саундтрек стрічки історично обумовлено. Імовірно підґрунтям такого рішення став факт особистого спілкування композитора та художника. Візуалізація цього музичного фрагменту, який розгортається в інтер'єрі салону, потребувала національного маркування. Хореографія в стилі болерас поєднала добре впізнавані ознаки фламенко з балетною галантністю. Це дає відчуття елітарності та іспанського національного колориту. Після виходу фільму поширилася практика концертного виконання твору Л. Боккеріні із запрошенням танцівників. Завдяки цьому з'явилася велика кількість виконавських версій, де переважають сольні жіночі постановки. Варто згадати, що подібна практика набула майже виконавського канону. Харківським сценам відомо два варіанти афламенкадо музики Л. Боккеріні: у виконанні камерного оркестру філармонії під керівництвом Ю. Янко (соло фламенко А. Боровська) та камерний оркестр Харківського музичного

училища ім. Б. Лятошинського під керівництвом О. Шевель та гітарного оркестру Харківського національного університету мистецтв ім. І. Котляревського під керівництвом В. Доценка (соло фламенко – авторка даної дисертації).

Отже комбінування хореографії фламенко та музики Л. Боккеріні провокують розкриття нових сенсів. У такого роду виконавських варіантах присутність «кода фламенко» на рівні пластики та тембру кастаньєт перетворює твір епохи галантного мистецтва на маніфестацію іспанського національного мистецтва. Їх комбінування призводить до гібридизації різних історичних явищ, які фактично не збігаються в часі. Та версія фламенко, яка тиражується у такого роду виконавських практиках склалася майже на сто років пізніше від написання музики, але для слухацького загалу вони поєднуються органічно. Код фламенко з використанням пластичного компоненту, не підтримується музикуванням інструментального ансамблю, їх поєднує апеляція до спільних жанрових витоків та тембр кастаньєт. Існування такого міжмистецького гібриду (комбінування музики і хореографії) доволі парадоксальне, якщо спиратися на хронологію явищ та раціональні сенси. Натомість такий рівень взаємодії інших мистецьких практик з фламенко продукується за рахунок саме емоційної та образної пластичності коду фламенко надає популярності подібним гібридам. Аналогічним чином співіснує код фламенко з світовою музичною класикою у хореографії Ізраеля Гальвана «Весна священна» «*Le Sacre du Printemps*», Патрісії Герерро (хореографія фламенко на музику Чакони для скрипки соло Й. С. Баха), залучення клавесинного репертуару у виставі «*Fandango Avenue*» Сари Салеро та багато інших.

3.2. Сублімування: письмова фіксація усної практики (жанри «афламенкадо» у нотних виданнях кінця XIX – початку XX століть)

Друга половина XIX століття позначена виключною увагою до усної народної творчості. Музиканти, що здобували професійну освіту в консерваторіях, навчаючись на класичних зразках європейської музики, у

пошуках нових імпульсів для творчості під впливом романтичного захоплення минувшиною відкривали для себе у навколишньому оточенні «сліди» давнини. Їх зберігала традиційна культура, яка транслювала свій художній досвід від покоління до покоління усним шляхом. Збережена народом традиція – своєрідна і глибока – у сприйнятті професійних музикантів потребувала письмової фіксації. Це було не тільки способом зберегти скарби народного мистецтва у їх первинній недоторканості, але й спробою їх вивчення, пристосування до академічних норм та опанування існуючих у стихії усного фольклорного побутування музично-мовних парадигм (мелодичних, метро-ритмічних, ладових, композиційних тощо), на основі яких зростала національно закорінена композиторська творчість.

Нотна фіксація усної традиції, безперечно, видозмінює першоджерело, порушуючи базовий принцип свободи в оперуванні фольклорним ресурсом. Зафіксований музичний матеріал передбачає включення в іншу комунікативну ситуацію і потребує відповідних знань для його інтерпретації («декодування»), а значить, володіння не тільки навичками читання нот, але й досить конкретних уявлень про фламенко в його реальному бутті, тобто знань того коду, на основі якого зростала жива фольклорна практика. Нотні видання записаних і виданих друком у форматі композиторського «опусу» зразків музичної традиції *gitanos* сприяли, своєю чергою, практиці «афламенкадо», яка поширювала і закріплювала ідіоми фламенко у камерно-вокальному репертуарі. Численні фортепіанні, гітарні твори, часто із вокальним рядком публікувалися в останні десятиліття XIX – на початку XX століття здебільшого для домашнього музикування або з метою урізноманітнення інструктивного музичного матеріалу. Зрозуміло, що така нотна фіксація відбувалася із різною мірою «спрощення», але такого роду «редуковані версії» тогочасного фламенко дозволяють визначити специфіку «афламенкадо» при кардинальній зміні у побутуванні фольклорного феномена.

Фіксування у нотних знаках стихійної, але суворо регламентованої фольклорної практики призводило до його, так би мовити, «сублімації». Це багатозначне поняття використовується у даному контексті не як термін психоаналітичної теорії, а по аналогії із суто фізичною технологією «зневоднення» продуктів, переходу речовини з твердого відразу у газоподібний стан, минаючи стан рідини. При нотній фіксації будь-якого фольклорного явища його переплавлений століттями моноліт підлягає сублімації, тобто з нього «випаровують» глибинні сенси, контекстну обумовленість, перетворюючи унікальний випадок живого використання традиції на «пам'ятку» для її подальшого тиражування. Сублімація фламенко мала і зворотній вектор дії, який призводив до «фламенкізації» певного репертуарного прошарку в академічному музикуванні. Свідченням цього можуть стати, наприклад, ранні видання музичних творів, в назвах яких використані жанрові номінації фламенко.

Один із перших зразків нотної фіксації музики фламенко і відповідно «фламенкізації» педагогічного репертуару є цикл «2 *Guajiras para Guitarra*» / «Дві гуахіри для гітари» ор. 5. Хуана Парга (1843–1899). Представник генерації «Ренасім'єнто», сучасник Ф. Педреля, він навчався гри на фортепіано у Мадридській консерваторії та брав уроки класичної гармонії. Водночас Х. Парга здобув популярність як гітарист і автор творів для гітари. На відміну від Ф. Педреля із його суцільною одержимістю народною культурою, Хуан Парга більш стримано ставився до фольклорної стихії. Він був прихильником загально прийнятого на той час дещо зневажливого ставлення до фламенко. У своїх листах він майже вибачався за використання елементів з «неетичного» та «нечистого» мистецтва (Stover, 2019, с. 24). Таке висловлювання здається дивним, зважаючи на певну кількість гітарних мініатюр, що названі на честь популярних *palo* \ жанрів фламенко. Серед

них: «*Polo Gitanos y Panaderos*» (op. 2), «*Polo y Solea*» (op. 4), «*Sevillanas*» (op. 11)¹⁵.

Композиторська творчість Х. Парга мало досліджена. Твори, які опублікував Х. Парга за життя і які дійшли до нас, дослідники поділяють на три групи: перша, – так званий «андалуський репертуар, взятий з народу і технічно простий», очевидно ці твори не були призначені для концертного виконання, друга, – складається з концертних опусів (рапсодій та двох фантазій), які також використовують фольклорні ідіоми, але вже ускладнюючи їх віртуозними прийомами гри; третя група творів для гітари (мазурки, Фантастичні танго op. 23, Елегічний ноктюрн op. 24 і Класичний концерт op. 28) наслідує музично-мовні кліше європейського романтизму. Це була, як стверджують дослідники: «велика класична будівельна майстерня (див. op. 28); де композитор обмежується короткими диссонантними спалахами, що втілюються у гармоніях, іноді з несподіваною сміливістю, є свого роду наслідуванням традиції. Наприклад, послідовність акордів «ля», «соль-дієз», «ре», «мі», «фа». Поки інші (сучасники) продовжували писати власні польки та серенади, Парга досліджував такі поняття, як, наприклад, змінний ритм (3/4 + 3/8 + 3/8)» (Stover, 2019, с. 13).

Композиції першої групи творів, в яких Х. Парга використовує «андалуську мову *Jondo*», демонструють його сприйняття фольклорних джерел. У низці обробок (вокальних, інструментальних) різних жанрів фламенко, в тому числі: *Sevillanas* op. 11, *Polo* op. 2 та 4, *Solea* op. 4, *Panaderas* op. 2, *Tangos* op. 23, виявляється прагнення максимально точно відтворити у нотному запису суттєві риси фольклорного інтонування.

Опус 5 Х. Парга складається з однієї гуахіри, яка має вокальну строчку, та другої – виключно інструментальної. Твір має присвяту: «*Al Centro gallego de la Habana y aficionadas de la Ysla de Cuba a este poético instrumento*» («Галісійському центру в Гавані і шанувальникам з острова Куба цього поетичного інструменту»). Такий адресат видання багато що пояснює: адже

¹⁵ Усі зазначені твори названі на честь основоположних жанрів фламенко

товариство «Галісійський центр в Гавані», як відомо, існував з початку ХІХ століття і об'єднував на Кубі іммігрантів з Іспанії (провінція Галісія). Починаючи свою діяльність як оздоровчий заклад, у 1880-х роках центр активізував свою освітню і розважальну діяльність. При цій спільноті серед іншого працювали гуртки музики і танцю. Напевне, для учасників такого гуртка і створювалася музика. У цьому контексті цілком зрозумілий вибір саме гуахіри як танцю кубинського походження, який увійшов до групи жанрів афламенкадо і потім в оновленому вигляді знову повернувся на західний континент. Також цим пояснюється і наявність вокальної партії в нотах для гітари, що можна трактувати як люб'язне нагадування автора галісійській громаді на Кубі добре відоме на їх історичній батьківщині першоджерело.

Окрім того ноти циклу мають детальні методичні коментарі стосовно специфічного налаштування інструменту, аплікатури, штрихів, способів гри, динаміки, тощо. До того ж назва другої п'єси «*Guajira de mediana dificultad*» («Гуахіра середньої складності») та коментар «*para guitarra de escuela, se puede unir al numero 3 (guitarra de concierto)*» («для шкільної гітари, може використовуватись *unir al numero 3? (концертна гітара)*») доповнюють скарбничку методичних побажань композитора. Достеменно нічого не відомо щодо педагогічної практики автора, але цей зразок його творчості дає можливість припустити, що такого роду музична діяльність була йому не чужа.

Численні коментарі композитора стосовно аплікатури, штрихів, темпу свідчать про те, що ці твори, скоріше за все, мали не науково-етнографічне, а суто практичне і методичне спрямування, мета якого полягала в ознайомленні гітаристів із специфічними прийомами, які були поширені у гітарному фламенко виконавстві (*toqué*).

У епіграфі Хуан Парга зазначав: «*Verdadero estilo andaluz tomado del pueblo con el rasgueado y arpeado peculiar de esto genero...*» («справжній андалуський стиль, запозичені у народу *rasgueado* та *arpeado* притаманними

цьому жанру») (2018). Самий тон цієї констатації з його безпристрасністю та інформативністю відрізняється від піднесеного захоплення музикою *gitanas*, яке було властиво Ф. Педрелю і проявилось не тільки в його творчості, а і в творчих настановах маніфесту «*Por nuestra musica*» (1991), ідеї якого свого часу вважалися прогресивними, навіть радикальними. Ф. Педрель мотивував свій інтерес наступною високою метою: «Моїм пером керує високий патріотичний порив, набагато вищий від егоїстичного *pro domo mea*. Якщо хтось насправді не засуджує його, я кажу, що працюю для свого дому, що я заробляю на честь своєї країни. Все це я віддаю йому, зберігаючи для себе лише те, що я втратив у мирі та спокої» (Pedrell, Bonastre, & Cortés, 1991, с. 15).

Маестро Педрель (1841–1922) став одним з перших представників професійної композиторської школи, який звернув увагу на цінність багатоманітної іспанської музики усного побутування. Своєю головною метою митець декларував «створення справжньої іспанської опери» (Pedrell, Bonastre, & Cortés, 1991, с. 35). Надихаючись твердженням отця Антоніо Ексімено: «На основі національної пісні, кожне місто мало будувати свою систему» (Pedrell, Bonastre, & Cortés, 1991, с. 3), Ф. Педрель розвинув концепт національного характеру до глибин «інстинкту», «духу народу», включивши сюди і «шедеври митців минулих століть» (Фалья, 1971, с. 35).

Значною мірою свої погляди на місце народного мистецтва у творчості Ф. Педрель реалізовував і в педагогічній діяльності. Він прищепив своїм учням (І. Альбеніс, Е. Гранадос, Х. Турино, М. де Фалья) нову філософію композиторської діяльності. Ці тези реалізувались кризь наступні механізми, запропоновані маестро: «безперервність традиції, стійкі загальні ознаки, <...> використання певних органічних художніх форм, які відповідають духу народу, його темпераменту і звичаям» (Фалья, 1971, с. 38). Зокрема Ф. Педрель визначав важливість «знання про утворення діатонічних гам та їх використання в античній музиці, у простому співі, у церковній, грецькій та римській музиці», досліджував «діатонічний та орієнтальний хроматичні

жанри», відшукував слід метричного відчуття дводольної та тридольної пульсації. Наймолодший з видатних композиторів писав про свого вчителя так: «Вчений-художник користується придбаною ерудицією не для того, щоб безпосередньо показати її в своїй творчості, а щоб відобразити істотні цінності, національного мистецтва. Він не тільки прикрашає свої твори, а й здійснює завдання величезного значення» (Pedrell, Bonastre, & Cortés, 1991, с. 48).

Повагу та цікавість до фольклору Ф. Педрель втілює не лише у своїй творчості. Він випустив, безперечно, важливу для подальшого розвитку іспанської музичної культури збірку «*Cancionero musical popular Espanol*» (Pedrell, 1970), де систематизував іспанській фольклор. У чотирьох томах, загальним обсягом більше тисячі сторінок, вміщено старовинні «*antiguas*» та сучасні «*modernas*» зразки. Перші – розглядаються як «*generables*», базові, другі – «*especiales*», специфіковані. Автор збірки фіксує не тільки слова і мелодії пісень, часто він з композиторським азартом пропонує фортепіанні супроводи, що перетворюють добре задокументовані записи в обробки, більше схожі на композиторський опус. Важливо підкреслити, що кожен зразок у збірці точно атрибутований у відповідності до жанру, регіону походження, крім того вказано ім'я співака, від якого було почуто цей матеріал. Ф. Педрель фіксує розмір, тональність, артикуляцію та важливий для виконання динамічний профіль. У тих місцях, де музичний матеріал важко піддається метричному визначенню, композитор пропонує пунктирні тактові риси, вкладаючи імпровізаційний вислів в умовні часто змінні метричні структури. Велике значення мають музичні зразки, які були знайдені у старовинних манускриптах. У четвертому томі вміщені хорові партитури, які датовані XVII століттям «золотої доби» іспанського театру (переважно це фрагменти музики з вистав).

У другому томі виокремлено пісенну традицію фламенко («*cante flamencos*»), яка представлена «натхненно-меланхолічними темами однієї з найрідкісніших характерних пісень нашого народу» (Pedrell, Bonastre, &

Cortés, 1991, с. 17). У невеличкій преамбулі Ф. Педрель подає декілька версій «суперечливого» походження цього фольклорного прошарку, пов'язуючи його буття переважно з Андалусією. На його думку: «*Diríase que las canciones flamencas primitivas perdieron todo su carácter de melodías genuinas del Norte al compenetrarse aquí de los cantos andaluces, de sus quejumbrosos acentos y de los ritmos vagos de sus acompañamientos floridos como los taraceados de las ornamentaciones arquitectónicas árabes*». (Pedrell, 1970, с. 84) «Здавалося б, первісні пісні фламенко втратили весь свій характер справді північних мелодій, коли вони злилися тут з андалуськими співами, їхніми жалібними акцентами і розпливчастими ритмами їхнього хитромудрого акомпанементу, подібно до інкрустації арабського архітектурного орнаменту».

Ф. Педрель досить критично ставився до тогочасної сценічної практики фламенко у жанрі «сарсуела», вважаючи, що вона в «занепаді і помре від ситості» (Pedrell, 1970, с. 85). Композитор досить вимогливо відбирав матеріал і жодного прикладу жанрів афламенкадо у збірки не включив. Імовірно, його скептичне ставлення до жанрів «заокеанського» походження, в тому числі гуахіри, стало тому причиною.

Зрозуміло, що історичне значення і масштаб постаті Хуана Парга інший, ніж у маестро Педреля, але він як освічений музикант міг доволі точно зафіксувати те, що неодноразово чув, те, що було поширено в іспанському побуті. Нотуючи приклади гуахіри («сублімуючи» традицію фольклорного музикування в письмовий артефакт), Х. Парга скоріше за все зосереджувався не на специфічних жанрових ознаках, хоч він звісно їх не втратив, а на письмовій фіксації практики гітарної гри фламенко. У цьому полягає історична цінність обраного аналітичного матеріалу.

У нотному тексті першої *Guajir*'и Х. Парга особливу увагу привертає ремарка «*Copla popular*» («народний \ добре відомий куплет»). Мова йде про аутентичний вірш, що був у широкому вжитку (див.: Таб. 3)

Таблиця 3:

<i>Una noche que la luna nos daba su luz tan bella, y en el cielo las estrellas alumbraban una a una. Sin esperanza ninguna, hasta su ermita llegué</i>	Однієї ночі місяць дарував нам своє прекрасне світло, і на небі зірки одна за одною засвітилися. Без жодної надії Я дійшов до його скиту
---	---

Ці слова композитор використовує у другому, вокальному розділі своєї першої *Guajira* 'и.

Метричне оформлення твору Х. Парга свідомо обирає змінне, що ідеально вкладається у рамки дванадцятидольного компасу, поєднуючи бінарні і тернарні ритми. (див.: Таб. 4)

Таблиця 4

3\8			3\8			3\4				
12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10 11

Ця ритмоформула, традиційна для фламенко була використана композитором наскрізно, виключенням стають лише переходи до розділів «*Sopla popular*», що також не випадають з усталеної традиції. Ці фрагменти виступають в якості *media compas* 'ів, скорочених ритмоформу, вони доповнюють та затверджують каданси. Стосовно гармонічного оформлення: тоніко-домінантова функціональність зберігається протягом усього твору, а поява субдомінанти сприймається як несподіване відкриття. Акцентування уваги на домінантовій сфері досягається шляхом її використання у пульсації 3\8 майже без виключення, в той час як тоніка звучить лише у тактах з розміром 3\4. Ця закономірність також підкреслює жанрове коріння твору, так як друга половина *solo compas* 'у часто сприймається як «видих». Повний же функціональний каданс звучить лише у останніх чотирьох тактах, коли субдомінанта бере на себе функцію демонстрації структурної одиниці «*Sopla popular*». У вступі автор натякає на добре відому жанрову основу. Відкривається *Guajira* №1 урочисто арпеджійованими акордами, які дають натяк на *solo compas por Guajira*. Через два компаси (6 тактів) Х. Парга

виводить мелодійну лінію, характерну для жанру, використовуючи її майже в аутентичному вигляді (див.: Нот. прикл. 3).

Нотний приклад 3:



Одразу поспіль у регістровому співставленні подається уривок з *copl'*и (див. Нот. прикл. 4)

Нотний приклад 4:



Далі 15 тактів композитор «заграє» з *solo compas*, урізноманітнюючи його. Після *media compas* з'являється інструментальна версія *copl'*и у формі періоду повторної побудови. Він підводить до вокального розділу віртуозними гармонічними фігураціями. У підсумку виникає строфічна форма з інструментальним вступом, де імпровізаційна преамбула протиставлена періоду повторної структури, двічі повтореному. Схематично композиційну структуру Гуахіри можна представити так: **АВВ**₁, де розділи **В** є композиторським записом відомої *copl'*и, а розділ **А** – інструментальний вступ.

Друга п'єса циклу «*Guajira de mediana dificultad*», має підзаголовок *guajira de concierto*, який певним чином відображає обрані принципи розвитку музичного матеріалу. Фактично способи розвитку дещо нагадують формотворення Каприсів Паганіні, де тема подається багаторазово лише натяком. Також концертність у п'єсі «*Guajira de mediana dificultad*» підтримується гармонічною лінією, наповненою відхиленнями у тональності першого ступеню спорідненості. Натомість жанрова модель *guajir'*и подається більш завуальовано, порівняно з першою п'єсою, композитор, фактично зберігаючи куплетну структуру, відмовляється від вокального

доповнення та зосереджується на суто інструментальних прийомах варіювання. Потенційна концертність також виражається у грайливому настрої п'єси, автор немов бавиться з увагою слухачів, підігриваючи її постійними змінами, які інтригують. Наприклад, в інтродукції темп, властивий для першоджерела, розганяється поступово від помірнього до стрімкого, натхненного. Значна кількість композиторських ремарок також вказують на манеру виконання, яку має вирізняти спонтанність зміни настроїв та експресивність (динамічне різнобарв'я твору коливається між градаціями від *pp* до *fff*). Автор лишає змінний метр, властивий *guajir*'і, але нівелює регулярне акцентування.

Твір відкривається мотивами завуальованого *solo compas*'у (Т-Д сфера), який розквітає мелодійними фігураціями, крізь які композитор блукає тональностями **D** (A-dur), **III** ступеню (fis-moll), **VI** (h-moll), і далі, використовуючи кадансовий зворот, привертає увагу до звучання *solo compas*'у вже у повному вигляді (див.: Нот. прикл. 5).

Нотний приклад 5:



Увесь цей розділ, овіяний інтригою та очікуванням, яке послаблює появи добре пізнаваного жанрового контуру *guajir*'и. Другий розділ інтродукції побудований діалогічно, що закладене у самому *solo compas*'і, це підкреслюється автором за допомогою вертикально-рухомого контрапункту та гри регістрів.

У третьому розділі відбувається відмова від змінного метру та гармонічна вертикаль обростає ритмічними фігураціями. Це калейдоскоп різноманітних прийомів гри і засобів музичного розвитку припиняється з появою головного мотиву *sopl*'и, який повністю співпадає з обраною мелодією у першій п'єсі. Композитор повертає традиційну змінну метрику

(6\8+3\4), але обриває саму мелодію кадансом, знов інтригуючи слухача (див.: Нот. прикл. 6).

Нотний приклад 5



Стан очікування підтримує супровід, оформлений у вигляді органного пункту, який інколи звучить доволі екстраординарно, випадаючи з традиційної функціональної структури. У подальшому розвиток продовжується завдяки «експериментам» з мелодійною лінією *sopl'*: її інтонаційні згадки, урізноманітнення мелодійними та гармонійними фігураціями, іноді навіть тема зникає у значній кількості загальних форм руху. Автор лишає слухачеві лише пунктирний ритм, який слугує маркером для впізнавання мелодії *sopl'*. Далі немов настає інструментальна інтерлюдія, що будується на елементах *solo compas* 'у, після якої тріумфально звучить кода, яка повертає, нарешті, мелодію *sopl'* без зупину. Явно скерцозний характер композиції засвідчує авторську ініціативу і доволі відчутно фіксує жанрову трансформацію *guajir'* у капричіо.

До запису *Guajir'* *flamenca* звернувся і каталонський гітарист-композитор Антоніо Альба (1873–1940), ровесник М. де Фальї, молодший сучасник І. Альбеніса, представник нової генерації іспанських митців. Його «*Celebres Guajiras*» («Знаменита гуахіра») ор. 77 для голосу та фортепіано була видана у Барселоні, у 1903 році (1903). Звертаємо увагу на інший, імовірно регіональний варіант правопису назви танцю. У публікації Антоніо Альба зазначений не як автор, а як той, хто «зафіксував фольклорний взірєць («*arregladas*»). Вміщений у виданні вербальний текст співпадає зі словами першої гуахіри Х. Парга, що підтверджує назву і свідчить про виключну популярність обраного фольклорного зразка. Натомість *sopla* розспівується на іншу мелодію (*la toné*). Така розбіжність, в принципі, властива автономному функціонуванню мелодичних і вербальних компонентів

народної пісні у фольклорному побутуванні. Адже у кожному регіоні одні й ті ж самі слова можуть розспівуватися інакше, за тими звичними мелодичними формулами, які поширені саме у конкретній місцевості¹⁶.

Написана для співу у супроводі фортепіано, «Знаменита гуахіра» А. Альби, порівняно із тими варіантами фольклорного тексту, які були зафіксовані Х. Парга, виглядає більш спрощеною. Позбавлена імпровізаційності партія акомпанементу розгортається виключно в межах автентичного тоніко-домінантового звороту (G-dur). Домінанта завжди представлена у вигляді D₇ і лише наприкінці з'являється «нона» – спочатку альтерована як гармонічний шостий ступень, який сприймається як «затримання» до п'ятого ступеня. В наступному такті на сильній долі відбувається дезальтерація шостого ступеня з подальшим його включенням до фінального висхідного тетрахорду, спрямованого до тоніки.

Фактурно фортепіанний супровід складається з чергування двох формул гармонічної фігурації, що підкреслюють контраст метричних складових змінного дванадцятидольного *compas*'у (3\8 і 3\4). Але якщо в Гуахірі Х. Парга витримується регулярність змін (до двох тактів з розміром 3\8 додається один – 3\4), то Антоніо Альба не тільки порушує регулярність змін, але й варіює саму структуру *compas*'у.

Початкові три такти з пульсацією на 3\8, замість очікуваного квадратного завершення, розширюються двома тактами на 3\4, далі знов повертається початкова пульсація, але вона не завершується як у попередній фразі, а приводить до метричних змін у кожному такті, щоб знову повторити в кінці строфи-куплета (*letra*) кадансовий двотакт на 3\4 з першого речення.

Далі музичний матеріал знову використовується без змін, якщо не враховувати виписаний мордент в заключному кадансі, але з новими словами. Тематична подібність долається наскрізним динамічним

¹⁶ На порівнянні різних мелодичних варіантів фольклорних зразків, зокрема, базується мелогографія, яка вивчає ареали існування у традиційній культурі тих чи інших мелодичних парадигм.

наростанням від *mf* до *ff*, яке в інструментальному заключному повторенні дубльованого в октаву початкового звороту пісні набуває максимальної сили.

Крім того кожну зміну розміру композитор супроводжує зміною темпу, вказуючи «*ritenuto*» в тактах на 3/4 і повертаючи «*a tempo*» в тактах на 3/8. В такий спосіб метрична пульсація ніби виходить з під контроль і цілком віддається на розсуд виконавця. До того ж рекомендовані «уповільнення» часто супроводжуються ремарками «*espressivo*» і «*con mucha pasion*» («з великою пристрасстю»), а на завершення кожного куплету співаку пропонується «*parlando la voce*». Така імпульсивність і граничність контрастів для невибагливої жанрово-танцювальної пісеньки виглядає дивно. Пояснення цієї агогічної «аномалії» полягає не лише у наслідуванні манери співу тогочасних кантаорів. Такими ремарками Антоніо Альба привертає увагу до вербального тексту, який у попередніх записах залишився без особливого музичного коментаря.

Порівняння зафіксованих Х. Парга і А. Альба варіантів поетичного тексту «знаменитої гуахіри» із виконавською версією співака фламенко Пепе Марчени (*Pepe Marchena*, 1903–1976) дозволяє оцінити ступінь вільності, з якою виконавці опрацьовували популярні пісні. Немає сумнівів, що композитори кінця XIX – початку XX століття у своїх записах не стали б навмисно викривляти зміст, тому і в одному, і в іншому варіанті при доволі суттєвих розбіжностях, мова ведеться про одне: «*Una Noche que La Luna*»\«Однією ніччю при місяці» ліричний герой приходить без всякої надії («*sin esperanza ninguna*») на цвинтар, де похована жінка, яку він обожнює. В обох варіантах залишається незмінним перший рядок, а також згадка про зірку, яка освітлила долю героя («*Tan solamente una Estrella que quiaba su fortuna*»). Окрім цього «готична сцена» наповнюється різними подробицями. У Х. Парга дія відбувається у темряві, де світло місяця «таке прекрасне»\ «*al ombra su luz tan belle*», а жінка називається «*una rubia*» («білявка»). А. Альба, навпаки, записує варіант, де колорит затемнюється, і Місяць «не дає свого такого прекрасного світла» \ «*no daba su luz tan belle*», а герой приносить

квіти на «доказ свого кохання». Те, що це – одна пісня, свідчать стійкі вислови – «*Una Noche que La Luna*», «*tan solamente una Estrella*», «*sin esperanza ninguna*» і варіювана назва «пункту прибуття» («*hata el sepalcro*», «*il cementerio*»), а також спільна сюжетна канва. Натомість, співак фламенко середини ХХ століття, зберігаючи ті ж самі «фігури мовлення», змінює місце дії, в його версії це – «*hasta*»\ «ліжко» і відповідно до цього кардинально змінюється фабула і зростає кількість куплетів.

У версії, зафіксованій А. Альбой у якості вставних окликів, що руйнують «компас» гуахіри, використовуються у гальмуючих рух кадансах рефренні вислови: «*Vida mia!*», «*Alma mia!*» – «Життя моє!», «Душа моя!», що додає експресії монологу і перетворює танцювальну пісню на драматичну сцену. Миттєва поява гармонічного мажору в інструментальному *Post Scriptum*'і – єдиний знак, який серед суцільного мажору можна було б асоціювати із словами пісні. Зрозуміло, що ознаки гуахіри як танцювального жанру у виданні 1903 року нівельовані. У тексті, записаному Х. Парга, навпаки, руйнуючі компас патетичні оклики відсутні, і на перший план після інструментального вступу виступає дансантийний ритм. Але починається пісня у цьому випадку з розгорнутого орнаментального вокалізу, який також може вважатися виявом експресії при певному виконанні.

Отже, письмова фіксація зразків фламенко на тлі його поширеного на межі ХІХ та ХХ століть попри всю спрощеність виглядає екзотично навіть на тлі оперного веризму. Як Stanton, E. F. (2021), «гармонічний репертуар фламенко, хоч і смачний, але обмежений і підкоряється сталим кліше». І далі автор припускає, що Х. Парга і, на нашу думку, А. Альба, мабуть, «не хочуть в записі порушувати цю рамку»; вони діють не як «творці»-кантаори, а як «відтворювачі». Їх ставлення до усного музикування нагадало йому «стародавнього студента, який впав у фламенкоманію», – значить, що не хоче від фламенко нічого більше, ніж поетичної сутності: «Я роблю те, що роблять, коли готують з лимоном, я беру сік, а цедру викидаю». Stanton E. F. (2021) називає такий принцип ставлення до мистецтва фламенко –

«сублімацією», ані Х. Парга, ані А. Альба нічого не роблять, крім того, що фіксують його («або через брак техніки композитора, або через його надмірну повагу до народної традиції») (с. 28). Але зафіксований ними «андалуський репертуар, узятий у народу», призначений не носіям цієї традиції, а тим, хто існує за її межами і може її впізнати. Тобто через публікації, шляхом видання фольклорних зразків, адаптованих до існуючих вимог нотації, відбувається «афламенкадо» камерно-інструментального репертуару. Цей процес у подальшому буде поступово розгортатися, звільняючи музичний компонент від вербальної «залежності», поширюючись на сферу «чистого» музикування, наприклад: у фортепіанних циклах, інструментальних концертах, в тому числі для гітари з оркестром. У цих проявах афламенкадо тою чи іншою мірою реалізується принцип «сублімування», тобто первинне багатоваріантне фольклорне явище трансформується у композиторський опус, набуваючи сталої письмової фіксації.

3.3. Концептуалізація спадщини фламенко: «Іспанські стародавні пісні»

Ф. Г. Лорки

Зацікавленість народними джерелами, що була властива іспанським митцям межі ХІХ – ХХ століть, перетворилася на справжню «фламенкоманію» нової генерації, що увійшла в історію під назвою «Генерація 27». Центральною фігурою та засновником цього мадридського студентського угруповання, яке об'єднало у 1927 році художників, архітекторів, літераторів, режисерів, став Ф. Г. Лорка (1898–1936). Народжені в часи національної катастрофи, до якої призвела Іспано-американська війна 1898 року і втрата заокеанських колоній, молоді митці шукали вихід із кризової ситуації.

Появу угруповання обумовила ідея вшанування пам'яті іспанського поета ХVІ століття Луїса де Гонгора-и-Арготе (1561–1627), відомого своїми складними для розуміння віршами. Рядки його сонетів пересічному читачеві здавалися позбавленими будь-якого сенсу, але як найкраще відповідали

пошуковим запитам іспанської інтелектуальної еліти першої третини ХХ століття.

Зухвала творча молодь «покоління 1927 року» по-новому відкривала і світ фламенко. Так, відома кінострічка «Андалуський пес» (1929), яку створили учасники цього угруповання Л. Бунюель і С. Далі¹⁷, сповнена алюзій на фламенко. Перебіг подій тут вирізняється сновидністю, на екрані часто присутні місяць, лезо, чоловік і жінка). Прямим посиланням на мистецтво *gitanos* стала збірка віршів «Циганське романсеро» (1938), де Ф. Лорка цитував рядки з народних пісень, прагнучи «поєднати циганську міфологію з усією сьогоденною повсякденністю» (Lorca, 1986, с. 189). Своє покликання «генерація 27» вбачала у переведенні на авангардні рейки сформований попередниками симбіоз академічної та народної традиції.

Взаємодія авторської творчості з фольклором є одним з магістральних шляхів формування національної композиторської школи. Не виключення – іспанська традиція. У пошуках музичної самобутності музиканти кінця ХІХ – перших десятиліть ХХ століття зверталися до фламенко. Оригінальні ритми та ладо-гармонічні особливості – все це надихало іспанських композиторів, що шукали музичний код національної ідентичності. Поет Федеріко Гарсія Лорка також був у їх числі. Його музична збірка «Іспанські стародавні пісні» стала не тільки результатом сухого документування фольклорних знахідок, наукова цікавість там зустрілася з творчою ініціативою. Яким тут є баланс стилізації та аутентики? Відповідь на це питання можна віднайти, лише спираючись на знання фольклорної традиції, яка підлягала авторському опрацюванню.

На жаль, цей музичний твір Ф. Лорки хоч і неодноразово згадується у біографічних розвідках, не отримав спеціального висвітлення як зразок наслідування поетом культури фламенко в її символічних, поетичних, метроритмічних, інтонаційних та жанрових параметрах. Не є виключенням у цьому

¹⁷ Тема «С. Далі і фламенко» є самостійною і має доволі цікаві розробки. У контексті даної роботи вкажемо лише на сучасні зразки оформлення фламенко-вистав, альбомів з репродукціями картин художника, що фактично є проявом міжмистецького афламенкадо.

і роботи на тему: «Лорка – музикант», де зокрема сконкретизовані його фольклористична та композиторська діяльність (Martínez, 2014, Gibson, 1987, Katz & Tinnell, 1999). Зовні нотний запис Ф. Г. Лорки схожий на аналогічні видання попередньої доби. Проте уточнення характеристик цього невибагливого музичного тексту в аспекті авторського та виконавського відтворення культури фламенко дозволяє виявити інший, якісно вищий рівень письмової фіксації фольклорного феномену.

Сучасники називали його поезію найбагатшим скарбом популярної андалуської пісні, сам митець вважав себе музикантом, а його розуміння фольклору висвітлено у вислові: «Фламенко – душа нашої душі, ті співочі русла, за якими йде з серця наш біль». Федеріко Гарсія Лорка (Logsa, 2003, с. 14). Як багато вже сказано про цю унікальну постать, і скільки ще залишилося непізнанного, що приховано туманом політичних інтриг.

Один із найяскравіших представників «покоління 27», Федеріко Гарсія Лорка – поет, музикант, фламенколог, драматург, художник. Житель півдня, який виріс в одному з найпрекрасніших центрів фламенко – на околицях Гранади. З одинадцяти років він брав уроки гри на фортепіано у місцевій консерваторії. Його вчитель Антоніо Сегура Меза переконував Федеріко стати піаністом, посилаючись на його визначні музичні здібності. Але після (1916) Ф. Г. Лорка захоплюється гітарою і поринає у вивчення фламенко, залишивши фортепіано (Gibson, 1987, с. 81).

Інтерес до андалуської культури виявлявся не тільки у її пізнанні, а й у багаторазових спробах актуалізації. Так, в 1922 році у Гранаді відбувся перший Конкурс автентичного співу фламенко – *cante jondo*. Завдяки спільним зусиллям Федеріко та Мануеля де Фальї вдалося не тільки зібрати виконавців, а і забезпечити вражаючий призовий фонд – 8000 песет (Calatrava, 2014, с. 133). У ті часи ця сума дорівнювала близько 55\$ або 100кг цукру. Мабуть, фінансова мотивація важливим чином впливала на прояв активності не досить заможного народу *gitanas*.

Дослідницький інтерес до мистецтва *gitanas* Ф. Г. Лорка реалізував у своїх виступах на конференціях та лекторській діяльності. Декілька тез з тих зустрічей були опубліковані за матеріалами конференції «*Arquitectura del cante jondo*» (1922), де поет доволі влучно досліджував на конкретних прикладах взаємозв'язки аутентичного фламенко з творчістю І. Альбеніса, М. де Фальї та, навіть, М. Римського-Корсакова і К. Дебюссі (Lorca, 2003, с. 37). Цей досвід надихнув Федеріко (1933, Аргентина) до виступу з публічною лекцією «*Teoría y juego del duende*» (Теорія та гра дуенде).

Федеріко не був революціонером у своїй зацікавленості, але варто в черговий раз підкреслити ступінь герметичності культури фламенко, яка спродукувала безліч явищ, що й до сьогодні потребують пояснень. Побоювання та зневага до цього мистецтва були настільки укоріненими у тогочасному суспільстві, що зберігали свій вплив на мистецьку еліту аж до початку ХХ століття. Зверхнє ставлення проявлялося в упередженнях, щодо неестетичності та неетичності фламенко.

Революція у поглядах на фламенко відбулася завдяки зусиллям Феліпе Педреля. Цікавість маестро була підтримана лише у досить вузькому колі учнів (І. Альбеніс, Е. Гранадос, М. де Фалья, Х. Турино). Ф. Педрель стверджував, що варто у творчості задіювати: «безперервність традиції, стійкі загальні ознаки, використання певних органічних художніх форм, що відповідають духу народу, його темпераменту і звичаям» (Pedrell, 1991). Випущена у 1922 році серія обробок народних і старовинних пісень у чотирьох томах «*Cancionero musical popular Espanol*» («Зібрання народної музики Іспанії») стали своєрідним прикладом композиторського погляду на культуру *gitanas* для молодого поета.

Поетична творчість Ф. Г. Лорки сповнена не лише візуальними та музичними посиланнями на фламенко: він часто використовує традиційні структури *letras flamenca* / куплети фламенко, робить алюзії на сольний традиційний вступ кантаору (вокаліста) – *templ*, наслідує інші атрибутивні знаки цієї культури. Однією з форм кристалізації поетом знань про закони

фламенко стала «Поема канте хондо» (1921). У цьому циклі значною мірою реалізовані закономірності та особливі прийоми, притаманні лише цій культурі. Безсумнівно, обізнаність поета була не лише відтворенням дитячих вражень, а і результатом дослідницької активності. Повз увагу Федеріко не проминув майже жоден пісенник: ані сучасний, ані його попередників. Так, Сальвадор Далі згадував: «Коли Федеріко Гарсія Лорка хапав пісенники Педреля, він ставав нестерпним, але так, своїм голосом і своєю грою він відкриває нам безліч коштовностей незрівнянної краси» (Lorca, 1986, с. 38).

Завдяки широкому колу спілкування, поет отримав змогу познайомитися з рідкісним зразком пісенника 1556 року, зібраного Дж. Скотто¹⁸ «*Cancionero de Upsala*» / «Пісенник із Упсали» (збірка іспанських різдвяних гімнів епохи Відродження). Ф. Г. Лорка також вивчав «*Cancionero Palacio*» / «Палацовий пісенник» (1470–1520). Його інша назва – «Збірка пісень Барб'єрі» – пов'язана з ім'ям дослідника Франсіско Асенхо Барб'єрі, який знайшов ці матеріали в бібліотеці Королівського палацу в Мадриді та вперше видав друком (1890). *Federico de Onís* підкреслював, що Лорка запам'ятав і популяризував значну кількість мелодій зі згаданих пісенників: «...робота Федеріко Гарсія Лорки в галузі фольклорної музики була не систематичною та методичною роботою фахівця, а митця, який шукав задоволення від <...> відкриття та інтерпретації іншого мистецтва, сповненого оригінальності, досконалості та краси» (Lorca, 1986, с. 87).

Можна припустити, що праця Ф. Г. Лорки над власною збіркою «*Cantes Espanoles Antiguas*» / «Іспанські стародавні пісні» (1961) стала, свого роду, наслідуванням давніх зразків і спричинила занурення в традицію, вивчення її законів побутування та структурних особливостей. Ця праця набула широкої популярності: після її публікації, поета часто запрошували виконати «Іспанські стародавні пісні» як на радіо, так і в приватних салонах.

¹⁸ Джіроламо Скотто (*Girolamo Scotto*, 1505–1572) – італійський композитор, книговидавець, один з найвпливовіших венеціанців доби Ренесансу. Імовірно, ним було зібрано та видано *Cancionero de Upsala* (збірку пісень з Упсали). Проте у інтернет ресурсах його часто плутають з математиком та магом, повним тезкою та молодшим сучасником Джіроламо Скотто (?–1597). Очевидно, що колекціонування пісень було поза межами інтересів другої постаті.

І не лише в Іспанії, але й за її межами. Один з таких випадків відбувся в Америці. Враження Федеріко від навчання у Колумбійському університеті 1929–1930-х років частково віддзеркалені у поемі «Поет у Нью Йорку» (Eisenberg, 1977). Залишилася згадка поета: «І була невелика вечірка, на якій мені неминуче доводилося грати і співати на фортепіано. Ви не уявляєте, як ці американці захоплюються піснями Іспанії» (Eisenberg, 1977, с. 233-250).

На жаль, не вдалося встановити достеменно дату завершення роботи над «Іспанськими стародавніми піснями». Окремі номери ще до публікації Ф. Г. Лорка залюбки виконував у дружньому колі. Як цілісна збірка вони з'явилися завдяки аудіо запису, який був зроблений у 1931 році за участю самого Лорки (партія фортепіано). Вокальну партію виконувала *La Argentina*¹⁹. Це було п'ять грамофонних платівок, записаних компанією *La Voz de su Amo* (Martínez, 2018, с. 349). «Аргентина на ранніх етапах своєї кар'єри стала зіркою, яка своїм естетичним акцентом спонукала будь-якого іспанця задуматися про свою країну і, можливо, про час, у якому він проживає», пише *Ninotchka Bennahum* (2000) в своїй монографії присвяченій цій видатній особистості. *La Argentina* (Antonia Mercé, 1890–1936) – відома танцівниця, «королева кастаньєт», що мала шалений успіх, одна з перших популяризатором фламенко «за океаном». Відомо, що вона була в Колумбійському університеті в 1931, де, імовірно, вони і зустрілися з Ф. Г. Лоркою. *La Argentina*, як і кожна *bailaora* з легкістю могла проспівати будь-який куплет фламенко, бо особлива синергія цієї культури передбачає нерозривний зв'язок її компонентів.

¹⁹ Окрім того існує варіант, де *La Argengtina* виконує цей цикл у супроводі естрадного оркестру. На жаль, нам не вдалося з'ясувати історичні факти, що стосуються даного запису. Важливо зазначити, що таке темброве оформлення не характерне для аутентичного мистецтва, тим більше, нотні зразки написані Лоркою для фортепіано та голосу. Оскільки при прослуховуванні чітко чути естрадний оркестр, можемо припустити, що обраний інструментальний склад був віддзеркаленням тогочасних тенденцій стрімкої популяризації фламенко за кордонами Іспанії. Тоді воно поступово завойовувала сцени Парижу (ЕХРО 1900) та світу (гастролі *Carmen Amaya*), екрани Голівуду (співачка *Raquel Meller*). Безперечно, ця самобутня культура в своєму первозданному вигляді була не зрозуміла широкому загалу, тому її актуалізація відбулася шляхом залучення звичних тембрів. Достеменно невідомо, чи належить оркестровка Федеріко, але ймовірно, що так. Тож, закоханий у мистецтво *gitanas*, поет, жадаючи якомога більше розширити коло прихильників фламенко, обрав саме естрадний оркестр, що мав спростити сприйняття складного звучання для непідготовленого слухача. На жаль, нам лишається лише припускати цей факт, бо підтвердженень знайти не вдалося.

Ймовірно, колекціонування та обробка фольклорних першоджерел проводилася Ф. Г. Лоркою з того часу як він серйозно зацікавився культурою фламенко. Збірка «*Canciones Españolas Antiguas*» Лорки – це дванадцять обробок пісень, що базуються на автентичних стародавніх текстах фламенко²⁰, на жаль, достеменно не відомо роки її публікації.

Дещо детальніше звернемо увагу на цей твір. Почнемо з поетичної основи. Жодної автентичної версії цих фольклорних першоджерел, які обрав Ф. Г. Лорка, знайти не вдалося. Більше того, з плином часу всі ці пісні почали сприйматися безпосередньо як продукт творчості самого поета. Їх виконавські версії завжди мали відтінок *homenaje*²¹ іспанському співцю свободи. Характерні ритми, гармонії, тип фактури, зафіксовані Лоркою, підсвічувалися та доповнювалися його наступниками. Виникають певні сумніви щодо ступеню втручання поета у автентичний текст. Бездоганний поетичний стиль Ф. Г. Лорки викристалізувався у складні рими, які часто важко відрізнити від справжнього андалуського фольклору.

Тож у сучасній культурі пісні циклу *Canciones Españolas Antiguas* функціонують як авторська творчість поета. Тільки нагадування на титульній сторінці «*recogidas y armonizadas Federico Garcia Lorca*», тобто «зібрано і гармонізовано», свідчить про справжні витoki цього матеріалу. «Він не використав, як у поезії, це натхнення від народної музики для створення власного музичного твору. Він обмежується тим, що співає ці пісні, акомпануючи їм на піаніно, своїм близьким, лише для власного задоволення», – зазначав *Federico de Onís* у передмові до зібрання творів поета (Lorca, 1986, с. 5).

Світла частина доби, день, представлено у першій половині циклу. Побутові теми, соціальні зв'язки, уривки робочих процесів різних професій

²⁰ Зміст збірки:

1. ANDA JALEO;	5. LAS MORILLAS DE JAEN;	9. LOS PELEGRINITOS;
2. LOS CUATRO MULEROS;	6. SEVILLANAS SIGLO XVIII;	10. ZORONGO;
3. LAS TRES HOJAS;	7. EL CAFE CHINATAS;	11. ROMANCE DE DON BOYSO;
4. LOS MOZOS DE MONLEON;	8. NANA DE SEVILLA;	12. LOS REYES DE LA BARAJA

²¹ *Homenaje* – (від ісп. данина) – вид мистецького наслідування певного авторського стилю в знак пошани.

притаманних *gitanas* зображені у шести піснях. Перша сцена «*Anda Jaleo*» – дорога на полювання. Рядок «*Y vamos al tiroteo*» («ми йдемо на полювання») повторюється двічі в кінці кожного куплету. Він звучить як застереження: другий куплет відкривають слова «*no salgas paloma al campo*» («не виходь голубка в поле»). Цикл відкривається одразу натяком на символічний план. З одного боку цю пісню можна сприймати як марш мисливців, а з іншого – це застереження для тієї, хто буде вишивати накидку згодом, страждаючи від розбитого серця. Як і в «*Zorongo*» тут, в «*Anda Jaleo*», явно виражений циганський колорит, але тільки в «*Zorongo*» слухачі розуміють цей колорит персоналізовано, а не узагальнено. Застереження для циганки («голубки») підтримано вигуками «*Anda Jaleo*». Слово *Jaleo* у разі виступає як назва автентичного жанру (різновид *bulerias*²²), а ще як узагальнююча назва підбадьорливих вигуків, що традиційно використовують виконавці фламенко під час виступу. Так, наприклад, серед них можуть бути всім добре відомий викрик «*Ole*», який зазвичай звучить на межі розділів або як реакція на ефектний поворотом мелодійної або ритмічної лінії. Історично вигуки *Jaleo* виникли як спосіб привернення уваги в галасливому натовпі на майданах, де виступали перший час *gitanas*. Тож цілком імовірно, що вигуки «*Anda Jaleo*» тут використані для привернення уваги «голубки», для уникнення подальшої трагедії.

Наступні номери, другий та третій – це замальовки чоловічої та жіночої праці. Тут ми бачимо першу зустріч. У другому номері «*Los cuatro muleros*» дівчина ділиться з матір'ю своїми переживаннями: «*me roba el alma*», «він краде мою душу», та розповідає їй історію її зустрічі з одним з чотирьох мірошників. За жанром ця пісня походить на *villancicos*, різдвяні пісні, що співалися у Альбасіні.

²² *Bulerias* – жанр фламенко, що вперше було записано у 1909 році. Має грайливий, жвавий, танцювальний. Виконується у 12-ти дольному компасі де поєднуються 6\8 та 3\4:



Музичне оформлення – стилізація пасторалі. Образ мулів, що, немовби, ходять по колу біля млина, в музиці підтримано куплетною формою. Ф. Г. Лорка не віддзеркалює кожне слово засобами музичної виразності, він не деталізує численні події, що описує дівчина, а фіксує головне – цілісний безтурботний дух вражень від першої зустрічі.

«*Las Tres Hojas*» – третя композиція – історія дівчат, що збирають трави. Цей процес майже завжди пов'язаний певною мірою з магією. Хоча в музиці містичний дух зовсім відсутній, тільки повторюваний приспів «*debajo, debajo de la hoja*» («підніму, підніму листочок») сприймається як замовляння. Музика доволі легковажна: відчуються звабливі кокетливі мотиви. Дівчата збирають трави для коханого, що хворіє. Природно провести паралель і припустити, що парубкові потрібні ліки від любовної лихоманки, спасіння від одержимості любов'ю. Можливо, одна з цих дівчат – та сама циганка з «блакитними очима».

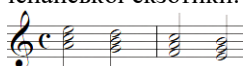
Корида, як знак радості, народного свята відображена у четвертому номері «*Los Mozos de Monleon*». Ця пісня-розповідь розгортається як оповідання в ідилічній манері. Ф. Г. Лорка уникає драматизм події, оминаючи кроваві подробиці, тому що у соціумі неприйнятно загострювати зайві подробиці. Окрім того в Іспанії на кориду свій власний погляд, там це сприймається не просто як дійство, а як свято, радість життя. Вперше з початку циклу в тексті з'являється ім'я. Великий тореадор Мануаль Санчес, відомий як Манолете Матадор, жертвує своїм життям заради видовища. Згадка конкретної особистості викликає певні сумніви щодо фольклорного джерела текстів, але імовірно ці куплети можуть відноситись до різновиду *letras personales*, авторських куплетів, що згодом, через багаторазове повторення, набувають народної популярності. У збірці пісень «*Cancionero salmantino*» (Ledesma, 1907) текст цієї пісні наводиться у розділі романси, де як автор згадується Рамон Ревес. Цілком імовірно, що саме ця збірка могла надихнути Ф. Г. Лорка на створення циклу «*Canciones Españolas Antiguas*»,

бо один з прикінцевих розділів присвячений фортепіанним варіантам акомпанементу фольклорних зразків.

«*Tres morillas me enamoran en Jaén*», «три мавританки закохали мене у Хаен», – цими словами починається наступний номер. Тут ми вперше відчуваємо екзотичний колорит у музичному тексті: повільний темп, звабливі інтонації, андалуська каденція²³ у вступі, плагальні каданси – усі ці засоби музичної виразності віддзеркалюють своєрідність регіону, де відбуваються події, та формують добре знаний мавританський колорит. Три дівчини сповнені загадковості. Акса, Фатіма та Маріен, що привернули увагу парубка, зосереджені на зборі врожаю. Єдине що вдається дізнатися герою, що вони християнки. «– *¿Quién sois, señoras?, – Cristianas <...>*».

День добігає кінця. Традиційний відпочинок після важкого робочого дня, іспанці знаходять на вечірках, де зазвичай лунають традиційні святкові жанри «*festeros*». Один з них – *sevillanas*. Цей соціальний танцювальний жанр традиційно має чітку куплетну форму, та стабільну пульсацію. Піднесений настрій підкреслюється швидким темпом ($\text{♩} = 180\text{--}212$), популярність набувається завдяки зрозумілій регулярній тридольній пульсації (6\8). Традиційні варіанти гармонізації *sevillanas* доволі розмаїті: гітарист може задіювати від простих звичних I–V–I до колоритних андалуської каденції та *modo flamenco* ладу фламенко. За тематикою ці пісні охоплюють доволі широкий спектр тем, але найчастіше вони возвеличують місце свого народження та побутування – Севілью. «*Sevillanas del Siglo XVIII*» (номер шостий) – жвавий, оптимістичний, динамічний. Вигуки «*¡Viva Sevilla!*» відкривають та завершують пісню, *B-dur*, форшлаги на кожну долю нагадують святкові дзвіночки. По справжньому піднесений настрій, що так пасує для завершення дня.

²³ Андалуська каденція – розповсюджений фрігійський басовий хід, що став певною мірою символом іспанської екзотики:



З уявним початком сутінок, композитор переносить дію в таблао – традиційний кафе-кабаре з вечірньою концертною програмою. «*El cafe de Chinitas*» – не тільки назва №7 циклу «*Canciones Españolas Antiguas*», а і знакове місце для іспанської культури, це одне з перших таблао, що виникло у 1857 році в Малазі на честь актора *Chinitas*. Символічно, що саме тут ми потрапляємо в задзеркалля, де всі «денні» образи відкривають свою тіньову сторону. *Bailaor*²⁴, що на сцені, демонструє не тільки велич тореро, а і його страждання: тяжкий шлях, що йде тонкою стежкою між життям та смертю. Те свято кориди, що було представлене в просторі ідилії чистої радості у №4, тепер змінено на той належний драматизм, згущений колорит, що зазвичай відтворюється в мистецтві. Ф. Г. Лорка в чергове підкреслює дуальну суть іспанського національного характеру. Ціну денної радості життя зрозуміло тільки вночі. Він – символічний образ кориди, що традиційно створюють *bailaor*'и під час фламенко вистави, розповідаючи всю правду. «*Este toro ha de morir*», «цей бик має померти».

Наступний номер – трагічна колискова – «*Nana de Sevilla*». «*Este galapagito no tiene teta*», «цей малюк не має матері», – такими словами розпочинається пісня, а традиційні голосні на розспів «а» доповнюють драматичну картину. Крізь незмінну повторюваність куплетів проглядає безвихідь, трагізм самотності та бідності. Традиційні, для колискової, погойдування в басовій лінії збережені, єдине, що не дає остаточно впасти в медитативний стан – зміна тридольності на дводольність, та ритмічні фігурації, що дублюються партією фортепіано.

№9 «*Los pelegrinitos*». Герої – пара закоханих, мандрівників-паломників. Мета їх подорожі – благословення Папи. Пісня написана в *G-dur*, який в середньому розділі змінюється на однойменний мінор. Це можна вважати знаком першого внутрішнього конфлікту. «*Cayo la novia*» – «наречена впала» – це недобрий знак. Але закохані йдуть далі і досягають своєї мети. Благословення отримано, весілля відбулося. Історія розказана у

²⁴ *Bailaor* – танцівник фламенко.

десяти куплетах, які умовно можна розділити на три частини: 3+4+3, середній розділ, мінорний, відображає безпосередньо розмову з Папою, розповідь історії та прохання про головне. Крайні частини – мандри: спочатку в Рим, потім – додому.

Кульмінаційним номером циклу є №10 – *Zorongo*. Це портрет, виразний, сповнений деталей внутрішнього стану героїні. Цей узагальнений образ дає кожному змогу ототожнити себе з ним, бо пронизаний особистим. Певні риси зовнішності подані на початку пісні «...*tengo los ojos azules*», що в перекладі «... в мене блакитні очі». Незважаючи на душу, що стомилася плакати («*me harto de llorar*»), серце героїні все ще схоже не гребінь вогню, через кохання. Її ночі без сну, бо кохання не взаємне, і це зводить її з розуму. «*Esta gitana loca <...> que lo que sueña <...> quiere que sera verdad*», вона б хотіла, щоб її сни стали правдою. Цей портрет глибоко психологічний: тут проступає підсвідоме, емоційне, що є особливо притаманне цій культурі. Основний нерв пісні – нерозділене кохання. Традиційно в музичному мистецтві, такій тематиці відповідає жанр *lamento*, але не тут. Героїня не кориться своїй долі, вона не визнає програш і саме це стає підставою для затьмарення свідомості. Спомини обіймів коханого минулою весною під місяцем та монотонна праця над вишивкою сріблом та золотом походять скоріше на певний ритуал та створюють зловісний колорит. Імовірно вишита накидка є певним символічним образом, тому що матеріали, згадані в тексті занадто дорогі для простолюдина. Сновидність, туман свідомості також підкреслюється висловом «*la luna es un pozo chico*» – «місяць – маленька криниця». Калейдоскопічність, де перетинаються минуле та теперішнє, погляд догори обертається вниз, «блакитні очі» – холод, а серце, як вогонь, зворотна перспектива – підкреслюють дуальність сприйняття світу.

Психологічний образ, що зафіксовано у музиці не тільки словами, а і рвучкістю ритмічного малюнку, багаторазовою акцентуацією найвищого звуку мелодії *D*, все це підкреслює непоборне бажання, пристрасть, що губить.

Виокремлення важливого місця віросповідання серед системи життєвих координат відбувається і в №11. У «*Romance de Don Boyso*» мандрівник, зустрівши дівчину, перше що про неї дізнається, що вона християнка. Розалінда підкреслює що вона «*no soy mora ni hija de judia*», «не мавританка, не донька єврея». Очевидно спільна релігія зближує героїв. Далі розгортається майже детективна історія, з'ясовується, що вона його сестра, яку було викрадено. Чому так важливо було віросповідання? Історично, Іспанія зазнала сильного мавританського впливу (часи Ізабелли Кастильської), тож строкатість релігій особливо на півдні країни певний час була чинником для укорінення та зміцнення католицької церкви.

Цікаво зазначити, що поетичний текст багатьох пісень циклу і зокрема цього номеру деякі літературознавці аналізують як продукт безпосередньо авторської творчості: як поезію самого Ф. Г. Лорки. Пірнувши в з'ясування історичної справедливості, ми знайшли варіант «*Romance de Don Boyso*», виконаний у середньовічній манері. Тож цей артефакт спростовує авторство Ф. Г. Лорки. Наступні пошуки привели до фактів існування реальної особистості, яка є не тільки головним героєм твору, але і автором тексту. Залежно від регіону фамілія *Boyso* інколи змінювалась на *Voeso*. Він у 1162 році був губернатором Карійону. Ця постать з часом стала напівлегендарною фігурою: поет Моралес перетворив портрет Дона на поетичний, а Лопе де Вега зробив його об'єктом пародії.

Пісня з циклу Ф. Г. Лорки більше схожа на баладу, що встановлює історичну справедливість та веде слухача в глибину сторіч.

Фінал – життєстверджувальний, жартівливий, трохи сатиричний. Номер дванадцятий «*Los Reyes de la Baraja*» – звільнення циганки від любовної залежності, це немовби нове коло життя, відродження. Чотири короля з колоди: «*Rey de oros, rey de copas, rey de espadas, rey de bastos*», – образ можливостей, образ вибору. Іронія полягає в тому, що циганка шукала одного короля, в якому були б усі чесноти, але це не можливо. Сатиричний вигук: «*Si tu madre quiere un rey, la baraja tiene cuatro*», «якщо твоя мати мріє


про короля, їх в колоді аж чотири», – промовляє головний герой. Він звучить з присмаком гіркоти від мрій, які не стали дійсністю. Він проскакав повз неї, жаліючи, що так кохав її. Можемо припустити, що *Don Boyso* отримав відмову: він хотів забрати дівчину, але вона вирішила лишитися в своєму світі, далі шукаючи «короля».

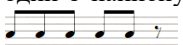
Наскільки справедливим є визначення цикл щодо цієї збірки? Чи поєднуються пісні в єдину структуру? З одного боку, в творі відчувається єдність, яку підкреслено відсутністю очевидного єдиного сюжету, калейдоскопічністю образів та тем. Тут можна зустріти згадки топонімів від Кастілії до Андалусії, з півночі на південь Іспанії, та назву таблао²⁵ в Малазі, визначного для розвитку фламенко (мається на увазі «*El Cafe de Chinitas*» в №7). У назвах та текстах часто присутні згадки про робітничі професії: мірошник, орач, та інші, що стосуються фермерської діяльності *gitanas*. Властива для сюїти танцювальність проявилася в активному залученні жанрів фламенко (№1 *Anda Jaleo*²⁶, №6 *Sevillanas*²⁷ *del Siglo XVIII*), що підкреслене навіть назвами, або прихованими атрибутивними ознаками на метро-ритмічному та інтонаційному рівні. Наприклад: андалуська каденція та *compas Solea*, використані у №5 *Las morillas de Jaen*.

Ідеї єдності відповідає і «строкатий» тональний план, наприклад: співставлення *g-moll* та *As-dur* у №1 та №2, або *B-dur* та *e-moll* у №6 та №7 відповідно. Окрім того музиканти часто використовують номери зі збірки у вільному порядку, нехтуючи запропонованою автором послідовністю, орієнтуючись на власну виконавську концепцію.

З іншого боку, нечасті приклади повного виконання всіх дванадцяти пісень у незміненому порядку дають відчуття цілого. В чому секрет такого

²⁵ Таблао – фламенко-кабаре, ресторан, де в вечірній час презентувалася жива концертна програма фламенко.

²⁶ *Jaleo* (від ісп. метушня) – жанр фламенко, що має розмір 3/4, схожий на фанданго, але швидший за темпом (170 bpm), ритмоформула . За інтонаційним складом та гармоніями близький до жанру *bulerias*.

²⁷ *Sevillanas* – один з найпопулярніших соціальних парних танців Андалусії, куплетна форма, розмір 6/8, ритмоформула .

ефекту? На нашу думку, цьому сприяє відсутність у збірці звичного для своєї контрасту темпів, що могли б різко змінюватися від номера до номера. Цикл не розпадається завдяки єдиній пульсації: імовірно, автор спирався на єдину одиницю руху – восьму, на якій тримається вся метрична будова циклу. Відсутність композиторських ремарок стосовно темпу (1961) – є викликом для виконавців, що передбачає певний рівень обізнаності у фольклорних жанрах Іспанії. До того, аналізуючи розмір пісень, нам вдалося знайти натяк на субцикли:

Номер	№1	№2	№3	№4	№5	№6	№7	№8	№9	№10	№11	№12
Розмір	6\8			3\4	3\8	3\4	3\8			3\4	4\4	3\4

Спираючись на схему, можна зробити висновок що структура *Canciones Españolas Antiguas* втілена у двох актах (зошитах) по шість сцен (номерів), де фіналом відчувається №11, якому передують №7, 8, 9 з концентрацією емоційного тиску, а №12 постає в ролі післямови, різноманітні варіанти тридольної пульсації лише раз за весь цикл змінено на стійку дводольну. Лише у №11 композитор використовує 4\4.

Характерною ознакою метричного компоненту фламенко культури є акцентуація «*ternarias y binarias*²⁸» (Fernandez L. 2016, 34). Цей принцип був реалізований Ф. Г. Лоркою не тільки в рамках кожного номеру, а і проведений наскрізною єднальною лінією. Це чергування акцентів на три і на два композитор підкреслює частою зміною розміру в рамках майже кожної пісні. У №5, №7, №8 розмір 6\8 часто змінюється на 2\4 та 4\4, а 3\8 чергується з 3\4 та 2\8. В інших фрагментах циклу автор використовує таку ж метричну закономірність, вуалюючи її синкопами, як у фрагменті з №1 «*Anda Jaleo*» (див.: Нот. прикл. 7).

Нотний приклад 7:

²⁸ *Compas*, як єдина метрична структура фламенко постійно поєднує в собі гру з акцентами, які чергуються через три чи через дві долі.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
		>			>		>		>		>

(Fernandez L. 2016, 35)



Наскрізно принцип змінної пульсації Ф. Г. Лорка ховає на межі пісень, чергуючи розміри $6/8$ (№1–3) та $3/4$ (№4), $3/8$ (№5; №7-9) та $3/4$ (№6, №10).

Тональна карта циклу трохи ускладнена: у звичних для фламенко *e-moll*, *a-moll*, *d-moll*, *B-dur* додані *F-dur* та *As-dur*.

Для прояснення тонального плану наведемо таблицю нижче

Номер	№1	№2	№3	№4	№5	№6	№7	№8	№9	№10	№11	№12
Тональність	<i>g-moll</i>	<i>As-dur</i>	<i>F-dur</i>	<i>F-dur</i>	<i>d-moll</i>	<i>B-dur</i>	<i>e-moll</i>	<i>a-moll</i>	<i>G-dur</i>	<i>e-moll</i>	<i>d-moll</i>	<i>G-dur</i>

Якщо вибудувати звукоряд, залучаючи тоніки кожної пісні, ми отримаємо звукоряд у вигляді гексахорда з центром *g* (див.: Нот. прикл. 8).

Нотний приклад 8:



Тобто переважає мінорний модус, з низькою II, високою VI ступенями та відсутньою субдомінантою. Знову композитор використовує скарби культури *gitanos*, бо цей звукоряд є мікстовим, він формує лад фламенко (*modo flamenco*), для якого показова бімодальність – мажоро-мінорна гра. Це також грає роль об'єднання різного матеріалу в цілісне явище.

Окрім того, в кожній пісні мінорного нахилу широко використані мажоро-мінорні зв'язки (№1, №9), лад фламенко (№10), фрігійський (№7), андалуська каденція (№5) та інші специфічні прийоми запозичені у фольклорній сфері.

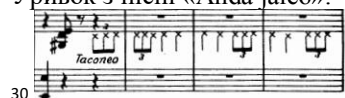
Як зазначалося раніше, ремарка на титульній сторінці – «зібрано та гармонізовано Ф. Г. Лорка» – виключала будь-який натяк на композиторські амбіції з боку поета. Незважаючи на невігядливість творів, всі вокальні мелодії в акомпанементі дублюються, а вступи та постлюдії є простими копіями основних розділів. Пісні часто розміщалися на двох сторінках, мають обмежений діапазон вокальної партії і безліч повторів, що відповідає принципам розвитку музичної думки, властивим культурі фламенко. Ці

композиторські варіанти дуже ритмічні, танцювальні та диссонантні, насичені мелізмами та східними мелодійними ходами, з частим використанням геміол, акцентів на слабких долях і синкоп. Тобто тут задіяний весь арсенал виразних засобів, властивих фламенко. Поривчастість виконання та рубато, властиві для форми побутування *para cantar* (музика фламенко, яка орієнтована на співака), відразу задають пристрасний тон, що відповідає культурі фламенко. Для відтворення колориту також задіяні кастаньєти і *zapateado*²⁹. Про існування повноцінного хореографічного пласту нам лишається тільки здогадуватися, виходячи з характерних ритмів підборів, що фіксує вже згаданий раніше аудіо-запис. Єдиний факт підтвердження, що *bailé* було передбачено Ф. Г. Лоркою, це фрагмент у № 10 «*Zorongo*», де після ремарки *taconeo* (скоріше за все мається на увазі *zapateado*), композитор виписує ритми без звуковисотності: повторювання куплету, чергується з незмінним фортепіанним соло завершеним *zapateado*. Цей ритмічний малюнок виконується соло в тиші, як відповідь фортепіано. «Код фламенко», зафіксований поетом не тільки у музичному тексті, а і підкреслено вербально пластичний компонент. Тілесність присутня у повторюваних згадках про «руки», «серце», «очі». Ф. Г. Лорка вписав у нотний текст, ритм для танцівника. Цей ритмічний малюнок виконується соло в тиші, як відповідь фортепіано³⁰. Сьогодні неможливо з'ясувати кому саме належала ідея танцювального компоненту – композитору, чи солістці *La Argentina*. Можливо це була вдала пропозиція, що народилася під час їх спільних репетицій.

Однозначної думки щодо характеристики принципу поєднання пісень знайти, на жаль, не вдалося, тобто очевидного сюжетного стрижня у циклі не закладено. Попри поширену практику самостійного виконання окремих

²⁹ *Zapateado* – ритмічні малюнки, що виконуються за допомогою ударів різними частинами туфель об підлогу

Уривок з пісні «*Anda jaleo*»:



30

номерів, можна припустити, що *Canciones Españolas Antiguas* є циклом. На користь цього свідчить наступне. Музична композиція цього твору має схожість із фортепіанною сюїтою І. Альбеніса «Іберія» (1908). Назви пісень, їх послідовність, впевнена опора на фольклорні зразки – все це формує враження, що *Canciones Españolas Antiguas* є не тільки обробкою народних пісень, а певним варіантом «туристичної карти», образом Іспанії, її дійсності, де ми бачимо персонажів, пейзажі, широку палітру традиційних жанрів. Все це у сукупності – путівник, що дає змогу непідготовленому слухачу пізнати Іспанію трохи глибше.

Фактично цикл «*Canciones Españolas Antiguas*» не пропонує слухачеві цілісної сюжетної канви, скоріше він сповнений, на перший погляд, строкатими замальовками народного життя. Крізь текст проступають властиві для Іспанії протиріччя: день змінює ніч (відбувається у №7), соціум з приходом вечора розчиняється у особистому, де кожен вирішує для себе як вчинити (№5). З іншого боку, занурившись глибше, можна виявити концептуальну єдність, що орієнтована на зображення національного характеру. Дуальність сприйняття реальності, драматизм, легкі зміни настрою, працьовитість – все це показано немовби в кінематографічному іномовленні, кадровій калейдоскопічності, що раптово складається єдину картину.

Перше широковідоме виконання циклу ансамблем Ф. Г. Лорки та Ла Аргентини імовірно стало трампліном для цих пісень не тільки в фольклорному осередку: завдяки приголомшливій славі кантаори, цикл прозвучав на двох континентах та увійшов до обігу академічного, зокрема сценічного сегменту музики. Дещо сарсуельний тип подачі пісень у виконанні Ла Аргентини, який, за висловом Ф. Педреля, сприймався прихильниками канте хондо як комерційний, «занепалий від ситості», у академічній спільноті проклав стежку для «*Canciones Españolas Antiguas*» між химерним, чудернацьким фламенко і далеким елітарним оперним інтонуванням. Їх виконання було вже над фольклорною практикою, воно

створило імпульс для наслідування. Завдяки платівці 1931 року, номери з циклу з'являться в репертуарі іспанських оперних зірок, як номери на біс. Також поширяться практика запису цілого твору у вигляді окремого альбому. Це проростає в певну традицію, де кожен виконавець, користуючись своїм технічним арсеналом, демонструє фольклорні скарби, збережені Ф. Г. Лоркою. Ампула соліста безпосередньо впливає на цілісне сприйняття пісень, змінюючи їх інколи до непізнаваності.

Сьогодні існує доволі різноманітна виконавська практика цього циклу. Його можна почути в традиції оперного музикування, з широким вібрато, міцним вокалом, у супроводі оркестру, фортепіано або гітари, і навіть у суто інструментальній версії. Розмаїття виконавських трактовок демонструє багатшаровість, адаптивність та поліваріантність каталогізації цього циклу, розміщення його у «бібліотеці» всесвітньої музичної спадщини. Запис циклу в авторській інтерпретації (Ф. Г. Лорка, Ла Аргентина, 1931) сприяв поширенню музики у різних сферах музикування, адаптуючи нотний текст до різних типів вокального інтонування, в тому числі в академічному, де продовжувалася практика сублімування фольклорних першоджерел. Зокрема, зірки, які володіють традицією оперного вокального мистецтва часто зверталися до «*Canciones Españolas Antiguas*» як до цілісного циклу, зберігаючи кількість пісень та їх послідовність, також типовим є виконання групи окремих номерів, виокремлених у підцикли. Так, відомі оперні діви: Вікторія де Лос Ангеліс і Тереса Берганца здійснили по-своєму знакові записи пісень циклу. Незважаючи на різні вокальні ампула (сопрано і мецо-сопрано), співачки увійшли до всесвітньої «імперії опери» як славетні виконавиці партії «Кармен». У 1959 році Вікторія де Лос Анхеліс (1923–2005) з Миколою Гедда (у ролі Дон Хосе) здійснили запис опери Ж. Бізе. Супровід Філармонічного оркестру Радіо Франції під керівництвом Томаса Бичема підтримав концепцію ліричної історії кохання, втіленої цим славетним дуєтом. Звична для сучасного глядача палка пристрасть і трагедія, в їх версії переплавилася у піднесено романтичний стан почуттів. Натомість,

Тереса Берганца (1933–2022) втілила драматичний, насичений контрастами та експресією образ у записі 1977 року з Пласідо Домінго (в ролі Хосе) та Лондонським симфонічним оркестром під орудою К. Аббадо.

Трактовка образу Кармен фактично стала ключем для розуміння специфіки прочитання ними іспанського камерно-вокального репертуару. Виконавська версія циклу Ф. Г. Лорки «*Canciones Españolas Antiguas*», запропонована Вікторією де Лос Анхеліс та концертмейстером Мігелем Занетті (1972), вирізняється естетикою салонного музикування. Фортепіано виконує роль фону, м'якої делікатної підтримки, де концертмейстер вкрадливо, жодного разу не дозволяє собі вийти на «авансцену». Специфіка голосу Вікторії де Лос Анхеліс, світлого, теплого, дещо камерного, створює особливий колорит відмінний від традиційного уявлення про фламенко: її виконання сповнене задуманістю, що підкреслюється тенденцією до сповільнення, кожен кінець фрази заокруглено, навіть в номерах, що мають завзятий святковий характер. У різних концертних записах солістка виконувала пісні «денної і нічної сфери» без граничного контрасту, пафосу та експресії – простота і природність, дві провідні риси цього виконавського бачення. Ритмічні вишукані розмаїття Вікторія де Лос Анхеліс пом'якшує, уникаючи акцентуації, скоріше лине повз них.. Її виконання нагадує тренд іспанської культури «*a la mode française*». Можна сказати, що виконання Вікторії де Лос Анхеліс продовжило актуальну протягом XIX століття традицію «франкізації» іспанського мистецтва.

Інший варіант виконавського прочитання «*Canciones Españolas Antiguas*» в традиції камерно-вокального інтонування був запропонований у 1976 році Тересою Берганца. Тут акомпанує гітара. Нарцисо Йєпес \ *Narciso Yepes* підтримує невпинний рух: темп стійкий, ритмічні акценти виразні, пульсація відчутно сприяє розгортанню сюжету, рубато присутнє, але не руйнує форму. Тереса Берганца, не виходячи за межі академічного вокального інтонування, розкриває емоційний спектр циклу. У її виконанні присутня алюзія на фламенко вигуки: солістка часто відпускає високі ноти,

немов з надривом, натиском, акцентуючи їх. Ця виконавська версія має ширшу темброву палітру: на відміну від ретроспективної манери виконання Вікторії де Лос Анхеліс, Тереса Берганца створює ефект безпосередньої присутності, реальності того, що відбувається в сюжетах пісень.

Мода на історично поінформоване виконавство, імовірно, відбилася у виборі стилістики виконання «*Canciones Españolas Antiguas*» Луїсом Сінтесою \ *Lluís Sintes* з акомпанементом гітари Пабло Десрейру \ *Pablo Despeyroux*. Цей альтернативний варіант вартий уваги, адже Луїс Сінтес – оперний баритон, відомий своєю участю у фільмі-опері «Манон» (2007). У 2012 році він записав всі дванадцять пісень циклу «*Canciones Españolas Antiguas*», додавши між номерами читання трьох поем з «Циганського романсеро» Ф. Г. Лорки. Виконання пісень певною мірою наближене до декламації, що породжує паралелі з епохою мадригального співу, камерного, близького до речитації, сухого. Тембр вокалу, мінімум емоцій, акценти на слові – очевидно, що для виконавця розповідь виходить на перший план. Важкість низького тембру голосу виразно проступає у кінцях фраз, які виконавиць поглиблює динамічно та заокруглює, сповільнюючи темп. Стилiстика старовинної музики підтримана і партією гітари, завдяки інтонуванню та артикуляції вона сприймається як лютня.

Безперечно, це не єдині приклади подібного прочитання, та вони доволі показові у своїй академічності. Нотний текст не використовується як ідея для подальшого його розширення, а сумлінно виконується з чітким дотриманням ремарок, взаємини солістів та акомпаніаторів не передбачають відкритого діалогу, а підпорядковані вже встановленим головній та фоновій функціям. Ця традиція виконання «*Canciones Españolas Antiguas*» репрезентує практику сублімації. Тобто стихійність фламенко тут скоріше приховується, задля створення охайного досконалого сценічного образу. У такому контексті цикл сприймається не як фіксація фольклорних знахідок, а як авторський текст Ф. Г. Лорки.

Ще одне виконання, що проклало місток цієї виконавської традиції у сьогоднішнього – дует Фатьми Саїд та Рафаеля Агіри \ Rafael Aguirre (гітара). Три пісні з циклу Ф. Г. Лорки увійшли у альбом «*El Nour*» (2020), де стали в ряд зі світовими оперними шедеврами. Назва альбому в перекладі з арабської означає «те, що дає світло». Який саме колір та температура світла, що дають пісні з циклу «*Canciones Españolas Antiguas*», обирати слухачеві. Але не справедливо буде не включити до уваги майстерність, обізнаність та смак з якими продемонстровані три номери з циклу: «*Anda Jaleo*», «*Nana de Sevilla*» та «*Sevillanas del siglo XVIII*». Фатьма Саїд вільно влітає поміж оперною вокалізацією майже непомітні фольклорні відкриті звуки, що наближають академічну версію до першоджерела, народжуючи містичний колорит. У цій трактовці очевидна обізнаність виконавців у *palos* фламенко, бо темпові рішення очевидно спираються на жанрові особливості першоджерел. Наприклад, *Nana* виконана в доволі повільному темпі, як і передбачає жанр колискової, а *Sevillana* – рвучко мчить, як стихійне свято. В цій версії співачка та гітарист мають більш паритетні стосунки: в солюючих репліках гітари відчутна вага, а не віддзеркалення, Рафаель Агіра не обмежується достеменними повторами вокальних інтонацій, він демонструє дещо видозмінені знайомі мотиви, дозволяючи собі бути не фоном, а співрозмовником.

Сублімація тексту у наведених прикладах народжує новий художній ефект, майже повністю нівелюючи фольклорну сутність першоджерела. Пісні перетворюються на романси, *Lied*, мадригали, нерв – на акторську гру, а природна безпосередність зникає.

Шлях циклу в традиції фламенко відновився у 1965 році, коли майстер фламенко гітари, революціонер, відомий на увесь світ виконавиць Пако де Лусія (Франциско Густово Санчес Гомес, 1947–2014) записав інструментальну дуетну версію дванадцяти пісень «*12 Canciones de Garcia Lorca para guitarra*». Пако де Лусія, виходець з Кадису, той, хто очолив митецький рух «*flamenco nuevo*» («нове фламенко»). Його знайомство з

гітарою відбулося традиційним шляхом – перші знання він отримав від батька, а естетичні вподобання формувалися в родинному колі. Пако у своїх інтерв'ю зазначав: «Якби я не народився в сім'ї свого батька, то став би ніким» (Gonzales & Espinosa 1994, с. 38).

Пако де Лусія одним з перших поєднав історичні знання, традиції з новаторськими джазовими гармоніями. У 1960-х роках він записав більше десяти альбомів та гастролював Європою з відомим майстром канте Камароном де ла Ісла. У 1982 році активно гастролював з Чіком Коріа. Те фламенко, що ми знаємо сьогодні – це революційний винахід саме цього музиканту.

У виконанні «*Cantes Espanolas Antiguas*» маестро зберіг мелодії вокального рядку, ускладнивши його віртуозними пасажами, *rasgueado*, додавши *golpé* (стукіт 4 пальцем об корпус гітари). Партію акомпанементу виконав інший віртуоз Рікардо Модрего. ТанDEM гітаристів склався саме завдяки спільній мові музичної комунікації: особливо яскраво це відчувається у кінцях фраз, що у фламенко традиційно прийнято називати рематою. У мистецтві південних хітанос структура фрази передбачає акумулювання виконавської енергії на початку та емоційний вибух – ремату. Цей принцип розвитку музичної думки кардинально відрізняється від академічної традиції музикування, де в основі часто закладено принцип дихання, який провокує заокруглення стишення наприкінці. Інтуїтивно Пако де Лусія та Рікардо Модрего розгортають увесь музичний матеріал саме враховуючи хвилястість «штормового припливу», притаманну фламенко. В їх дуеті відчувається паритетність, партнерство, діалог. Нотний текст Ф. Г. Лорки сприйнято музикантами як тема для розмови, а не догматичний непохитний канон.

У 1993 році відбувся наступний виток повернення «*Cantes Espanoles Antiguas*» до фольклорних витоків. Реліз альбому «*Cantes populares de Lorca*» (підзаголовок «*Flamenco vivo*» \ «Живе фламенко») кантаори Кармен Лінарес став не тільки *homenaje* Ф. Г. Лорці, а і новим поглядом. Співачка

наголошувала: «Що я збираюся дізнатися про Лорку зараз? Він величезний поет. Я думаю, що він поет, який найбільше стикався з фламенко і вважав його мистецтвом та великою піснею. Його життя було певною мірою пов'язане з фламенко. Лорка був дуже близький. Вірші “*Romancero gitano*” або “*Poema del cante jondo*” мають розмір і характер, які дуже добре поєднуються з фламенко. Ось чому він був найулюбленішим нашим поетом».

Кармен Лінарес (Кармен Пачеко Родрігес) мала блискучу кар'єру: гастролі не тільки Європою, а і Америкою, театральні та кіно простори бачили її майстерність, їй акомпанував Нью-Йоркський філармонічний оркестр, а її партнери по сцені були Пако де Лусія, Камарон де ла Ісла та багато інших знакових постатей фламенко культури. Її альбом «Антологія жінки у канте» \ «*Antlogia de la mujer en el cante*» (1996) увійшов до десяти найкращих збірок пісень фламенко, двічі Кармен була номінована на Греммі, другий раз з «*Cantes populares de Lorca*».

Вихід альбому відбувся у 1993, його реліз присвячено 81-річниці страти поета. «Ми завдячуємо Лорці тим, скільки він зробив для гідності фламенко» *El Periodico* №45 (2017).

Імовірно підготовка до запису повного альбому почалася задовго до його релізу. Зокрема знайдена згадка про виконання усіх пісень на гітарному фестивалі «92» в Кордобі. Там, 30 червня, в аудиторії гуртожитку, імовірно вперше прозвучав оновлений варіант «*Cancionero vivo*» («*Cantes populares de Lorca*»). Репортер газети «*El Pais*» Анхель Альварес Кабальєро (1992) підкреслював «яскраву та творчу атмосферу» в якій втілилися пісні циклу, «дух хондо пронизує весь спів Кармен Лінарес». Автор особливо звертає увагу на рясну мелізматику, що надає індивідуальності звучання відомим пісням.

До альбому «*Cantes populares de Lorca*» увійшли вісім пісень з циклу та пісня «*La tarara*», якої немає в друкованій версії, але артисти доволі часто вписують її в структуру твору як фінальний номер, спираючись на фольклорне походження. Окрім того Кармен Лінарес додала у альбом

авторську пісню Мануеля де Фальї «*EL Paño Moruno*». Свій вибір вона обґрунтовує так: «Вони були друзями в реальному житті, їх зустрічі сильно вплинули на еволюцію фламенко та концепцію традиційного фольклору» (*El Periodico* №45, 2017)

Кожна з пісень у переліку отримала крім авторської назви і конкретне жанрове ім'я, що кантаора зазначила у підзаголовку³¹. Повне збереження тексту вокального рядку, мотивні натяки на першоджерело дають точне посилання на жанровий оригінал, розцвічений традиційними компонентами фламенко: айєсами, вигуками, *rubato*. Склад ансамблю доволі неочікуваний: до традиційних канте (Кармен Лінарес), гітари фламенко (Пако та Мігель Анхель Кортес) та перкусії (Антоніо Галісія), додано тембри скрипки (Бернардо Паррілья) та флейти (Хуан Паррілья).

Окрім тембрових фарб, виконавці сміливо та влучно використовують сталі автентичні структури: *solo compas*. Цей ключ до розуміння жанрового посилання використовується згідно з традиційними нормами, між рядками куплетів в якості ремати. *Solo compas* – це квінтесенція ладогармонічних та метроритмічних властивостей жанру, тому його присутність в музичній фактурі виправдана не тільки історично, він додає особливий пізнаваний музичний знак, що нерозривно асоціюється з належним йому жанром і є формотворчим елементом, як форма відповіді інструменталістів канте. *Solo compas* задіює не лише метроритмічну складову та гармонійну структуру, він часто має й стійку мелодійну лінію, він – генетичний код фламенко.

«*Anda, Jaleo*» здається найяскравішим прикладом в цьому альбомі як додавання природніх для фламенко особливостей, жанрових характеристик *bulerias*, що допомагають розкрити емоційні сенси. Ємна, але бравурна та

³¹ 1. ROMANCE PASCUAL DE LOS PELEGRINOS (GUAJIRAS)
2. EL PANO MORUNO (BULERIAS)
3. ANDA JALEO (BULERIAS);

4. EL CAFE CHINATAS (PETENERAS)
5. SEVILLANAS SIGLO XVIII (SEVILLANAS)
6. LA TARARA (TANGUILLO)

7. NANA DE SEVILLA (BERCEUSE)
8. LAS MORILLAS DE JAEN (ZÉJEN)
9. ZORONGO GITANO (TANGOS)
10. ROMANCE DE DON BOYSO

енергійна, її риси посилюються за рахунок точного знання виконавцями особливостей зазначеного жанру: швидкий енергійний темп, невинність руху та грайливість. Все це проявляється крізь один повторюваний, ритмізований акорд часто з домінантової сфери³². Фламенкознавиця *Fernandez* (2004, с. 53) підкреслює, що «*La Buleria es rapido, dado su character festero*», – булерія відчувається святковою саме завдяки її швидкості. Для свого варіанту «*Anda Jaleo*» Кармен Лінарес обрала *bulerias*, таким чином підсвітивши жанрові витоки *Jaleo*. Схожа ідея була реалізована і в інших треках з цього альбому.

Ті пісні, що Ф. Г. Лорка гармонізував, відкривши для світового загалу та інших музичних традицій, парадоксальним чином при поверненні в традицію відкриваються з нового боку. Виконавці фламенко вільно використовують той музичний «екстракт», не турбуючись про збереження точного нотного тексту. Виконавці фламенко сприймають його як матеріал, а не як досконалу версію. Те, що Ф. Г. Лоркою було узагальнене, дуєтом гітаристів і ансамблем Кармен Лінарес конкретизується. І це виводить експерименти у полі афламенкадо на новий рівень.

Отже, різноманітні виконавські версії циклу «*Cantes Espanoles Antiguas*» Ф. Г. Лорки фіксують різні стадії розгортання фламенко культури в світовому масштабі. Поет завдяки своєму сприйняттю культури хітанас через вибір аутентичних джерел репрезентує національну ідею. Його концептуальне бачення є своєрідною промоцією фламенко, яке не тільки долає державні кордони, а і засвоює різні виконавські традиції. Кожен, хто береться виконувати записаний Ф. Г. Лоркою нотний текст, демонструє «*Cantes Espanoles Antiguas*» крізь свій професійний досвід, і саме це розкриває приховану багатшаровість цього пісенному циклу. Виконавські версії, створені у полі академічної оперної традиції, сприймаються в аурі

Приглад жанру Bulerias:



авторської творчості. Обставини трагічної долі Ф. Г Лорки, пропущені крізь призму властивої фламенко гранично поляризованої емоційної сфери, прояснюють фольклорну традицію для неї самої. У ранніх виконавських версіях циклу ступінь контрасту «денного» і «нічного» буття людини ще не так очевидна, драматизм проступає у більш пізніх трактовках. Ф. Г. Лорка як автор, що дистанціювався від записаного ним тексту (нагадаємо знов ремарку «зібрано і гармонізовано <...>»), ніби сам виключає автобіографічний підтекст. Але з плином часу та урізноманітненням виконавських трактовок цикл набував персоналізованої трагедійності. У подальшому зіставлення пісень із фольклорною стихією набуває символічного значення. Те що, відчувалося поетом інтуїтивно, породжене дослідницьким імпульсом, у виконавських трактовках набуло кристальної ясності. Таким чином «Казус Лорки» полягає в проясненні фламенко для самого фламенко, а його цикл «*Cantes Espanoles Antiguas*» фактично показує нам механізм афламенкадо в його повному циклі «*ida y vuelta*».

3.4. Фламенко – ф'южн

Сучасні прояви фламенко-культури фактично вибудовуються на практиці *aflamencado*, яка слугує своєрідною об'єднуючою ланкою для різних інтонаційних сфер: стильових, жанрових, виконавських, тощо. Вільям Уошебоу (*Washabaugh* 2012, с. 30) у своїй книзі «*Flamenco music and national identity in Spain*» вважає перспективною тенденцією переосмислення іспанської національної ідентичності під впливом поширення музичної культури фламенко в різних її культурних проєкціях. Американський дослідник в розділі «*Flamenco hybridity*» наголошує на кореневому значенні процесу гібридизації для проявлення сучасного фламенко. Безперечно, позитивна реакція мистецтва хітанос на різноманітні трендові течії масового культури відіграла значну роль в продовженні його життя, оновленні та актуалізації. Натомість, взаємодія вхідних компонентів та їх переплавлення у новий художній продукт точніше вписується у поняття «*fusion*».

Цей термін (від англ. *fusion* – злиття, сплав) увійшов у мистецтвознавство зі сфери точних наук: хімії, металургії, ядерної фізики. Спочатку він з'явився у професійному слензі ведучих радіо-етерів, які шукали визначення для хітів, що мали ознаки різних типів виконання (естрадних, джазових, рокових, тощо). У подальшому поняття «ф'южн» стало застосовуватися у мистецтвознавстві як характеристика явищ переважно масової культури, що позначені постмодерними крос-культурними та полістилістичними взаєминами.

Обидва терміни як гібридизація так і ф'южн описують процес обміну, схрещення, переплавлення, взаємодії різних стильових паттернів. Але на відміну від гібриду, ф'южн налаштований на збереження специфічних ознак вхідних елементів, він культивує певною мірою еkleктичність, яка полягає у поліваріантності сприйняття його результатів. Специфіка поєднання ф'южн не тільки в міксуванні та створенні художньої цілісності на базі якогось конкретного типу інтонування, як, наприклад, принцип джазінгу, а й у вибагливій стильовій грі.

Сучасний індійський науковець *Chakravorty Parthapratim* (2014) у своїй статті «*Relocation fusion in music*» вважає, що результат ф'южену стоїть поза контекстом, і часто стирає вхідні дані. Натомість *Rachel Justine Swindells* (1999, с. 98) підтримує частково той факт, що «продукт злиття стоїть в центрі уваги», побіжно порівнюючи ф'южн з полістилістикою та еkleктизмом, що дає нам право припустити, що вихідні елементи у ф'южн все ж таки зберігаються доволі виразно, незважаючи на взаємообмін. Проте на відміну від полістилістичних музичних утворень, ф'южн не залежить від концептуального налаштування художньої дії, а значить більш вільний у своїх експериментах.

В дослідженні прояву ф'южн у танцювальній сфері зокрема *Belly Dance Laura Tempest Schmidt* (2011) виділяє два варіанти співіснування компонентів: *layered* – «слоїстий», та *blended (integrated)* – «мішаний (інтегрований)». Науковиця диференціює їх виключно, спираючись на

виконавський склад: у першому випадку йдеться про групу танцівників, де кожен використовує інший стиль пластики і таким чином номер набуває ознак полістилістичної гри, діалогу. У другому – соліст використовує лексику з різних напрямів, вбудовуючи рухи в єдиний потік, процес.

Стильовий мікст, який є базовою характеристикою ф'южн, яскраво представлений у напрямі *world music*. І. Федорова (2020), досліджуючи процеси формування шарів популярної музичної культури, де «крізь призму адаптації етнічної традиції» народжувалися нові феномени, нові звучання, зазначала його нещодавню появу та триваючий процес наукового осмислення. Втілення різних ознак етнічної музики як тембрових, так і формотворчих – одна з кореневих характеристик цього напрямку: «стилістична еkleктика» виділяється автором як основоположна характеристика напрямку *world music*, а «опора» та «адаптація» фольклорних джерел – як невід'ємні його компоненти. Окрім того авторка підкреслює європейську природу цієї музичної практики. Зважаючи на гібридну природу розвитку фламенко в ХХ столітті, його а(про)гресивну міжкультурну комунікацію, сучасні прояви традиції можна було б віднести до групи творів *world music*. Натомість сьогодні представники таких течій, зокрема *Rosalía* (2022), отримують *Grammy* в латиноамериканських категоріях. Цей факт видається трохи дивним, зважаючи на європейську приналежність фламенко.

Оновлення традиції фламенко шляхом експериментів – природня та історично обумовлена запорука його актуальності: африканські ритми, грецькі кастаньети, арабський принцип вокалізації тощо. Сьогодні традиція живиться тенденціями актуального мистецтва, зокрема популярного, такого, як: джаз, поп, рок тощо, не виключаючи їх стилістичного та функціонального інструментарію.

Цикл «*Cantes Espanoles Antiguas*» Ф. Г. Лорки, який набув протягом другої половини ХХ століття значення символу або навіть ключа від фламенко, став ареною і для стильових сучасних пошуків. Імовірно, саме ці експерименти відкрили нову епоху фламенко – ф'южн.

У 1998 році *Ana Belén (Maria del Pilar Cuesta Acosta)* – іспанська поп-рок співачка випустила альбом «*Lorquiana*»\«Лоркіана». Сучасне аранжування дванадцяти пісень циклу виконав *Chano Dominguez* – піаніст-віртуоз, чотири рази номінований на премію *Grammy*. Цьому блискучому виконавцю, не зважаючи на самостійну освіту, вдалося не тільки поєднати фламенко і джаз, продовжуючи започатковану традицію Пако де Лусії та адаптуючи її до фортепіано, а і оновити традиційний жанровий прошарок іспанської музики. За словами Поля Рауха (Rauch, 2017) *Chano Dominguez* «наділений унікальними здібностями поєднувати різні музичні світи, створюючи мости між ними, внаслідок чого народжується цілісний звуковий та культурний простір».

У запису 1998 року вокальна партія «*Cantes Espanoles Antiguas*» відтворюється *Ana Belén* майже без змін, але пісні в естрадній виконавській манері сприймаються як зразок популярної музики у дусі ретро. Ця виконавська версія стилізована під «золоту добу» джазу в його голлівудському втіленні. Вибір саме такої стильової моделі – апеляція до історичної доби між двома світовими війнами – цілком зрозуміла, адже так звучав оточуючий світ, в якому жив поет. Сама назва альбому «Лоркіана» відсилає до тогочасних музичних скетчів Клемана Дюсе (*Clément Doucet: 1895–1950*), який виступав як джазовий піаніст у паризькому кабаре «Бик на даху». Його фантазії-фокстроти на теми Ф. Шопена і Р. Вагнера вийшли записом у 1927 році під назвами «*Chopinata*» і «*Wagneria*».

Цикл «*Cantes Espanoles Antiguas*» у версії *Ana Belén* та *Chano Dominguez*, за словами *Maria M. Delgado* (2008, с. 50), «доволі легкий для слухання поп» («*easy listening pop*»). Дійсно, музика позбавлена драматизму: основні теми пісень подекуди проступають у віртуозних, здається, інколи хаотичних пасажах роялю (як в «*Anda Jaleo*»), у ефектних святкових свінгуючих репліках брас-бенду («*Las Tres Hojas*»), вони насичуються свіжістю струнної секції («*Los Mozos de Monleon*»). Лише у фінальному

номері «*Nana de Sevilla*» звучання наближується до фольклорного, частково демонструючи властивий першоджерелу трагізм тіньового буття.

Ідеї фламенко-ф'южн були яскраво реалізовані також в освітньому експерименті «Лорка, фламенко та рок» фонду «*IES Fernando de los Ríos*» (2022). *Miguel Rios* та шкільний хор наситили одну з пісень циклу «*Anda Jaleo*» рок-драйвом, перетворивши її на рок-баладу. У відеокліпі, що був записаний у музеї-будинку дитинства Федеріко Гарсія Лорки, звучання фламенко-гітари поєднується з ефектними глісандо та флажолетами електрогітари, ударна установка майже витіснила звук пальмасу та кахону. У пісні зникає фольклорна танцювальність через відчутно сповільнений темп, куплети перемежуються приспіваними у виконанні дитячого хору, а кульмінаційне соло доручене електрогітарі. Прийоми, якими пісня «*Anda Jaleo*» була перетворена на рок-баладу, доволі очевидні: форма, пізнаваний інструментальний склад, стиль вокалу – все нагадує творчість культових рок-гуртів 1980-х років. Натомість, кінцевий результат не тільки не втратив цінності, а і в черговий раз набув актуальності: окрім патріотичного виховання, суспільство отримало доволі привабливий для широкого загалу актуально «запакований» варіант фольклорного тексту. Естрадний саунд (використання електроніки наряду з акустичними інструментами) збагачує і оновлює давню мелодію, яка добре відома іспанському слухачеві. При прослуховуванні рок-варіанту «*Anda Jaleo*» виникає доволі стійка паралель з відомим хітом «*Another Brick in the Wall*» гурту *Pink Floyd* з їх культового альбому «*The Wall*» (1979). Можна припустити, що «*Anda Jaleo*» (2022) була зроблена саме за його зразком. Рядок тексту з цієї пісні *Pink Floyd*: «*We don't need no education*» наштовхує на думку про бунтарство, а пісня «*Anda Jaleo*» стає одою свободи: вільний поет – вільна нація – вільні діти.

Громада Мадриду проголосила 2019 рік «Роком Лорки». Безліч яскравих творчих подій було присвячено весні митця: його вступу до «Іспанського Оксфорду», переїзду до мадрридського гуртожитку, звідки почнеться розквіт творчого потенціалу поету. Мадрид відчувався

Ф. Г. Лоркою настільки важливим та надихаючим, що у своєму листі до батьків у 1922 році поет благав: «Залиште мої крила на їхньому місці, і я відповім вам, що буду добре літати (...), якщо ви повернете мене в Гранаду, я потону» (Romo, 2019). Заходи на честь початку мадридського періоду Ф. Г. Лорки не обмежились театральними марафонами, перевиданнями літературної творчості поета та екскурсіями, окрім цього була презентована мадридськими музикантами нова стильова версія циклу «*Cantes Espanoles Antiguas*». Цей *homenaje* поетові під назвою «*Selección de las canciones populares antiguas que recopiló Lorca*» включає одночасно і старовинне, автентичне іберійське та джазове виконання. Дві солістки (кантаора *Maria Toledo* та виконавиця іберійської музики *Maria Berasarte*) створюють атмосферу змагання у супроводі подвійного джазового тріо (2 роялі: *P. Rivero, M. P. Sanchez*; 2 контрабаси: *I. Campanero, P. M. Caminero*; перкусія: *D. Mayoral*), клавесину (*D. Oyarzabal*), барочної гітари (*M. Minguillon*) та віолончелі (*I. Azquinez*). Композиція включає три пісні циклу. Запис відкривається звучанням джазового тріо, фактура імпровізаційна, ударник використовує щітки, лише згодом з інтонаційних уривків складається тема пісні «*Los Quatro Muleros*», вона звучить тепло і святково, трохи приглушено. Джазове налаштування підводить поступовим *crescendo* до вступу вокальної партії, голос *Maria Toledo* звучить не звично м'яко для фламенко. Спів кантаори одразу змінює джазову атмосферу на таємничий, дещо різдвяний колорит. Куплети перемежує джазова імпровізація, до якої поступово долучаються всі учасники ансамблю. Після мінорного варіанту теми та його розвитку у партії піаніста (соло *Pepe Romero*), ініціативу бере гітарист. Звучить теорба – басовий різновид лютні. У дуєті з віолончеллю виконавці ведуть тему наступної пісні, до них долучається охайний і стриманий вокал *Maria Berasarte* та майстерні концертмейстерські репліки клавесину *D. Oyarzabal*. Середньовічному, мадригальному колориту різко контрастують сольні ритми «табла» східної перкусії (джембо). Поступове залучення інших тембрів призводить до

crescendo, яке через нарощення гучності підводить до другого куплету. У кульмінації після інструментального *tutti*, відстороненість середньовічної манери пронизують вітальні *ayes* (вигуки) кантаори, що переростають у «змагання» з іншою вокалісткою. У піковій стадії напруги динаміка переривається треллю клавесина, що завершується його сольним речитативом. Реприза «*Las Morillas de Jaen*» у виконанні дуету *Maria Berasarte* (вокал) та *Daniel Oyarzabal* (клавесин) повертає прохолодну стриманість, що сприймається як післямова. Наступний номер знову починається соло барабанів та розгортанням «хаотичної» імпровізації з поступовим включенням усіх інструментальних тембрів. Академічне сопрано дзвінко пробиває своїм тембром інструментальний ансамбль. Звучить «*Zorongo*». Другий куплет виконує *Maria Toledo*, яка до того підтримувала динамічність пальмасом. Після виконання третього куплету дуєтом солістки лишаються без супроводу, сповільнюючи темп, вони створюють ефект закругленої завершеності, який несподівано руйнується фінальною крапкою – бурхливим *subito fortissimo* усього ансамблю.

Міксування тембрів джазового тріо, старовинних інструментів, двох роялів та клавесину із стилістикою гри, співу та пластики фламенко створює феєричний результат: втім залучення фольклорного компонента не виводить цю інтерпретацію циклу Ф. Г. Лорки з традиції концертного музикування. «*Cantes Espanoles Antiguas*» 2019 року стає проявом вдалого «слоїстого ф'южн», здавалося б, не поєднаних традицій. Адаптація джазової стилістики та практики історично поінформованого виконавства на платформі фламенко дала можливість почути максимальний діапазон відбитих у нотному тексті різних історичних епох, не нівелюючи їх, а, навпаки, демонструючи у найвлучнішому ракурсі, де кожний виконавець працює у межах лише йому притаманної стилістики. *Daniel Oyarzabal* (клавесин) дотримується академічної простоти: його супровід вокалу – залишається в межах акомпануючої функції в її класичному розумінні, на відміну від *Pepe Romero* (рояль), який репрезентує себе як джазовий

виконавець. Гра різними стилями водночас створює особливу напругу, властиву інтонуванню у душі фламенко. На відміну від версії *Ana Belen* та *Chano Dominguez*, у «*Selección de las canciones populares antiguas que recopiló Lorca*» завдяки різким зсувам часової дистанції відчувається драматургічний конфлікт: джаз початку ХХ століття, ранньобароковий мадригал, канте хондо фламенко тримають увагу слухача, підживлюючи інтерес. У цьому багат шаровому єднанні фортепіано водночас виступає і як альтернатива клавесину, його історичний спадкоємець романтичної доби, і як репрезентант джазової традиції. Протиставлення кахону, гітарі, канте, клавесину, підкреслює його роль як стрижневого елемента, що органічно поєднує строкатий склад виконавців.

Зрозуміло, що наведений зразок не є першою спробою інтеграції фортепіано у стильову площину фламенко. Фортепіанна творчість іспанських композиторів досить впевнено засвоїла основні музичні ідіоми фламенко. Їх відкрило фортепіанне мистецтво наприкінці ХІХ століття. Першим на цьому шляху був вже згадуваний маестро Ф. Педрель та його учні. Одними з найяскравіших зразків *afamencado* у композиторській творчості можна вважати фортепіанні цикли І. Альбеніса «Іспанські сюїти» №1 (1886), №2 (1889) та «Іберія» (1906 – 1908). Як правило, дослідники звертають увагу на ці знакові твори, що репрезентують можливості музичного мистецтва загалом і, зокрема, фортепіанного виконавства вдало урізноманітнювати та збагачувати запозиченими з народної творчості художніми засобами. Не виключенням було і фламенко. На хвилі пильної уваги до аутентики композитори влітали у канву своїх опусів особливі, характерні, добре впізнаванні звуконаслідуючі звороти, гармонічні послідовності, метро-ритмічні конструкції. Так, фортепіанний набуток І. Альбеніса рясніє запозиченим з гітарного фламенко характерним звучанням (Wang, 2004). У фортепіанній партії добре упізнаються, наприклад, *razguiado* / разгіадо – гітарний прийом звуковидобування, що передбачає багаторазове повторення аккорду, якій у фортепіанній фактурі

постає як токкатний прийом. Крім того зустрічається *punteado* / пунтеадо – прийом звуковидобування, який відрізняє виразне акцентне виконання кожного звуку, його можна порівняти з більш акцентованим туше. Ці прийоми дослідники зазвичай атрибутують як знак іспанської культури в цілому, втім реально вони походять з фламенко ресурсу. Так само і щедро прикрашена мелізматикою мелодійна лінія фортепіанних творів І. Альбеніса явно апелює до фламенко, а крізь нього глибше сягає у мавританську культуру. Навіть сама побудова мелоса, який часто проростає з ноти-«джерела» та «зависає» у затриманнях, є проекцією вокального мистецтва фламенко. Метро-ритмічна сфера іспанських опусів І. Альбеніса доволі часто спирається на типовий фламенко *compas*, пов'язаний зі змінами дуольної та тріольної пульсації. Ладо-гармонічна опора на лідійський та фрігійський звукоряди та використання так званого «андалуського кадансу» (t-VII-VI-D) доповнює палітру задіяних засобів виразності фламенко.

У стилістиці ф'южн їх упевнено показавши американський піаніст Чік Корія (1941–2021) – автор широко відомого джазового стандарту «Іспанія» (1972)³³. Матеріалом для вступу до цієї відомої інструментальної композиції, яка була неодноразово записана автором у різних варіантах, зокрема фортепіано з оркестром (1999), став мотив саети з другої частини «Аранхуеського концерту» для гітари з оркестром (1939) Х. Родріго (1901–1999)³⁴

Після вступу, що постає як звукова емблема Іспанії, музика продовжує рух, повторюючи основну тему та подальші імпровізації у швидкому стабільному ритмі *a la samba*. Акордова послідовність, що використовується під час імпровізацій, заснована на гармонійній послідовності Х. Родріго³⁵. Втім, як вказують дослідники, зокрема Juan Zagalaz (2012), на той час «особистого інтересу у Корія до іспанської музики не було», він «обмежується відтворенням кліше, але відкриває суть музики», іспанський

³³ Альбом «*Light as a Feather*» (Corga, 1973)

³⁴ Більш детально про твір Хоакіно Родріго див.: Іванніков Т. (2017)

³⁵ | Gmaj7 | F#7 | Em7 A7 | Dmaj7 (Gmaj7) | C#7 F#7 | Bm B7 |

музичний колорит створюється ним «частими посиланнями на андалуську каденцію». Однак згодом контакти всесвітньо відомого піаніста з практикою фламенко стали більш безпосередніми. Його виступи в ансамблі з Пако де Лусія, починаючи з концерту, який вийшов у запису 1982 року під красномовною назвою «Пробний камінь» («*Touchstone*»), змінили стиль Чіка Корія, включаючи як необхідний компонент його багатогранної єдності музику фламенко в її латиноамериканській та іспанській версії.

Ця інновація була важливою на кількох рівнях, але особливо сприяла запровадженню чистих джазових елементів у контекст фламенко. Факт включення у джазового *session* фламенко-гітариста з його автентичною манерою гри («*toque puro*») забезпечивши нову якість «афламенкадо», додаючи властиві фламенко мелодичні та гармонічні звороти в імпровізаційну канву джазових музикантів. Музика Корія у цьому альбомі з Пако, як зазначає Juan Zagalaz (2012, с. 45), «набагато ближча до фламенко як композиційно, так і у виконанні: <...> Корія має тенденцію використовувати гаму “тон-півтон”, тоді як Де Лусія інтуїтивно шукає звуки навколо фрігійського звукоряду». Фрігійський тетрахорд, побудований на домінанті, гра малої терції у мелодичному розгортанні поза великої терції акорду – звичайна практика фламенко. Примітна імпровізаційна специфіка і басової партії, у якій відчутні *фальсети* (короткі сольні репліки) з репертуару де Лусії. У даному випадку ф’южн створюється за принципом *crossover*, на перетині різних стильових манер, де у підсумку залишається домінуючим фламенко.

Інноваційний досвід цих записів став штовхачем для формування «нового фламенко», центральною фігурою якого став Пако де Лусія. Його гастрольні тури з Чіком Коріа, співпраця зі світовими зірками джазу, записи концертів започаткували потужне напрям, яке має назву «фламенко-джаз» і продовжує розвиватися такими музикантами, як Чано Домінгес і Херардо Нуньес. Пако де Лусія усвідомив і подолавши принципову відмінність імпровізування у джазі та фламенко, яка полягала в тому, що джазові музики

імпровізують, спираючись на певну акордову послідовність («гармонічний кістяк» теми), а музиканти фламенко («грають, що сказали») можливість у відносно коротких сольних *«falcetas»* дати неконтрольований вихід власній фантазії.

У протилежному напрямі зорієнтований процес *aflamencado* у творчості сучасної композиторки, аранжувальниці та піаністки Міріам Мендес (*Miriam Méndez*). Вона здобула фундаментальну фахову фортепіанну освіту. Завдяки своїй матері (піаністці), виконавиця почала грати доволі рано, у три роки; далі навчалась у Королівській Академії в Севільї (клас Хосе Антоніо Косо); у консерваторії в Барселоні та Ліцео; в Італії брала майстер-класи у Лазаря Бермана, Рікардо Кайлі, Володимира Ашкеназі.

Міріам Мендес отримала популярність завдяки участі у таких світових престижних музичних заходах, як Міжнародний фестиваль *«Piano»* (Анталія), фестиваль *«Весна Баден»* (Барселона, Баден). У 2006 році М. Мендес підготувала власну програму *«Mozart sueno flamenco»* / *«Моцарт фламенко мрія»*, яку присвятила 250-річному ювілею композитора. У 2010 у Нью Йорку концертувала поряд з Чіком Коріа. Їй аплодували у театрі Шале (2013, Париж), а у 2013 році під час гастрольного туру шанхайські журналісти охрестили її принцесою фламенко (Miriam Méndez, 2017).

Раніше практика *aflamencado* у царині фортепіанного мистецтва пов'язана з певним протиріччям. Природа фортепіано виключно елітарна та аристократична. «Дике» та свавільне мистецтво іспанських ромів з бідних районів Андалусії, потрапляючи у звукову піаністичну «обгортку», відчутно трансформується та набуває академічного присмаку. Аутентичне мистецтво з його усною традицією наслідування карбується у нотному тексті, така фіксація відправляє фламенко на «чужу» територію, створює підстави вважати, що цикли *«Іспанська сюїта»* та *«Іберія»* є зразками «композиторської експансії» на територію фламенко.

Міріам Мендес кардинально змінила це ставлення. Першому своєму альбому, який було записано у 2005 році, вона дала назву *«Bach por*

Flamenco». (Méndez, 2010). Дослівний переклад назви дещо ускладнює відсутність аналогів займенника «*por*» в українській мові. Словосполучення з його участю широко застосовують у фламенко, де «*por*» використовують поряд із позначенням жанру. Наприклад, *por tangos* – за тангосом (маючи на увазі у жанрі тангосу). За аналогією, назву можна перекласти як «Бах у стилі фламенко».

Варто зазначити, що Міріам вдосконалювала свою виконавську майстерність інтерпретатора музики Баха у 1992 році в Бельгії під керівництвом Фредеріка Жевера (*Frederic Gevers*) (1923–1997). Його виконання Гольдберг-варіацій та власних аранжувань Хоральних прелюдій Й. С. Баха, що увійшли до альбому «*L'Esprit de Bach*», поглибили уявлення іспанської піаністки про сучасне сприйняття музики Бароко. Можливо, саме це професійне спілкування надихнуло виконавицю на створення власного дебютного альбому.

До списку треків альбому «*Bach por Flamenco*» увійшли переважно композиції з *Das wohltemperierte Klavier* Й. С. Баха. Адаптована до фламенко жанрів (кожна композиція втілена у певному традиційному для цієї культури жанрі), музика Бароко відкривається у новій перспективі. Захоплююче фортепіанне виконання та аранжування фламенко супроводжуються гітарою – Євгеніо Іглесіас (*Eugenio Iglesias*), перкусією – Маріано Візарага (*Mariano Vizarraga*), скрипкою – Таня Вінокур (*Tania Vinokur*), віолончеллю – Анхель Моріія (*Angel Morilla*), співом (ансамбль «*Las Yerbabuena*»). На своїх офіційних сторінках у соціальних мережах піаністка зазначає: «*Estudiado clasico pero ya flamenca.... Para mi ser flamenca es una forma de sentir de vivir*» («Я вивчала класику, але я – фламенка... Для мене бути фламенкою – це форма світосприйняття»). (Miriam Méndez, 2017)

Дещо детальніше зупинимось на Прелюдії та фуґи до мінор з I тому ДТК (BWV 847), які відкривають альбом. У інтерпретації М. Мендес хрестоматійно відома музика втрачає звичний академізований глянець. Цілісність барочного афекту вибухає під пресом стихійності фламенко. У

загальних формах руху прелюдії Міріам Мендес відчула дванадцятидольний компас і ритм *bulerias*. У традиції фламенко *bulerias* має побутову, іноді іронічну, семантику. У фламенко версії Бахівської прелюдії ця ритмічна пульсація викликає відчуття втечі: несамовитої, невпинної, з присмаком тваринного остраху. Шалений рух інколи уривають очікувані *falsetas* – речетативи, репліки, окремі звуки («уламки інтонацій») у партіях гітари, *cante*, роялю, скрипки. Хаос крещендується. Ауфтакт. Речитатив роялю соло зі специфічним фрігійським колоритом. Коли, ніби сили вичерпано, нарешті, звучить добре знана музика оригіналу, яка сприймається слухачем наче спасіння. Ці три формотворчі компоненти зіштовхуються та знов імпровізаційно повторюються під залізним керівництвом пульсації *por bulerias*. Наприкінці знов залишається лише ритмічний скелет перкусій.

Наступний трек, тема фуґи відразу дає ефект впорядкованості: нарешті потік приборкано. Для виконавиці має ключове значення те, щоб мотивне зерно виникало у голові слухачів одразу готовою добре знаною інтонацією, а тема – структурою. Натомість жорсткі канони фуґи у руках М. Мендес трансформуються, набуваючи нового змісту в умовах нового жанрового середовища. Заповзята у фламенко метро-ритмічна формула *Compas* надає нового жанрового забарвлення Бахівській музиці: *por tangos* (побутовий, достатньо веселий, а іноді і комічний, жанр фламенко на 4\4). Темп обрано згідно з традицією виконання: ♩ = 120. Далі дещо детальніше. Виконавський склад обрано, спираючись на поєднання академічної музики та традиції фламенко. Це пояснює використання поряд з роялем, який є формотворчим стрижнем усієї композиції, особливих тембрів співака (*cantaor*'а), дуету скрипки та віолончелі, жіночого вокального ансамблю, гітари. Кожен з них має свою особливу функцію у драматургії фуґи. Так на початку твору слухача зустрічає тема у виконанні роялю та *palmeros* (людина – метроном). В інтермедії між другим та третім проведенням теми з'являється ансамбль струнних. Замість третього проведення на арену виходить *cantaor*. Особливий, характерний для культури ромів, тембр голосу

виголошує слова «*Te vendi mi alma*». Імовірно, вони були написані безпосередньо для цього проекту, бо для фламенко характерні два типи текстів: одні авторські (молодші за часом створення); інші – аутентичні, народні (старші). В перекладі текст звучить, як: «Я продав тобі душу, я продав тобі тіло за три монети...». Можливо, це є натяком на щире зізнання у відданості класичній музиці, зокрема Бахові. Мелодія вокальної партії *cantaor'a*, яка заміщає оригінальну тему фуги, побудована на секвентному повторі: *G-c, F-B, Es-As, D-G* (звучить двічі). Повторність, як прийом розвитку, характерний для *coletilla por tangos* / приспівів. Примітивність звучання компенсується легкістю впізнавання: бахівська тема фуги має добре привертати увагу поміж інших голосів, а секвентна структура завжди чудово запам'ятовується.

Після виходу у первинний світ фольклору виконавиця знов повертається до оригінальної структури середнього розділу фуги: інтермедії, теми у ми бемоль мажорі та соль мінорі звучать лише з доповненням тембром струнних, які виникають у синкопах та четвертях. У репризі зберігається черговість вступу учасників композиції, їх формотворчі функції на зразок експозиції. Оновлення пов'язане, по-перше, з доповненням сольної партії *cantaor'a* жіночим вокальним ансамблем; по-друге, з появою фламенко гітари.

Вже в перших двох тактах слухачеві натякають на «певні» зміни. Експозиція дещо «заспокоює» нас: перші два проведення теми звучать без суттєвих змін, а інтермедійні два такти перед третім проведенням теми приємно доповнені струнним тембром. Але Міріам не дає нам розслабитися. «*Te vendi mi alma*» у виконанні *cantaor'a* / співака фламенко. Несподівано, вже звичне звучання ансамблю, переривається фламенко гітарою. Вона виконує традиційну для *tangos* у каденцію – *rematas*. Через невелику паузу піаністка повертає тему, відновлюючи її в основній тональності та розбиваючи мотивну структуру подовженням інтонаційних точок. Цей прийом сприймається наче епілог до усього раніше сказаного.

Інтертекстуальність цього музичного експерименту надає радикально нового змісту звичному вже давно канонізованому творові. Фуга Й. Баха із засобу перетворюється на мету. Жорсткі незмінні рамки жанру піддаються випробуванню стихійним фламенко, що постійно змінюється. Тембри, властивості використаних інструментів, вбудоване *cante* – все слугує актуалізації оригіналу. Піаністка, яка разом з іншими музикантами створила цей жанровий мікст, керувалася головною ідеєю фламенко: «*Hay artistas que no venimos al mundo a dar “Ocio agradable” con nuestro arte. Vinimos a gritar lo que otros callan, a reir lo que esta prohibido, a llorar lagrimas qu otras tragan, a mover y remover almas que decidieron morir en plena vida. Soy lo que soy. Am sorry. Miriam*» («Є митці, що не приходять у світ щоб дарувати “приємне дозвілля” своїм мистецтвом. Ми прийшли кричати те, про що хтось мовчить; сміятися з того, що заборонено; плакати сльозами від того, що інші стримують; рухати душі, котрі вирішили померти, до повного життя. Я є та, хто є. *I’m sorry. Miriam*») (Miriam Méndez, 2017).

Отже, у фортепіанному мистецтві явище *aflamencado* виявляє подвійну природу, яка залежить від того, на базі якої музичної практики відбувається взаємодія культур. У першому випадку, композиторська творчість залучає ресурс фламенко, щоб реалізувати авторські творчі стратегії; у другому – композиторський твір сміливо «препарується» з метою занурення його у первісну фольклорну стихію. В наслідок цього формуються дві принципово різні моделі піанізму: перша – академічна; друга – адаптований до музично-мовних канонів фламенко різновид. Остання – отримала у слухацьких колах назву «фламенко-піанізм». Стосовно самої гібридної природи цього феномену нині розгортаються дискусії, проте залишається слушною думка сучасного американського дослідника (Washabaugh, 2012, с. 146): «Фламенко завжди з’являється у гущі подій, як м’яч у бейсбольному матчі, котрий сприймається ударом лише тоді, коли суддя називає його таким. Фламенко стає фламенко лише тоді, коли його називають фламенко ті, хто його бачить. У зв’язку з чим немає сенсу заздалегідь виголошувати “*Bach por Flamenco*”

(Міріам Мендес) і “*Granada Poaba*” (*Canyon Cody*, 2008) не є фламенко, або що “*Pablo de Malaga*” (Е. Моренте, 2009) – справжнє фламенко. Доцільно дочекатися колективних дебатів і оцінки перше, ніж номінувати створену артистами музику».

3.5. Трансценденція: Музика І. Альбеніса в об’єктиві К. Саури

Поняття «трансценденції» пов’язане з різними тлумаченнями. Його походження латинське: «*transcendere*», що дослівно означає «переступати». Розійшовшись по різних галузях гуманітаристики, воно не втратило кореневого значення «долати межі». Це поняття об’єднує філософсько-релігійні системи в точці погляду на людину та її відкритість світу в осягненні вищих цінностей, краси і блага.

У психології це поняття асоціюють з умовою відкриття власних можливостей, вихід за межі індивідуального буття, де, з одного боку, трансценденція спрямована «назовні», спричиняючи різноманітні перетворення, апелюючи до «іншого». З другого боку, трансценденція може заглиблювати у внутрішній світ, відкриваючи екзистенційні сенси.

Рефлексивність давньої традиції, що проявляється, наприклад, у митецькому русі «*flamenco puro*», виглядає як акт самопізнання і пов’язується з «внутрішніми» трансцендентними процесами. У цьому ракурсі трансценденцію можна розглядати, згідно з думкою А. Маслоу, як умову для самоактуалізації в часи «глобалізації» (Горностай П. & Титаренко Т., 2004, с. 133).

Інший аспект трансцендентного розглядає Ж. П. Сартр. Він вбачає в ньому одну з базових характеристик людини, що дозволяє їй привласнювати новий досвід, перетворюватися. Натомість, К. Ясперс, навпаки, зазначає, що трансцендентної свідомості треба досягати шляхом невпинного розвитку, тобто це є результатом процесу. К. Г. Юнг пояснює трансцендентне як «місток», що поєднує свідоме та несвідоме.

У даному дослідженні «трансценденція» усвідомлена як принцип функціонування культурної традиції, що найяскравіше проявляється у

постмодерних процесах розвитку фламенко. Трансценденція «нового фламенко» провокує вихід за межі його попереднього існування, звичної заданої обумовленості сталими соціо-культурними реаліями. При цьому трансценденція передбачає формування множинності в «картині світу», який набуває в художньому цілому характер мозаїчності. Зіставлення і нашарування різних версій культурної традиції, як наприклад, «*flamenco puro*» і «*flamenco nuevo*» втрачає лінійну послідовність історичних паралелей, а співіснує в єдиному художньому просторі. Спрямованість фламенко до трансценденції виявляється протягом останніх десятиліть і має вектор до експансії в нових мистецьких практиках, зокрема екранній. Приклади такої «трансценденції» є в творчості К. Саури, який використав музику І. Альбеніса у якості платформи для фламенкізації кінематографа.

Карлос Саура Атарес (1932–2023) як вже зазначалося раніше, є однією з найвидатніших постатей світового кінематографу. Поруч з гостросоціальними темами, особливе місце у фільмографії режисера посідають сюжети, пов'язані із народними звичаями Півдня Іспанії і мистецтвом фламенко. В одному зі своїх інтерв'ю К. Саура згадував: «Коли я захопився фламенко, мені було 17-18, я був такий худенький. Я подумав: “я з – такий стрункий, такий підтягнутий, хочу бути танцюристом фламенко”. Я пішов на заняття до знаменитої циганської танцівниці. Вона поставила платівку, сказала: “Давай танцюй!”. Вона на мене дивилася з-під лоба, а потім вимкнула музику і сказала: “Карлос, краще займись іншим ділом!”» (Lefere, 2011, с. 15).

Юнак дослухався до поради і реалізував свою зацікавленість запальною самобутньою культурою в інший спосіб. У його кінематографічній спадщині близько десяти фільмів присвячених або фламенко, або його жанрам. Серед них – «Фламенко» (1955), «Севільяни» (1991), «Фламенко» (1995), «Фламенко, Фламенко» (2010), «Фламенко сьогодні» (2009). Дебютна робота К. Саури 1955 року очевидно не вичерпала всіх аспектів, які були важливими для режисера. Він зазначає: «Сила

фламенко у тому, що воно народилося у місці, де зустрічаються культури, і продовжує вбирати впливи. Тому, на відміну від решти музики, фламенко здатне постійно оновлюватись» (Lefere, 2011, с. 48).

Фламенко на різних етапах свого розвитку (історичних форм) виступає головним героєм фільмів К. Саури, які можна сміливо назвати літописом становлення «нового фламенко». Його метаморфози, що відбивають загальнокультурні процеси Іспанії, щоразу розширюють простір осмислень. Поруч з цим, К. Саура звертається до класичних текстів, оголюючи їх нові грані через мову фламенко: режисер вступає у «творчий діалог» з Г. Лоркою, П. Меріме, М. де Фалья, І. Альбенісом і навіть з Біблією. Для своїх робіт К. Саура запрошує легендарних представників фламенко: гітаристів і композиторів Пако де Лусію, Маноло Санлукара, танцівників, хореографів та акторів Крістіну Ойос, Антоніо Гадеса, Сару Барас, Росію Моліну, кантаорів Естрейю Моренте, Мігеля Поведу та багатьох інших значущих особистостей. Результатом їх тісної співпраці стали такі кіношедеври, як «Криваве весілля» (1981), «Кармен» (1983), «Любов-чарівниця» (1988), «Соломея» (2002), «Іберія» (2005).

Aurenivia Silva de Meneses (2013), вказуючи на фламенкоцентричність мистецтва великого режисера, дійшла висновку: «Через Сауру та його підхід до фламенко, кіно дає нам спостереження, які виходять поза те, що ми думаємо про цю культуру» (с. 32). Дійсно більшість робіт К. Саури – це спроба зрозуміти своєрідність фламенко, мотиви його розвитку, семантичні коди. Фактично таким чином накопичується унікальний досвід «фламенкізації» екранного мистецтва. Але «мовою культури» іспанських ромів режисер говорить не лише про локальні проблеми або явища, а піднімає смислове навантаження кінострічки до загальнолюдського рівня, визначаючи своє особисте ставлення до світу, об'єктивуючи споконвічний конфлікт життя і смерті, напруження між зовнішнім і внутрішнім, небезпечний, а часом хаотичний коловорот життєвої енергії. Яскраво це

відтворюється у фільмі «Іберія» (2005), який іспанський кінорежисер присвятив пам'яті І. Альбеніса

Ісаак Альбеніс (1860–1909) – знакова постать не тільки для становлення іспанської професійної композиторської школи, його доробок вписаний в світову фортепіанну скарбницю. За ствердженням *Alfonso Perez Sanchez* (2017), «<...> І. Альбеніс розвиває гібридну музику, яка дозволила йому адаптувати, експортувати та поширювати народну музику своєї країни» (с. 18).

Неперевершену віртуозність І. Альбеніс успадкував від Ференца Ліста, з яким зустрічався і брав уроки (1880). Масштабування особистості та визнання прийшли до композитора незадовго після повернення з Будапешту. Гастролі Кубою, Мексикою, Європою, уроки композиції у П. Дюка, знайомство та дружба з К. Дебюссі – все це сприяло творчому зростанню іспанського митця, який пройшов шлях від «вундеркінда» і музиканта, здатного догоджати смакам широкої публіки, до маестро світового масштабу та рафінованої елітарності.

Heisser J. (1994) розподіляє творчий шлях І. Альбеніса на три періоди: перший – загальноромантичний, другий – «прояв іспанського націоналізму», третій – «модернізація власного композиторського стилю», що почалася з 1896 року. Якщо інтерес молодого композитора був звернений на цілком традиційні салонні форми (вальси, мазурки, капріччіо), то згодом І. Альбеніс звертається до фольклорних витоків. Його особливий фортепіанний стиль, який дослідник *Alfonso Perez Sanchez* (2017, с. 18) пов'язує з практикою «гібридизації», виникає внаслідок наслідування композитором, насамперед, прийомів *toque*, а саме – гітарних *razguado* та *punteado*, перетворених на токатне та акцентоване звуковидобування. Також композитор засвоює східну природу мелізматики у мелодії, використовує самобутні структури для оформлення музичної думки (початок з ноти-«джерела» та відтермінованість у затриманнях перед завершенням речення). Крім того він прагне у своїй творчості зберегти ознаки або своєрідно адаптувати метро-ритмічну

структуру *compas*'у, лідійський та фрігійський звукорядах, «андалуську каденцію». Все це формує сталу авторську палітру композиторських прийомів І. Альбеніса, які найбільш повно і досконало були репрезентовані у фортепіанній сюїті «Іберія»³⁶.

Цей цикл І. Альбеніс створював останніми роками життя протягом 1905–1909 років. У підсумку склалися «дванадцять вражень про батьківщину» (Clark, 1999), в яких закарбовані не тільки реальні географічні назви Іспанії, але й жанрові «імена» популярних народних танців і пісень.

Свій цикл композитор розбив на чотири «*cahier*» \ «зошити». У першому – імпресіоністична ремінісценція «*Evocation*», що створена на ритмічному та гармонічному підґрунті жанру фанданго, змінюється динамічною побутовою замальовкою порту святої Марії в Кадісі («*El Puerto*»). Жанрова основа другої п'єси – *zapateado*, алюзія на вистуки якого проступає в токкатному акомпанементі. Фінал першого зошиту – велично-драматичний: ритуальну ходу-процесію в Севільї, що традиційно супроводжується співом жанру саети, відображено композитором у п'єсі «*El corpus en Sevilla*». Другий «зошит» відкриває святковий піднесений варіант фанданго з південного міста Ронда («*Rondeña*»). Наступна п'єса «*Almeria*» – звукова замальовка вибагливості морських хвиль однойменного порту, що на півдні Іспанії. Ідилічне споглядання перериває метушня відомого та неодноразово згаданого вище циганського кварталу в Севільї, передана в основній темі фінального номеру «*Triana*» через динаміку *p* з обережним стаккато. Третій «зошит» розпочинається неспокійним, дещо загадково-ворожим колоритом Гранади («*El Albacin*»). П'єса немовби нагадує далекі часи мавританського панування, образ якого вгадується у мареві репетицій акордів на педалі. «*El Polo*» неквапно, але невпинно демонструє адаптовану до академічних тенденцій романтизму свою жанрову природу: драматизм,

³⁶ Цей твір І. Альбеніса отримав доволі широке аналітичне висвітлення в наукових та кваліфікаційних працях починаючи з 1937 року (стаття *Slonimsky, Nicholas, (1937) "Isaac Albeniz," and "Iberie," Music Since 1900*). Тому робити детальний аналіз самого циклу не представляється доцільним, зважаючи на розмаїтий вибір наукових здобутків в цьому напрямі. Нагадаємо лише побіжно певні кореневі характеристики п'єс, щоб освіжити спогади.

середній стриманий темп, акцентуацію третьої долі. І знову святковий фінал, тепер це – подорож жвавим Мадридським кварталом «*Lavapiés*». Останній четвертий «зошит» відкривається п'єсою «*Malaga*». Її корені сягають пісенного праобразу малагеньї, різновиду фанданго, що зародився у цій місцевості. На відміну від всесвітньо відомої «Малагеньї» Ф. Г. Лорки («Смерть входить у таверну <...>»³⁷), ця п'єса І. Альбеніса сповнена життям і сонцем. Її середня частина більш рухлива і нагадує запальну хоту. Друга п'єса зошиту – «*Jerez*». Аскетична архаїка першої теми протистоїть чуттєво-звабливій наступній темі. *W. A. Clarc* (1999) поетично характеризує усі номери циклу, зокрема про «*Jerez*» він зазначає, що: «це величезний ноктюрн, який насолоджується своєю власною модальністю (він написаний у гіподорійському ладі), завмираючи в тиші, ледь порушеній останнім спалахом *Eritaña*». Фінал всієї сюїти – «*Eritaña*» – втілений у традиціях жанру севільяни, яка звеличує Севілью та оспівує життєрадісний енергійний настрій жвавих вуличних замальовок з ефектом нав'язливості нескінченних повторів теми, наче б то виконаної вуличними музикантами.

Технічні складності та об'ємність сюїти стали викликом для виконавців, який був прийнятий лише небагатьма піаністами, хто зважився презентувати цикл повністю. Одна з них – Алісія де Ларочча (1929–2003). Видатна іспанська піаністка, володарка двох *Grammy*, медалі Альбеніса та титулу «музикант року» по версії журналу «*Musical America*». Вона презентувала повний фортепіанний цикл «*Iberia*» у 1998 році в Карнегі Холі. Тоді в газеті «*New York Times*» репортер *Henahan D.* (1988) цю подію порівняли з двобоєм: «Протягом останніх тридцяти років Алісія де Ларочча періодично доводила всім, хто сумнівається, що “*Iberia*” – це чудовисько, яке можна приборкати десятьма пальцями, котрі на службі у митця». На думку іспанського музикознавця *Sopeña*, (1958, с 205), «І. Альбеніс скористався всіма впливами епохи, які навіть не є впливами, а скоріше реакція особистості: бунтарство, техніка Дебюссі, але не ідея <...> підбирає

³⁷ Переклад М. Лукаша

мелодійну плинність як динамічність, не довіряючи простій віртуозності <...> через надзвичайну ритмічну життєвість». Все це безперечно ми можемо дослідити, пірнувши в «лабораторію» «Іберії», де фольклорна архаїчність була адаптована до романтичних тенденцій. У цьому сенсі значення фортепіанної сюїти І. Альбеніса, як і вокального циклу Ф. Г. Лорки, полягає в тому, що митці не тільки зафіксували особливості національної ідентичності, вони сформували її звуковий образ, створюючи палітру технічних засобів, умовний музичний «словник» Іспанії. Вже за межами країни походження цих звукописних «лексем», більшість музикантів використовує зазвичай саме їх при потребі створення іспанського колориту.

Фортепіанна музика І. Альбеніса певною мірою модернізувала «іспанськість», завоювавши чільне місце у світовому художньому просторі, і стала новим джерелом музичних знаків Іспанії. В системі цих знаків нової формації важливе місце набуває гармонія. *Manuel Martínez Burgos* (2005, с. 108-110) присвячує один з розділів своєї дисертаційної роботи дослідженню та опису феномену «альбенісівської гармонії», якій властива багатоярусність акордових структур, але на відміну від імпресіонізму К. Дебюссі, вона функціонально підпорядкована принципово іншим ладовим тяжінням.

Загалом посилення на французькі впливи в «Іберії» І. Альбеніса досить поширені, адже композитор писав твір в Парижі. Проте іспанський дослідник *Adolfo Salazar* (1982, с. 152-153) вважає це твердження абсурдним, адже саме «“Іберія” Альбеніса спонукала Дебюссі продовжувати культивувати свій творчий іспанізм і показати світові, чого можна досягти на цьому шляху – на який Альбеніс ступив і, на жаль, не зміг продовжити – передусім те, чого вони можуть досягти, йдучи ним».

Звісно, творчість Ісаака Альбеніса – не єдине джерело світового «іспанського тренду». В цей же час легкі театральні вистави – сарсуели – продовжували успішно презентувати іспанську своєрідність. А молодші сучасники композитора – такі, як Е. Гранадос та М. де Фалья, перейняли

естафету формування нової музичної емблематики Іспанії. Зрозуміло, що в ній не в повній мірі була зафіксована реальна строкатість цілої країни. Тому на противагу з'являється рух «*flamenco puro*», представники якого прагнуть демонструвати фламенко не прилаштованим до будь-яких естетичних норм, а «таким, як воно є». Ці виконавці винаходять та культивують свою версію «чистого фламенко», що протистоїть не тільки сталим романтичним кліше, але і рафінованому модернізму, що їх відкидав.

Антиномію «високої» елітарної (*alto*) та «зниженої» екзотичної (*bajo*) «візитівок» Іспанії по-своєму узгоджує видатний іспанський кінорежисер Карлос Саура. У його творчості присутні полярні версії сучасного фламенко, вони парадоксально співіснують у художній цілісності кінокартин і набувають трансцендентної тотальності. Втім митцю вдалося здолати не тільки «розрив» між різними проявами фламенко, але й водночас вийти за межі локальності, насичуючи кінообрази універсальними екзистенційними сенсами.

При першому знайомстві з фільмом «Іберія» (Saura, 2005) ця півторагодинна картина справляє враження кіноконцерта, де низка розрізнених епізодів єднається саундтреком – фортепіанною музикою І. Альбеніса. Фільм включає не тільки п'єси з його однойменного циклу, але й інші фортепіанні твори композитора у різних аранжуваннях. Візуальний ряд стрічки базується на хореографії фламенко, яка виконується у павільйоні, стилізованому як танцювальний клас.

Варто нагадати, що це була далеко не перша спроба поставити балет на музику альбенісівської «Іберії». У 1920 році Париж побачив балет з однойменною назвою. Головний конкурент дягілевської антрепризи трупа «*Ballet suédois*» (Шведський балет у Франції) шукала свій варіант відповіді на актуальну іспанську тему. Хореограф-постановник і соліст одноактного балету «Іберія. Іспанські сцени в трьох картинах» Жан Бьорлінг (1893–1930) як прибічник театру реалістичного танцю намагався не просто створити сценічно ефектну виставу, а втілити справжню реальність (Ernstell &

Mattsson, 2020). Він прагнув до максимальної відповідності хореографічного дійства музиці І. Альбеніса: пошуки автентичності не обмежилися купівлею блакитного оксамитового костюма тореро в Мадриді, Ж. Бьорлінг вивчав іспанську мову та брав уроки фламенко, щоб засвоїти складні ритми музики І. Альбеніса. Він врахував невдалий досвід, через який Л. Мясін (1896–1979) пройшов, запросивши у 1917 році для постановки балету М. де Фальї «*El Sombrero con Tres Picas*» справжнього іспанського танцівника Фелікса Фернандеса. Робота з ним показала прірву між вільним фламенко та академічним сценою. Фелікс Фернандес був неперевершений в імпровізації, але зовсім не міг вивчити готову хореографію партії, що приносило певний дискомфорт його партнерам по виставі. Натомість Ж. Бьорлінг спробував наблизити себе до іспанської культури, а не «виписувати» звідти артистів. Про це пише *Corinne Frayssinet Savy* (2008).

Сюжетне наповнення балетної вистави Шведської трупи переважно мало характер побутових замальовок. *Corinne Frayssinet Savy* (2008) професор університету Поля Валері у Монпельє описує балет так: «Ритми вражень та образів Іберії складаються з музично-естетичних балетних етюдів» (с. 79). Робер Брюнель у своїй рецензії 1921 року підкреслює «барвистість» і називає «Іберію» «живою драмою». З фортепіанної сюїти «Іберія» до сценічної постановки увійшли дві п'єси з першого «зошита» («*El Purto*», «*El Corpus Christi*») та одна – з третього («*El Albacin*») (Savy, 2008, с. 22). Перша картина («*El Purto*») передає жвавий настрій вулиці, в ній беруть участь дві солістки в ролі продавчинь фруктів, рибалки та перехожі молоді дівчата. Друга («*El Albacin*») показує перехід від ночі до дня. Третя картина («*El Corpus Christi*») зображає ритуальне свято в Севільї.

Оркестрова версія фортепіанної сюїти «Іберія» передбачалася самим композитором ще на етапі реалізації ідеї. Каталонський музикознавець *J. M. Llorens Cistero*, (1959, с. 98) підкреслював, що: «Альбеніс пише для фортепіано, хоча отриманий звук поліфонічний, і він завжди оркестровий. І це одне з найбільших див». Інформація щодо походження оркестрового

супроводу балету дещо оповита таємницею. Жермен Енгельбрехт (1880–1965) – французький диригент був настільки вражений фортепіанним циклом І. Альбеніса, що зробив його оркестрову версію та запропонував автору оцінити її. Сам композитор був в захваті (Inghelbrecht, 1978, с. 187). Але диригент так і не отримав письмового дозволу на публікацію своєї версії. Тому, імовірно, балет супроводжувала версія іспанського скрипаля, диригента Енріке Фернандеса Арбоса (1863–1939) (Velly, 2003).

Ще одну оркестрову версію «Іберії» свого часу замовила М. Равелю балерина Іда Рубінштейн, яка мала намір створити власний іспанський балет. Проте композитор, повернувшись зі своєї американської подорожі, не мав вдосталь часу. Тому з'явилася оркестрова п'єса «Болеро», яка і була запропонована замовниці замість аранжування фортепіанної сюїти. І. Альбеніса (Pugé, 2011, с. 185)³⁸.

Своєю чергою Карлос Саура прагнув, насамперед, позбавити свою кіноверсію «Іберії» побутового реалізму та будь-якої «іспанськості» як екзотики. Його картина акцентує умовність видовища, демонстративно виявляючи прийоми, якими це досягається.

Існує безліч натяків, що змушують сприймати кінострічку К. Саури як *homenaje* великому іспанському композиторові. Режисер шукає ключ до досягнення самотності художньої індивідуальності композитора, спадщина якого продовжує життя, влучно реагуючи на нові й нові виклики сучасності. І у цьому сенсі музика стає засобом трансценденції, що забезпечує своєму творцю безсмертя – його Присутність у часі. Пошаною великому співвітчизнику є і сама назва фільму, що відсилає до заголовку конкретного опусу І. Альбеніса. Прем'єра «Іберії» К. Саури відбулася рівно через 100 років після початку роботи над фортепіанною сюїтою. «Програмуючу» функцію виконує і серія коротких кадрів на початку фільму. Ці значущі замальовки із зображенням деталей сценічного оформлення згодом

³⁸ Тенденції до іспанського екзотизму спровокували цілу хвилю творчих пошуків французьких композиторів: митці надихалися жанрами, образами, постатями.

оживатимуть та розвиватимуться. У їх низку включений епіграф, присвячений І. Альбенісу, де пояснюється вибір тих музичних творів, які, на думку режисера, є найбільш значущими: «Ісаак Альбеніс (1860–1909) писав музичні твори, в яких згадується Іспанія та її регіони. Під загальною назвою «*IBERIA*» ми зібрали ті твори, які здавалися нам найбільш значущими, використовуючи їх вільно і на власний розсуд, але завжди з повагою до спадщини одного з найбільш креативних композиторів, народжених нашою країною». З епіграфом кореспондує окремий номер «*Triana*», де К. Саура розгортає як фотоколаж ретроспективу життєвого шляху композитора.

«Відтанцювання *a la flamenco*» та вільне аранжування музики І. Альбеніса на екрані сприймаються як актуалізація закладених композитором національних мотивів та їх фольклорного підґрунтя. Але при заглибленні у сенси фільму стає зрозумілим, що посвята великому композитору однойменного музичного твору (музичної «Іберії»), залишається лише одним із багатьох інших завдань К. Саури.

Кінострічка складається із вісімнадцяти окремих музично-танцювальних номерів, які, не пов'язані сюжетно, а цілісність кінотвору досягається (незважаючи на відсутність героя, за подіями життя якого ми б стежили), завдяки використанню музики одного композитора – п'єс із фортепіанних циклів І. Альбеніса «Іберія», «Іспанська сюїта», «12 характерних п'єс» (Sauna, 2005).

На початку фільму глядач потрапляє до змодельованого театрального закулісся. Там режисер подає титри, що перемежуються окремими кадрами з фільму; монтаж сцени, останні приготування знімальної групи; репетиції артистів; рояль та портрет самого автора. Відкривається дія під звуки п'єси «*Evocation*» (цикл «Іберія») у виконанні іспанської піаністки *Rosa Torres Pardo*. Увага концентрується на мелодії, а метушня перестає бути значимою, панує тільки музика... Каданс... і кілька секунд паузи. Наступний номер кіносюїти – «*Aragon*» з циклу «Іспанська сюїта» поставлений хореографом Хосе Антоніо як знаменита арагонська хота у супроводі кастаньєт. Твір

І. Альбеніса, записаний у музичному аранжуванні для гітари, бандурії, бас-гітари, скрипки та двох кахонів. Зазначимо, що склад такого музичного ансамблю обраний цілком закономірно: традиційний оркестр гітаристів демонструється різноманітніше, функцію вокальної партії виконує скрипка.

П'єса «*Bajo la palmera*» \ «Внизу під пальмою» (цикл «Іспанська сюїта») подана як чуттєва латиноамериканська румба. Відповідне звучання досягнуте за допомогою аранжування: дві скрипки, кларнет, флейта, гітара, фортепіано, контрабас, бубон. Пікантності додає і хореографічний дует *Patric de Bana* та *Aida Gomez*.

У номері «*Granada*» (цикл «Іспанська сюїта») – *Chano Domínguez* (фортепіано) та *Antonio Canales* (байлаор фламенко) зізнаються у відкритій та безмежній любові до Гранади – міста-пам'ятки середньовічної архітектури та мавританського панування.

П'єса «*Cordoba*» (цикл «Іспанська сюїта») вирішена в мавританському колориті, що підкреслено музично (обробка для арабських інструментів – блок-флейти, ребека, сетари, уду, бубна) та мальовничо (танцівниці одягнені у чорні, сині та білі довгі сукні, схожі на хіджаб та католицьку рясу). Суперечність у вигляді має історичний підтекст, відсилаючи до часів, коли Іспанія була під арабським пануванням, а місто *Cordoba* перебувало у центрі конфлікту.

П'єса «*Cadiz*» («Іспанська сюїта») отримує нове звучання, завдяки джазовій обробці. У цьому номері режисер ніби хвалиться неземною красою дівчат південної прибережної провінції. Солістка *Marta Carrasco* гіпнотизує своєю пластикою корпусу та магією рук, а чоловічий танцювальний кордебалет підкреслює її чарівність своєю пильною увагою. У хореографії задіяні елементи танцю фламенко.

«*Triana*» (цикл «Іберія») – ім'я романського кварталу в Севільї, визнаного вогнищем фламенко. Художній образ, створений К. Саурою, відповідає характеру фортепіанної п'єси, відтворюючи легкий настрій, позбавлений відтінку приреченості, так властивого фламенко. У балетному

дуєті, виконаному під супровід фортепіано, різноманітність підтримок перемижується ніжними обіймами. Наступна п'єса «*Torre bermeja*» (цикл «12 характерних п'єс») прозвучала в авторському перекладі для гітари відомого виконавця *Manolo Sanlucar*.

«*Almeria*» («Іспанська сюїта») позбавлена свого первісного академічного звучання, набуваючи у фільмі виразного романтичного колориту. Ця метаморфоза відбувається завдяки аранжуванню. Жанр севільяни, в якому написаний твір, повертається з фортепіанної фактури до звучання фламенко-ансамблю; танцювальний супровід, з вплетеними в хореографічну канву рухами, що добре упізнаються, надає твору ромський колорит.

Номер «*Corpus Sevilla*» (цикл «Іберія») також видозмінений у порівнянні з оригіналом: маршеподібний характер фортепіанного першоджерела втілений військовим духовим оркестром під орудою тамбурмажора. Тембральне забарвлення і значно стриманіший темп формують виразне відчуття траурної процесії. У кульмінації звучить традиційний вокальний жанр молитви фламенко – *saeta* у виконанні *Estrella Morente*, де католицькі канони реалізовані у слові, а музичне оформлення має яскраво виражений мавританський характер. Візуальний ряд доповнює скорботний колорит: жінки, одягнені в традиційний жалобний костюм (головні ознаки – мантилья та гребінь), неспішно, але невідворотно просуваються кроком по колу. Це художнє рішення – образ траурної ходи – цілком виправдовує ідею смерті, яка прямує за військовими.

П'єса «*Rondeña*» (цикл «Іберія») набуває медитативного характеру на противагу жанровим особливостям фортепіанного оригіналу. Це відчуття досягається завдяки виконавському складу (камерне тріо: фортепіано, скрипка, віолончель), пластиці рухів танцівниці та «магічному» білому кольору її сукні.

Наступна картина «*Albcin*» задіяна у фільмі двічі, що підкреслює особливе ставлення режисера або до першоджерела, або до самої території –

міста Гранада. Вперше цей твір з'являється у фламенко-обробці: традиційний ансамбль супроводжується танцем, виконаним танцівницею *Sara Baras*. Події розгортаються біля багаття. Завдяки задіяним атрибутивним елементам культури *gitanas* К. Саурі вдається відтворити фламенко-колерит. А завдання другого «*Albcin*» зовсім інше. Номер супроводжується симфонічним оркестром, у звучанні якого вгадуються уривки з фортепіанного оригіналу. Танцівниця постає оголеною за поліетиленовою завісою, де її майстерність дозволяє вільно вплітати в хореографічну канву рухи, які органічно задіють «кулісу». Режисер змушує глядача таким чином відчувати нестачу повітря і, у вищому розумінні, свободи життя.

Матеріал номеру «*El puerto*» (цикл «Іберія») також двічі фігурує в кінострічці. Перша інтерпретація отримала джазове та фламенко аранжування при максимальному збереженні оригіналу. Останній розцвічується лише за рахунок деяких ритмічних змін: джазового синкопування, додавання *palmas* (ритм-секція, що виконується за допомогою плесків та ударів ноги) та *sajon* (різновид етно-перкусії). Друга версія номера «*El puerto*» вирішена виключно у фламенко-стилістиці: використовується дует гітари та традиційного *cante* (особливий спосіб вокального звуковидобування, властивий фламенко). Саура вибирає жанр *Solea* (один з найдавніших) як особливий символ цієї культури. У цей фрагмент вплітаються мікроінтонації з усіх п'єс циклу, що надає номеру функцію узагальнення всього, що раніше звучало.

Картина по матеріалах п'єси «*Zortzico*» – танець басків, який зазвичай виконується під звуки блок-флейти і барабана. «*Zortzico*» І. Альбеніса («Іспанська сюїта») у кіноваріанті К. Саури зберігає всі ознаки першоджерела.

Всесвітньо відома п'єса «*Asturias*» (цикл «Іспанська сюїта») у її кіноваріанті розпочинається контрапунктом, де зустрічаються середній ліричний розділ та *zapateado* (ритми, виконані ногами); цей контрапункт супроводжує, немов би, репетицію майбутнього показу. Балет хореографа *Sara Baras* точно

віддзеркалює тонкощі музичної складової – віолончельного аранжування фортепіанного оригіналу. В її постановці не залишилися поза увагою жодного інтонаційного зерна та його розвитку: все отримало відображення у жесті і було підкреслено стуком підборів. Рухи вивірені, а ритми виконані в єдиній точній пульсації.

Фінал – п'єса «*Sevilla*» (цикл «Іспанська сюїта»), де тріумфує свято єдності. Номер був виконаний з дотриманням всіх жанрових канонів народного соціального танцю *sevillanas*, із залученням максимальної кількості учасників. Тут музичне аранжування повертає фламенко колорит, а образ дощу, який використовується режисером, наче змиває всі тяготи та перипетії, дозволяючи знову поглянути з надією у майбутнє.

Кожна із картин кіносюїти має абсолютно самостійний характер. Підзаголовок, який відповідає назві однієї з п'єс І. Альбеніса; декорації, що посилюють відчуття номерної структури; повна зміна танцювальних та музичних виконавських складів на межі кожної «замальовки»; відсутність протагоніста та фабули, крізь яку розгортається історія його життя – все це підкреслює переважання сюїтного принципу у поєднанні з концертністю. Можна припустити, що цілісність за відсутності рельєфного сюжету досягається лише шляхом вибору музичного першоджерела «одного пера». Але завдяки багатому, а іноді навіть сміливому аранжуванню, від оригіналу залишаються подекуди лише «натяки» та віддалені алюзії. Незважаючи на строкатість загальної композиції, у фільму є ряд компонентів, що дозволяють сприймати «Іберію» цілісно. Перший завуальований сюжетний компонент – образ жінки. Палітра відносин між умовними героями, Він і Вона, об'єднує відразу кілька номерів, кожен із яких відкриває різні грані жінки та любовних стосунків. Наприклад, героїня з «*Bajo la palmera*», «*Cadiz*» і «*Triana*» чарівна, приваблива, і любов тільки боязкими кроками наближається до пари. Але ось уже в номерах «*Almeria*» та «*Asturias*», боязкість розчиняється у виразній пристрасті, а героїня стає фатальною, небезпечною та провокуючою, Вона веде закоханого чоловіка до неминучої трагедії. Вся лінія жіночого архетипу

поєднується органікою образу Кармен, який так щільно укорінився у сприйнятті всієї прекрасної половини іспанського населення.

Режисер торкнувся і історико-політичного аспекту життя Іспанії. Він обирає події, які справили найбільший вплив на формування самобутності незалежної іспанської культури. Йдеться про арабське панування та фашистську диктатуру, які отримали своє відображення в номерах «*Cordoba*» та «*Zortzico*». Перший епізод асоціюється з іспанським побутом часів арабського завоювання 711–718 років. Тоді Кордоба тримала оборону найдовше і понесла найсуворіше покарання. Тут, на відміну від інших регіонів, мусульманський вплив чинив найсильніший тиск, внаслідок чого насадження арабських ідеалів було більш категоричним та авторитарним. В епізоді показано сусідство різних культур та релігій: їх протистояння та примирення. Другий епізод – гротескний портрет тоталітаризму, пронизаний максимальним відчуттям несвободи. Синхронні рухи танцюристів як відображення чіткого виконання наказів, звучання барабана та флейти як традиційного «воєнного» музичного арсеналу, створюють відчуття гри у війну: так наче виникає образ дитячої забавки з солдатиками, чим підкреслюється безглуздість воєнних дій.

До історико-побутового блоку можна віднести замальовки «*Torre Bermeja*» та «*El Puerto*». Вони демонструють дозвілля – фієсту, втілену мовою мистецтва.

Аспект трансцендентного утворює особливе семантичне поле у фільмі. Він подається крізь призму філософської ідеї життя і смерті, яка підпорядкована канонам християнського вчення про душу (страждання, спокути). У підсумку філософська лінія сюжету досягає справжньої радості Воскресіння, яка панує у фінальній сцені фільму. Її драматургія вибудовується протягом п'яти епізодів. Починаючи з траурної ходи «*Corpus Sevilla*», де в кульмінації звучить іспанська молитва *Saeta*, Душа ніби звільняється з тіла в епізоді «*Rondeña*», але згодом у першому з двох епізодів «*Albcin*» втрачає крила (танцівниця губить шаль), а в другому – спокутує

гріхи стражданням. Втіху глядачеві та учасникам приносить дощ, який починається у фінальному номері «*Sevilla*» і змиває собою весь негатив та випробування, залишаючи після себе лише приємне відчуття порожнечі та роздумів про майбутнє.

Все музичне оформлення фільму підтримує ту чи іншу концепцію, що реалізується у конкретному епізоді. Широка палітра задіяних інструментальних складів повністю виправдовувала себе і створювала стійку основу для сприйняття візуального ряду. Аналізуючи музичний компонент фільму, можна виділити такі варіанти поводження з композиторським першоджерелом:

1) автентичний – першоджерело виконане соло на роялі, фортепіано або віолончелі без додаткових інструментів та втручання у музичний текст І. Альбеніса;

2) аранжування для етно-ансамблю: до цієї групи виконавців увійшли як фламенко бенди, так і ансамблі з народними видовими інструментами;

3) фортепіанні ансамблі.

Музиканти виступають повноцінними учасниками кінодійства: щирий і зворушливий дует *Jose Segovia* (фортепіано) та *Antonio Canales* (фламенко) у «*Granada*», флірт танцівниці *Aida Gomes* з саксофоністом *Jorge Pardo* у «*Cadiz*», образ ляльководи у «*Zortico*», що керує групою танцівників у тоталітарних жорстких рамках та одночасно грає на барабані та флейті.

Весь вступ кінострічки наповнений відтінком щасливого єднання та особливого творчого настрою від передчуття спільної справи. Сама назва, обрана режисером, після детального аналізу фільму, сприймається скоріш не як реверанс перед персоною великого композитора, а як історичне посилення до цілісності і могутності Іспанії. Режисер використав код фламенко у його різних модифікаціях. У будь-яких стилістичних конфігураціях, на перетині різних візуальних та аудіальних прошарків код фламенко впізнається як символічне «зерно», з якого виростає світ Карлоса Саури. Інакше кажучи,

«Іберія» І. Альбеніса і фламенко здійснюють трансценденцію у принципово новий вимір буття.

Висновки до Розділу 3

У сучасній культурі явище афламенкадо як практика використання коду фламенко у різних формах міжмистецьких взаємодій набуло розмаїтих проявів. Досвід фламенко академізується в різний спосіб: усна традиція фіксується у музичній нотації; візуалізується на екрані, наповнюється актуальними сенсами за рахунок розширення її символічного капіталу. Різні платформи комунікації («канали трансляції») дозволяють не тільки популяризувати стародавню культуру, але й включати її ресурс у процеси художніх пошуків митців доби модернізму, постмодернізму та перспективних метамодерних експериментів.

Трансформаційний досвід фламенко «*ida y vuelta*» («туди і зворотньо»), що згадувався вище в контексті жанрових метаморфоз (див.: підрозділ 1.5), виявляється присутнім і у афламенкадо на рівні міжмистецьких взаємодій. Наприклад, «зібрані та гармонізовані» Ф. Г. Лоркою музичні приклади культури *gitanos*, пізніше поширилися світом як його авторська творчість, демонструючи вектор «*ida*» («туди») у розвитку етнографічної практики. Разом з тим ці пісні знову повертаються та укоріняються «на сценах таблао», у фольклорному середовищі, але вже також як авторський матеріал, з яким музиканти та кантаори фламенко поводяться, імпровізуючи у межах мовних канонів, ніби з джазовими «стандартами». Це показує зворотній вектор («*vuelta*») руху в оновленні традиційної культури.

В основі процесу афламенкадо завжди лежить адаптація, модернізація, залучення або розширення коду фламенко. Трикомпонентність ядра фольклорної практики дозволяє йому бути адаптованим до усіх проявів художньої діяльності людини, яка обирає його грань (грані) та задіює їх згідно власним задумам. При цьому його частини, що залишилися поза увагою митця при потребі можуть бути легко актуалізовані (розгорнуті) в наступних творчих колабораціях (як наприклад, варіант Фанданго Боккеріні

у хореографічній інтерпретації С. Салеро). Цей факт підтверджує сталість коду фламенко, навіть якщо фактично не було представлено усіх його компонентів. Дослідження ступеня їх залученості показало різний підхід до його інтерпретації. Так, *комбінування* передбачає накладення погляду іншого митця на вже існуючий результат, його певною мірою доповнення, уточнення, розкриття прихованих компонентів (наприклад: хореографічна версія С. Салеро «*Fandango*» (G. 448) Л. Боккеріні). *Сублімування* провокує навпаки відмову від окремих деталей, певну компресію, задля адаптації коду фламенко до заданих умов (наприклад: «*2 Guajiras para Guitarra*» op. 5. Х. Парга, «*Celebres Guajiras*» op. 77 А. Альба, ««*Cancionero musical popular Espanol*» Ф. Педреля, вокальний цикл «*Canciones Españolas Antiguas*» Ф. Г. Лорки, тощо). Код фламенко в рамках його *концептуалізації* у митецьких студіях набуває сталих образних конструкцій, він слугує створенню національної ідентичності, сприймається як національне надбання (наприклад: «*Canciones Españolas Antiguas*» Ф. Г. Лорки, фортепіанний цикл «*Iberia*» І. Альбеніса). Прояв коду фламенко у стильових моделях *ф'южн* – це територія експерименту, тут ядро традиції випробовується різноманітними стильовими трендами (альбом «*Lorquiana*» Ana Belen та Chano Dominguez, «*Anda Jaleo*» Miguel Rios, «*Selección de las canciones populares antiguas que recopiló Lorca*», альбом «*Bach por flamenco*» М. Мендес, вистава «*Electroflamenco 3.0*» від ансамблю *Artomatico*). Принцип функціонування «*трансценденція*» включає код в нові контексти, дає йому можливість для присутності у глобалізаційних художніх процесах, формує гранд наратив (наприклад: фільм «*Iberia*» Карлоса Саури).

ВИСНОВКИ

1. Феномен фламенко і до сьогодні лишає відкриті простори для наукових розвідок. Розмаїті точки зору на сутність цього явище формують декілька основних векторів його сприйняття. Фламенко сприймається як культура, або мистецтво, жанр, художній вислів. У даній роботі пропонується називати фламенко явищем, оскільки це визначення включає всі необхідні аспекти: мультикультурний і мультистильовий, воно не обмежується суто культурними чи мистецькими проявами, але водночас не виключає жодного з них. Декілька існуючих періодизацій також зумовлені різним сприйняттям фламенко. Розбіжності, що виникають у датуванні його походження також пов'язані, перш за все, з проблемою однозначної дефініції: для фламенко як *культурного феномену* варто вести відлік від перших фактів, що свідчать про появу народу *gitanas* на півдні Андалусії (1465); для фламенко як *художнього прояву мистецтва* слід починати періодизацію лише з середини XIX століття, зокрема з передумов появи концертної версії фламенко на сцені таблао.

Досліджуючи процеси та характерні ознаки фламенко, неможливо не підкреслити поміж його кореневих особливостей здатність акумулювати в собі будь-які інші автентичні, соціальні та культурні прояви, які він зустрічає на своєму шляху. Данна пропозиція обумовлена формотворчими чинниками: часовим, просторовим, етнічно-конфесійним. Унікальне поєднання циганської, арабської, християнської та єврейської культур, при домінуванні культури *gitanas*, доповнене взаємопроникненням традицій територій двох континентів (Іспанії та Нової Іспанії), породжує дуже цікаве явище за своєю природою. «Міжкультурна гібридизація», яку обумовлено впливом чинників, створює необхідну для будь-якої взаємодії базу, здатну не тільки до крос-культурного обміну, а й до асиміляції. Ці фактори також формують нелінійний, дискусійний, відкритий характер фламенко.

Аспект впливу територіальної приналежності на формування культурних особливостей, різноманіття ландшафту як формуючого

компоненту етнічної ідентичності сьогодні також утворює самостійний напрямок наукових досліджень. Залучаючи дані з цих наукових розвідок вдалося розкрити сутність назви групи жанрів «*cantes ida y vuelta*», яка виникла внаслідок цих міграційних процесів, що суттєво оновили жанровий фонд фламенко. Ключова роль у цьому процесі належить *aflamencado*. В даному взаємообміні наджанрова пам'ять *gitanas* в поєднанні з заокеанськими враженнями знайшла шляхи виходу у нових формах: *guajira*, *milonga*, *vidalita*, *colombiana*, *rumba*.

Штучною спробою «дистиляції» культури фламенко стало просування концепту «*flamenco puro*» («чисте фламенко»), який побутує доволі часто як частина маркетингових компаній та містифікацій сфери фламенко. Але і сьогодні, продовжуються процеси глобалізації цієї культури. Поряд з консервативним за своїми ідеями рухом «*flamenco puro*», що педалює на виключній кодифікованості та автентичності засобів виразності, у просторі фламенко не припиняються новаторські пошуки та творчі експерименти. Здається парадоксальним, але активне засвоєння фламенко досвіду інших вже усталених мистецьких практик не веде до нівелювання та втрати його самобутності, а, навпаки, сприяє більш яскравому вияву.

Сьогодні фламенко це не просто локальне явище, а світовий бренд, і кожна національна культура, в тому числі і українська, знаходить свої теми для діалогу із фламенко. Множинність сучасних явищ фламенко ставить нові питання в його осмисленні, фокусує увагу на процесах різного роду «гібридизації», яку яскраво демонструє протягом всього свого існування традиція фламенко. Потреба вписати її в широку тематику компаративістики – одне з перспективних напрямів подальших досліджень.

2. Однією з характерних ознак мистецтва фламенко є його унікальна здатність у процесі розвитку акумулювати і своєрідно перетворювати інтонаційний досвід, який пізнавався у безпосередніх контактах, і спроможність «зберігати сліди» будь-яких інших автентичних, соціально-культурних, мистецьких явищ, що протягом століть поставали у

горизонтах його існування. Разом з тим, фламенко в історичній динаміці яскраво виявляє тенденцію до свого інтегрування в інші, далекі від фольклорного побутування, художні структури, залишаючи виразні зразки своєї асиміляції у нових для традиційної культури середовищах. У наслідок цього виникає і успішно конкурує між собою генетичне різнобарв'я цієї унікальної художньої практики, що значно ускладнює, майже унеможлиблює процес виявлення та селекції первинного «коду фламенко» – тієї сукупності засобів виразності, які маркують певне художнє явище як прояв специфічно фламенківської традиції. «Код фламенко» можна трактувати як стале трикомпонентне ядро (*cante, baile, toque*) традиції, як носія «мовних» засобів цієї культури, що пройшов випробуванням часом, різноманітними етносами та мистецькими експериментами, не втратив свою певну систему правил. Відкрита чи завуальована присутність трикомпонентного ядра обумовлюється його адаптивністю та універсальністю: кожен компонент (вербальний, пластичний, музичний) лишає відкритий простір для подальшого художнього діалогу.

3. У широкому сенсі здатність перетворювати будь-що на художній ресурс фламенко можна визначити поняттям «афламенкадо», яке обґрунтовується у даному дисертаційному дослідженні. Цей термін у первинному вихідному значенні охоплює переважно явища суто фольклорного кола побутування: тобто *aflamencado* зазвичай визначалися властиві певному історичному періоду жанрові трансформації пісенних і танцювальних форм, а також так називалася практика виконання музики традиційним ансамблем фламенко (*cante*, гітара, *palmas, cajon*, тощо). Натомість, «за кадром» лишаються зразки взаємодії композиторської творчої уваги з аутентикою, сміливі експерименти академічних виконавців, котрі знаходять нові канали трансляції, крізь які вдається експортувати фламенко за межі його природного ареалу поширення.

Зрозуміло, що у широкому аспекті явище «афламенкадо» навряд чи може бути до кінця вичерпане, і з граничною повнотою висвітлене, адже

завжди буде залишатися враження недовомовленості, і це логічно, адже фламенко існує як динамічне надскладне «поліфонічне» утворення, яке пручається простим і однозначним оцінкам та вимірювальним тестам. Тому й «афламенкадо» як поняття не може бути жорстко заданим і категоріально закріпленим, у кожному конкретному випадку буде виявлятися нове поле можливостей щось зробити «фламенкоподібним». Втім при всіх зафіксованих історією змінах аутентичної традиції кожного разу зберігається певна структура, властива практиці фламенко, яку і пропонуємо називати «кодом фламенко». Кожний її компонент (спів, гра, танець) може бути кодифікований окремо і мати самостійність та самодостатність, але у кожному з елементів музичного (спів-гра), вербального, пластичного «субкодів» у згорнутому вигляді присутній сукупний «код фламенко», який розуміється як спосіб утворення особливого художнього образу в його цілісності і самотності.

4. На будь-яких рівнях практики «афламенкадо», починаючи від прийнятого у фламенкології жанрової площини, закінчуючи міжмистецькими і міжкультурними взаємодіями, саме присутність різних конфігурацій «коду фламенко» визначає якісні характеристики творчості, яка апелює до фольклорної традиції. Враховуючи це, можна визначати різні аспекти «афламенкадо» як практики застосування «коду фламенко» в ситуаціях крос-культурних перетинів. При цьому виявляється подвійність у спрямуванні процесів «фламенкізації»: один з векторів виводить за конвенційні межі традиції, інший, – здобуті на «чужій території» досягнення\досвід повертає у її лоно, збагачуючи і оновлюючи її. Така хвилеподібна динаміка («*ida y vuelta*») в реальності ускладнюється різновекторними нашаруваннями, які, маючи власний історичний цикл здійснення, збігаються у часі і просторі.

5. Нам вдалося відформатувати п'ять принципів міжмистецької взаємодії, де реалізується код фламенко завдяки процесу афламенкадо: 1) комбінування; 2) сублимація; 3) концептуалізація; 4) ф'южен; 5) трансценденція. В кожному з них фламенко сприймається по-різному, але всі

вони зосереджені на осмисленні та конвертації особливостей цього мистецтва. Так, *комбінування* пов'язано з розкриттям прихованого у творі «коду фламенко» за рахунок доповнення оригіналу одним з компонентів музично-пластично-вербального ядра. *Сублімування*, як процес переходу культури фламенко з усної форми комунікації до письмово-фіксованої, супроводжується відмовою від окремих деталей, адаптацією коду фламенко до заданих умов. «Код фламенко» в умовах його *концептуалізації* у митецьких студіях набуває сталих образних конструкцій, він слугує створенню національної ідентичності, сприймається як національне надбання. *Ф'южн* провокує залучення коду фламенко до взаємодії з різноманітними стилєвими моделями задля його актуалізації та оновлення. Принцип функціонування «*трансценденція*» включає код в нові контексти, дає йому можливість для присутності у глобалізаційних художніх процесах, формує гранд наратив (наприклад: фільм «*Iberia*» Карлоса Саури).

Багатогранність феномена афламенкадо є відповіддю аутентичної практики на виклики сучасного світу, що динамічно змінюється. Фламенко-референції, які виникають у різних мистецьких практиках (літературних, композиторських, сценічних, екранних, тощо) сприяють не тільки поширенню локальної культури, але своєю чергою дають цій культурі побачити себе ніби у дзеркалі, що сприяє її самоусвідомленню, саморозкриттю та поглибленню, створює нову її якість, яка конструюється вже на базі відтворення знайденого за її межами.

Первісна дописьменна культура фламенко з усними формами зв'язку і передачі інформації, заснована на принципах колективного способу життя, сприйняття і розуміння довколишнього світу, в епоху зростання національної свідомості в Іспанії поступово втрачає природність і колективізм, фіксує письмово, аудіо або візуально персональні форми її рецепції, продукуючи багатовимірність сприйняття світу. Потрапляючи у систему комунікації мистецтва, культура фламенко починає функціонувати за законами

мистецтва, закріплюючи статус автора і його право на авторське прочитання канону.

У перебігу своїх історичних метаморфоз фламенко не втрачає свою ідентичність, не розмивається множиною різних течій, напрямів та мод, оскільки його життєздатність забезпечується надійною кодифікацією (*cante, baile, toque*). «Код фламенко» у будь-яких конфігураціях та інтегративних системах претендує на домінуючу позицію, задаючи особливий тип експресії, запускаючи процеси «афламенкадо».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Асталош, Г. Л. (2021). Імплементация ідей ренасім'єнто у камерно-інструментальній спадщині Хоакіна Туріні. *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство.*, (44), 27–33. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknukim_myst_2021_44_5
2. Асталош Г. Л. (2022). Національна парадигма камерно-інструментальної творчості Е. Гранадоса. *Арт-платФОРМА*, (2), 27–49. http://nbuv.gov.ua/UJRN/artpl_2022_2_4
3. Асталош Г. Л. (2022). Художня інтерпретація національної ідеї в професійній музичній творчості. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, (4), 73–78. http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2022_4_15
4. Горностаї П., Титаренко Т. (2004). *Психологія особистості. Словник-довідник*. Київ: Рута.. 320 с
5. Грабович Г. (1997). *До історії української літератури: дослідження, есе, полеміка*. Київ. С. 543 – 570.
6. Гардашук Т. (2021). *Семіотичний аналіз явищ культури* Київ : Інститут філософії імені Г.С. Сковороди НАН України.. 396 с.. С. 7
7. Еко, У. (2004). *Отсутствующая структура: Введение в семиологию*. Symposium.
8. Іванніков Т. (2017). КОНЦЕРТ «АРАНХУЭС» ДЛЯ ГИТАРЫ С ОРКЕСТРОМ Х. РОДРИГО КАК ФЕНОМЕН ИСПАНСКОГО НЕОКЛАССИЦИЗМА. *Мистецтвознавчі записки*. Київ: Міленіум. С.48 – 59
9. Жаркова В. (2021). Метафізика історії музики в науковому просторі: виклики час. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*, (132), 35-52
10. Жаркова В. (2020). Метафізичні проєкції «життя звуку» в музиці Каї Сааріахо. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА імені А.В Нежданової*, (31), 5-19. <https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/590/964>

11. Жаркова В. (2021). Музика Клода Дебюссі і Моріса Равеля: сучасний погляд на проблему стильової ідентифікації. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni PI Chaikovskoho [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*, (30), 24-51
12. Козаренко О. (2000). *Феномен національної музичної мови*. Львів : Н. товариство ім. Шевченка.. 268 с.
13. Лебрехт, Н. (2007). *Хто вбив класичну музику*.
14. *Логічна модель знака з. фреге.* (б. д.).
https://stud.com.ua/107382/zhurnalistika/logichna_model_znaka_frege.
15. Маценко С. (2017). *Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики*. Львів : Априорі.. 120 с.
16. Михалев В. П. (1984). *Видовая специфика и синтез искусств*. Киев : Наукова думка.. 100 с.
17. Москаленко В. Г. (1999). Про специфіку музичної інтерпретації. *Проблеми музичної інтерпретації*, 2, 4 – 14.
18. Підпорінова, К. В. (2023). Мистецькі талісмани Харкова: символи і рефлексії. Пам'яті Тетяни Веркіної та Володимира Птушкіна. *Аспекти історичного музикознавства*, 30, 7-29. DOI 10.34064/khnum2-3001
https://aspekty.kh.ua/vypusk30/aspect_30_1_pidporinova.pdf
19. Редковська Т. ФОРМУВАННЯ ПРЕФІКСАЛЬНИХ ДІЄСЛІВ В ІСПАНСЬКІЙ МОВІ: КОГНІТИВНИЙ АСПЕКТ. *Закарпатські філологічні студії*. Ужгород. 2019. Вип. 10. С. 168–172.
20. Редя В. *Есть тонкие властительные связи...* Монографія. Київ : НАКККіМ. 2010. С.208
21. Рощенко О. Г. (2019). Символіка Монсальвату і Валгалли у музичній драматургії оперного міфу Р. Вагнера «Лоенгрін». *Вісник НАКККіМ*. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ, (3), 166 – 171 <http://journal.uran.ua/visnyknakkkim>
22. Села, К. (2011). *Родина паскуалья дуарте*.

23. Сердюк О.В. (2020). Кароль Шимановський і мультикультуралізм. *Аспекти історичного музикознавства*, (19–20), 206–229. https://aspekty.kh.ua/vypusk19/asp_19_20_12_serdiuk.pdf
24. Сердюк, О. (2019). «Король Рогер» К.Шимановського: Від зародження задуму до режисерських прочитань ХХІ століття. У *Шимановські, Блюменфельди, Нейгаузи: Музичні родини на перехресті культур* (с. 304–309).
25. Сердюк, О. (2019). Марія Шимановська як концертуючий композитор епохи романтизму. *Аспекти історичного музикознавства. Жінка за межами звичайного*, (17), 180–194. https://aspekty.kh.ua/vypusk17/asp_17_12_serdyuk.pdf
26. Тема 4. Система мистецтв і види мистецтва. Київська політехніка. http://library.kpi.kharkov.ua/TUF/resource_1144/4.html.
27. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе. Київ : В.д. Києво-Могилянська акад.. 2006. 162 с.
28. Фалья М. (1971). *Статті о музице и музыкантах*. Музика.
29. Федорова І. (2020). *WORLD MUSIC: ПОХОДЖЕННЯ, ОСОБЛИВОСТІ ЕВОЛЮЦІЇ ТА СУЧАСНІ МОДИФІКАЦІЇ ЯВИЩА* [дис. канд. Мистецтвознавства, Київська національна музична академія ім. Чайковського]. Інституційний депозитарій Київської національної музичної академії ім. Чайковського. <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/fedorova-dysertatsiya.pdf>
30. Шевченко А. (1988). *Гитара фламенко. Мелодии и ритмы*
31. Шмельова Т. (2013). СПЕЦИФІКА КЛАСИФІКАЦІЇ МИСТЕЦТВ У СУЧАСНІЙ НАУЦІ. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філософські науки..* С 48-59
32. Albeniz, I. (1906) *Iberia (albéniz, isaac)*, *IMSLP*. Available at: <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/515472>.
33. *Aflamencado* *Wiktionary, the free dictionary*. Available at: <https://en.m.wiktionary.org/wiki/aflamencado>.

34. Alba, A. (1903) *Célebras Guagiras, op.77 (Alba, Antonio)*, IMSLP. Available at: <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/755356>.
35. Alfaro, A.G. (1993) *La Gran redada de gitanos: España: La Prisión general de gitanos en 1749*. Madrid: Centro de Investigaciones Gitanas.
36. 'alegrías' Programa Huelva TV Concurso Flamenco (2012) YouTube. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=s1XEwhi881A>.
37. *Anda Jaleo. Coro del Ies Fernando de los Ríos Con Miguel Ríos*. (2023) YouTube. Available at: <https://youtu.be/iaVgBOrlZnw>.
38. Anfilova, S., Pidporinova, K., Mizitova, A., & Sediuk, I. (2020). The own-the borrowed' in artistic culture of the 20th-21st centuries. *Journal of History Culture and Art Research*, 9(1), 258–272. <http://kutaksam.karabuk.edu.tr/index.php/ilk/article/view/2361/1729>
39. *Artomático con Florencia Oz y Juan M. Jiménez* (no date) Festival de Jerez. Available at: <https://www.festivaldejerez.es/espectaculos/artomatico-con-florencia-oz-y-juan-m-jimenez/>.
40. Asale, R. (2022) *Aflamencado, Aflamencada: Diccionario de la Lengua Española, 'Diccionario de la lengua española' - Edición del Tricentenario*. Available at: <https://dle.rae.es/aflamencado>.
41. Autor/a, G.S.- (2017) *Etapas y procesos en la historia de américa latina*. Erscheinungsort nicht ermittelbar: Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales.
42. *Año Lorca 2019. Selección de las canciones populares antiguas que recopiló lorca* (2019) YouTube. Available at: <https://youtu.be/ceOxCK1aA7Y>
43. Azorín Fernández, D. & Sánchez M. (2016). *Aflamencado, Los diccionarios de neologismos del español actual. A propósito del diccionario NEOMA*. Available at: <https://www.um.es/neologismos/index.php/v/neologismo/4751/aflamencar#:~:text=Dar%20a%20algo%2C%20especialmente%20a,estilo%20o%20car%C3%A1cter%20del%20flamenco>.

44. Baltanas E. (2000). Reseña de "Sobre Flamenco y flamencología (Escritos escogidos 1988-1998)" de Gerhard Steingress *Trans. Revista Transcultural De Música*. 48 – 83.
45. Bennahum, N. (2014) *Antonia Mercé, Laargentina Flamenco and the Spanish avant garde*. Middletown: Wesleyan University Press.
46. Blanco S. (2015). *Punto Cubano: Development, Identity and Transgressivity in XIX century rural Cuba*.
47. Bodenheimer R. (2009). “‘La Habana no aguanta más’”: Regionalism in Contemporary Cuban Society and Dance Music’. *The Musical Quarterly* 92 (3-4): 210–41.
48. Bruno Axel Con Patricia Guerrero -fantasía sobre la Chacónna de j.s Bach (2014) *YouTube*. Available at: <https://youtu.be/ja7UihmJP3Y>
49. Burgos, M.M. (2005) *Isaac Albéniz: La Armonía en las composiciones de madurez para piano solo Como síntesis de Procesos Toniales y modales: Dos volúmenes y anexo*.
50. Byron, lord. (2018). *The Waltz*. Charles River Editors
51. Caballero Bonald J. M. (2006). *Luces y Sombres del Flamenco*. Sevilla : Published by J. M. Lara,.
52. Caballero Bonald J. M. & Lefranc P. (2001). *El cante jondo: del territorio a los repertorios : tonás, siguiriyas, soleares*. Onís
53. Caballero A. (1992) «*Cantes populares de Lorca*» de Carmen Linares. https://elpais.com/diario/1992/07/02/cultura/710028001_850215.html?event=go&event_log=go&prod=REGCRARTCULT&o=cerrcult
54. Cadalso J. (1789) *Cartas marruescas*
55. Calatrava J. (2014) *Granada, 1922-1928: Un poeta, un músico y dos arquitectos*. El Amor Brujo. Arquitectura y escenografía en espacios de la Alhambra. Ed. Emilio Cachorro. Francisco del Corral y Milagros Palma, Granada, Editorial Godel S. L. 63-68.
56. *13 canciones Españolas Antiguas: No. 8, Nana de Sevilla* (2020) *YouTube*. Available at:

https://www.youtube.com/watch?v=J14bHfHG0r0&list=RD_5voZSBzBEA&index=7&ab_channel=FatmaSaid-Topic

57. *Cancionero musical popular español: Pedrell, Felipe: Free download, Borrow, and streaming* (1970) *Internet Archive*. Available at: <https://archive.org/details/cancioneromusica01pedr/page/6/mode/2up>
58. Cano, D.M. (1985) *Cante y Baile Flamencos*. Madrid: Everest.
59. Carrasco S. & Poblet G. (2019). Overview of the integration of Roma citizens in Spain and some transferable lessons for the EU. *NESET_AH*, 4, 24-35.
60. Castro Buendía G. (2014). Música e historia del Zapateado. *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*, 7(8), 22-37.
61. Chandler, D. (2017). *Semiotics for Beginners*.
62. Cigalo el, D. (2015) *Vidalita*, *YouTube*. Available at: https://youtu.be/RKYoMLrt5vI?si=wxZSxV8VO8Yjc6_F
63. Cisteró Llorens, J.M. (1959) *Notas inéditas sobre el virtuosismo de isaac albeniz y su producción pianística*. Barcelona: I.E.M.
64. Clark, W.A. (1999) *Isaac Albéniz: Portrait of a romantic*. Oxford: Oxford University Press.
65. *Colección de Letras Flamencas - canteytoque.es*. (2023) Available at: <http://canteytoque.es/letrastodas.htm> (Accessed: 23 August 2023).
66. Corea Ch. (1973). *Light as a Feather* <https://www.discogs.com/master/41925-Chick-Corea-Return-To-Forever-Light-As-A-Feather>
67. Corrales E. (2000). Los sonos negros del flamenco: sus orígenes africanos. *La revista catalana de pensamiento social más leída en el mundo*. Sevilla.. C. 35–48.
68. Corrales, E.M. (2021) *Muslims in Spain, 1492-1814: Living and negotiating in the land of the Infidel*. Leiden: Brill.
69. Costilla, M. and Murciano, A. (2010) *El Flamenco y los derechos de autor*. Madrid: Editorial Reus.

70. Criswell, E.R. (1943) *A stylistic analysis of the Iberia Suite for piano by Isaac Albéniz*.
71. D'Aviller J. Ch. (1881) *Spaine By The Baron Ch. D'Aviller*. London : Bickers&Son,.
72. Delgado M. (2008). *Federico García Lorca*. Abington: Taylor & Francis.. 264 c.
73. Efe (2017) *Carmen Linares: Le Debemos a lorca lo mucho que hizo por dignificar flamenco, elperiodico*. Available at: <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20170605/carmen-linares-le-debemos-lorca-6085532>
74. EFE, A. (2021) *Carlos Saura: 'el cine es el arte total que une todas las artes'*, *DiarioHispaniola l Un digital a tu alcance*. Available at: <https://www.diariohispaniola.com/noticia/76466/entretenimiento-y-cultura/carlos-saura:-el-cine-es-el-arte-total-que-une-todas-las-artes.html>
75. Eisenberg D. (1977). *A chronology of Lorca's visit to New York and Cuba*. Kentucky Romance Quarterly 24 (3), 233-250.
76. *El amor brujo - Manuel de Falla* (2007) *YouTube*. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=Ftd8tIdiYq4> (Accessed: 23 August 2023).
77. *El Bucardo de los Pirineos: Historia de Una Extinción*. Available at: https://digital.csic.es/bitstream/10261/36755/1/63_bucardo_Galemys.pdf
78. *el flamenco es un estilo de vida unido a la noche Y a la parranda'* (2011) *El Norte de Castilla*. Available at: <https://www.elnortedecastilla.es/v/20110303/palencia/flamenco-estilo-vida-unido-20110303.html>
79. El Palacio Andaluz (2023) *Origen del Flamenco, El Palacio Andaluz*. Available at: <https://elflamencoensevilla.com/curiosidades-origen-del-flamenco/>
80. Ernstell, E.-S. and Mattsson, E. (2020) *Dancers, artists, lovers: Ballets suédois 1920-1925*. Stockholm: Arvinius+Orfeus Förlag.
81. Espacioc (2022) *Miriam Méndez. la compositora y pianista Flamenca en #espaciocreadoras, espacioc*. Available at: <https://www.espacioc.es/single->

post/miriam-m%C3%A9ndez-la-compositora-y-pianista-flamenca-en-espaciocreadoras

82. Esteban, J.M. (2007) *Breve enciclopedia del flamenco*. Madrid: Libsa.
83. Federico, R.S.M. (2011) *La Reconquista: Una construcción historiográfica (Siglos XVI-XIX)*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas.
84. *Fandango - Luigi Boccherini* - (2020) *YouTube*. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=5XnW485xa-g&t=175s>
85. *Fandango Boccherini, Sara Calero* (2015) *YouTube*. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=DFWODce9CHA>
86. *Fandango from Quintet No. 4 in D Major - Luigi Boccherini (Isabel Martínez, guitar)* (2016) *YouTube*. Available at: <https://youtu.be/LeMMnJtAUbQ>
87. *Fandango Street Promo* (2019) *YouTube*. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=zFQjHABnSpQ> (Accessed: 23 August 2023).
88. Fanjul, S. (2004) *Al-Andalus Contra España: La Forja del Mito*. Siglo XXI de España Editores, S.A.
89. *Fatma said: Soprano* (no date) *Fatma Said | Soprano*. Available at: <https://www.fatmasaid.com/>.
90. *Federico García Lorca y La Argentinita: Anda Jaleo (Letra)* (2016) *YouTube*. Available at: <https://youtu.be/J5u8sGSnbT8>.
91. Fernández, L. (2004) *Teoría musical Del Flamenco: Ritmo, armonía, melodía, forma*. San Lorenzo de El Escorial: Acordes Concert.
92. *Fernandez B. & Angel M.* (1995) El flamenco en tiempos del cancionero de Eduardo. *Cuadernos de arte. Universidad de Granada*. (26) 321 – 335.
93. Fernández Á. (2021). *Los israelitas españoles y el idioma castellano: Anotado*.
94. Fiol S. (2012). ‘Articulating Regionalism through Popular Music: The Case of Nauchami Narayana in the Uttarakhand Himalayas’. *The Journal of Asian Studies* 71 (2): 447–473.

95. *Flamenco dance (1) in Granada 2015* (2015) *YouTube*. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=x3ZTcuw1U-U>.
96. *Flamenco of 19. century: Guajira - J. Parga - guitar and vocals Reza & B. Chitsaz* (2018) *YouTube*. Available at: <https://youtu.be/Xh8dapsnxI0>.
97. Flamenco Vivo. Camaron de la Isla. Indice de la Collection de Letras. URL: <http://canteytoque.es/letrastodas.htm>.
98. *Flamenco y toros / materiales para un coloquio* (2021) *El Dorado*. Available at: <https://www.eldorado-sfb.com/flamenco-y-toros-materiales-para-un-coloquio/>
99. GARCÍA-GONZÁLEZ R. (1999) EL BUCARDO DE LOS PIRINEOS: HISTORIA DE UNA EXTINCIÓN. *Revisiones en Mastozoología*. 78-89
100. Gibson, I. (1987). *Lorca y la música. La música en la generación del 27*. En Homenaje a Lorca, pp. 81-83. Madrid: Ministerio de Cultura.
101. Gibson, I. (2003). *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Barcelona: Ediciones Folio, 880 p.
102. Gier, A. (2014) *Wär' es auch nichts als Ein Augenblick: Poetik und dramaturgie der Komischen Operette*. Bamberg: University of Bamberg Press.
103. Gier A. (1995). *Musik in der Literaturen : Einflüsse und Analogien /*
104. Gil Benumeya En Torno Al Cante Jondo. *Revista de Investigación sobre Flamenco La Madrugá*, 4, p. 2—19. [in Spanish].
105. González-Barrera, J. (2008a) *Un viaje de ida y vuelta: América en las Comedias del primer lope (1562-1598)*. Alicante: Universidad de Alicante.
106. Gonzales R. & Espinosa R. (1994) *Número de Homenaje a Paco de Lucía* *Revista de Flamenco ! Peña Flamenca J'íáén Año XVII Candil No^m^piCîcîembr^* 96
<https://www.dipujaen.es/revistacandil/high.raw?id=0001592258&name=00000001.original.pdf&attachment=0001592258.pdf>
107. *Goya en Burdeos* (1999). Available at: <https://kinokrad.cc/280605-goyya-v-bordo.html>

108. Grimes, Jeffrey Michael. (2008). 'The Geography of Hindustani Music: The Influence of Region and Regionalism on the North Indian Classical Tradition'. Ph.D. diss., University of Texas.
109. Guillén, J. (1977). Prólogo. En F. García Lorca, *Obras completas*. Bilbao: Aguilar, 670 p. [in Spanish].
110. Hall, S. (2001). Encoding/ decoding. *Media and Cultural Studies*, 163–174.
111. Heisser J. (1994). *JEAN-FRANÇOIS HEISSER ON ALBÉNIZ'S 'IBERIA'*
<https://www.maramarietta.com/the-arts/music/classical/albeniz/>
112. Henahan, D. (1988) *Review/piano; Alicia de Larrocha Plays 'Iberia' suite, The New York Times*. Available at:
<https://www.nytimes.com/1988/11/24/arts/review-piano-alicia-de-larrocha-plays-iberia-suite.html>
113. Hispana, C. (2014) '*Los orígenes africanos del flamenco*', *CULTURA HISPANA*. Available at: <https://zappingdanse.wordpress.com/2014/04/16/los-sones-negros-del-flamenco-sus-origenes-africanos-por-eloy-martin-corrales/>
114. Inghelbrecht, G. (1978) *D. E. Inghelbrecht et son temps*. Neuchâtel: Éditions de la Baconnière.
115. Infante B. (2010). *Origiines de lo flamenco y secreto del cante jondo*. Junta Andalucía.
116. *Inicio - NEOMA. Diccionario de neologismos del español actual* (no date) *aflamencar - NEOMA. Diccionario de neologismos del español actual*. Available at: <https://www.um.es/neologismos/index.php/v/neologismo/4751/aflamencar#:~:text=Dar%20a%20algo%2C%20especialmente%20a,estilo%20o%20car%C3%A1cter%20del%20flamenco>
117. *Juan Parga flamenc.pdf* (no date) *Free Download PDF*. Available at: https://kupdf.net/download/juan-parga-lamencpdf_5d45eedee2b6f52153f92e29_pdf
118. KATZ I. J. & TINNELL R. D. (1999). FEDERICO GARCIA LORCA AS FOLKLORIST: *THE IBERO-AMERICAN ROMANCE DE DON GATO*. *Anuario Musical*. (54). 253-311.

119. Laffitte J. (2015). *CORRIDA ET FLAMENCO : LES ORIGINES*
120. Ledesma, D. *et al.* (1907) *Cancionero Salmantino*. Salamanca: Centro de Estudios Mirobrigenses. <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/617915>
121. Lefere, R. (2011) *Carlos Saura, Una Trayectoria Ejemplar*. Madrid: Visor Libros. 293 p.
122. *Legendary flamenco guitarist Paco de Lucia dies* (2014) *The Guardian*. Available at: <https://www.theguardian.com/music/2014/feb/26/paco-de-lucia-flamenco-guitarist-dies>
123. *Leyenda Viva del Flamenco* (no date) *Carmen Linares*. Available at: <https://carmenlinares.es/>
124. *Linares C.* (2015). *Antologia*. <https://www.discogs.com/ru/release/7084159-Carmen-Linares-Antolog%C3%ADa/>
125. *Liturgia - flamenco (José Maya) - église Saint-Jean de Montmartre - 2 et 3 avril 2022* (no date) *Église Saint-Jean de Montmartre*. Available at: <https://www.lylo.fr/concert/6518ba-liturgia-flamenco-jose-maya-eglise-saint-jean-de-montmartre>
126. *Liturgia. La Palabra (i) - con José Maya* (2021) *Revista DeFlamenco.com*. Available at: <https://www.deflamenco.com/agenda-flamenco/liturgia-la-palabra-i-con-jose-maya> (Accessed: 23 August 2023).
127. Lorca, F. G. (1986) *El cante jondo. Primitivo canto andaluz. Obras Completas* (tomo III). Madrid: Aguilar
128. Lorca F. G. (1931). *Cantes Espanoles Antiguas*. Retrieved from <https://youtu.be/Zl1wkl6SkFE>
129. Lorca F. G. (1931). *Cantes Espanoles Antiguas*. Retrieved from <https://youtu.be/J5u8sGSnbT8>
130. Lorca F. G. (1961). *Cantes Espanoles Antiguas*. Madrid: Union Musical Española.
131. Lorca, F. (1986). *El cante jondo. Primitivo canto andaluz. Obras Completas* (tomo III). Madrid: Aguilar 486 p.

132. Lorca F. G. (2003). *JUEGO Y TEORIA DEL DUENDE*. Retrieved from <https://biblioteca.org.ar/libros/1888.pdf>
133. Lorca F. G. (1938). *Romancero Gitano*
134. Lorca F. G. (2010). *Poema del Cante Jondo Romancero Gitano Conferencias y Poemas*. Florida: Stockcero.
135. Lucas F. (2019). Americanismos en las guajiras flamencas: arte entre dos continentes. *REVISTA DE INVESTIGACIÓN SOBRE FLAMENCO*. 16. 1–37.
136. Lucas, Maria Elizabeth. (2000). ‘Gaicho Musical Regionalism’. *British Journal of Ethnomusicology* 9 (1): 41–60.
137. Lucena F. (2022). *Diccionario FLAMENCO*. Sevilla: Junta de Andalucía. 868 c.
138. Luis, B. y Q. (2015) *Los Españoles en París*. Sevilla: Renacimiento.
139. Luz, G.P.M., Rodicio, E.C. and Fernández, R.P. (2006) *Diccionario de la zarzuela: España E hispanoamérica*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
140. Machin-Autenrieth M. (2015). Flamenco ¿Algo Nuestro? [Flamenco, Something of Ours?]: Music, Regionalism and Political Geography in Andalusia, Spain. *Ethnomusicology Forum*. 24 (1). 4–27.
141. *Madrid en Danza 2020*. Sara Calero, ‘Fandango avenue’ (2020) YouTube. Available at: <https://youtu.be/SBp9-M30cGs>.
142. Malefyt T. (1998). "Inside" and "Outside" Spanish Flamenco: Gender Constructions in Andalusian Concepts of Flamenco Tradition. *Anthropological Quarterly*. 71. 63–73.
143. Manuel P. (1986). Evolution and Structure in Flamenco Harmony. *Current musicology*. 42. 46–57.
144. Manuel P. (2004) The Guajira between Cuba and Spain: A Study in Continuity and Change
145. Maria, C.E.J. (2012) *Luces y rejas: Estereotipos andaluces en el cine Costumbrista Español (1896-1939)*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces.

146. *María Terremoto* (no date) *Festival de Jerez*. Available at: <https://www.festivaldejerez.es/espectaculos/maria-terremoto/>
147. Martínez de la Pena T. (1969). *Teoría y práctica del baile flamenco*. Madrid : Aguilar SA de Ediciones..
148. Martínez M. O. (2014). García Lorca, la música y las Canciones Populares Españolas. *Alpha (Osorno)* 39. 93-121.
149. Martínez M. O. (2018). Federico García Lorca y la música. *Cuadernos de Investigación Musical*, 6, 335-351.
150. Maurer Ch. (2011). Garcia Lorca and Spanish Music in New York. *Romance Quarterly*. 58 (4), 258-275.
151. Meneses A. (2013). El flamenco como marco de una tradición cultural y lingüística del español. *Paraiba: Universidade Estadual da Paraiba*. 1–48
152. *Miriam Méndez, piano flamenco, mujer* (2017). <https://conlaa.com/miriam-mendez-piano-flamenco-mujer/>
153. *Miriam Méndez* (2010) - *Bach por flamenco - 2005: Free download, Borrow, and streaming Internet Archive*. Available at: <https://archive.org/details/MiriamMndez-BachPorFlamenco> (Accessed: 23 August 2023).
154. Molina R. & Mairena A. (1996). El Cante flamenco y las letras contemporaneas. *Revista de Flamencología*.. 108–123.
155. Montesinos A.B. (2013). *Origin y Evolucion del Flamenco* <https://books.google.com.ua/books?id=4eWeBAAAQBAJ&pg=PA164&dq=los+palos+flamencos+saeta+copla&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwi_z-mW8M_tAhUql4sKHZa1BxYQ6AEwAXoECAAQAg#v=onepage&q=los%20palos%20flamencos%20saeta%20copla&f=false>.
156. Monastero B. (2018). La construcción histórica del baile flamenco como disciplina formativa: andalucía en los siglos xvi-xxi// the historical construction of flamenco dancing as an educational. *Le revista de investigación educativa de la rediech*. V (9/17). 145 – 164.

157. Moreno Izquierdo R. (2017). *Los niños de Rusia: La verdadera historia de una operación de retorno*. Barcelona: Grupo Planeta.
158. Navarro García J. L. & Lozano P. E. (2005). *El baile flamenco: una aproximación histórica*. 205 p.
159. Núñez, F. (2021) *América en el flamenco*. Madrid, Spain? Ediciones Flamencópolis.
160. O’Callaghan, J.F. (1994) *A history of medieval Spain*. Ithaca: Cornell University Press.
161. O’Gorman. (1961). *E. The Invention of America*. c. 84
162. *Overview of the integration of Roma citizens in Spain and some ... - neset*. Available at: https://nesetweb.eu/wp-content/uploads/2019/10/NESET_AHQ4_2019.pdf.
163. *Oxford Dictionary of Islam* (2004). Oxford University Press.
164. Palomares J. (2011). LA OSCURA RAÍZ DEL GRITO. BLAS INFANTE, FEDERICO GARCÍA LORCA Y RODOLFO GIL BENUMEYA EN TORNO AL CANTE JONDO. *Revista de Investigación sobre Flamenco La Madrugá*, 4, 2-19.
165. Parry, J. H. (1970). *El Imperio Español de Ultramar*, Madrid, Aguilar,.
166. Parthapratim C. (2014). RELOCATING FUSION IN MUSIC / Chakravorty Parthapratim, 1–11.
167. Parga, J. (2018) *2 GUAJIRAS, Op.5 (Parga, juan)*, IMSLP. Available at: <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/540304>
168. Pedrell, F., Bonastre, F. and Cortés, F. (1991) *Por Nuestra Música*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
169. Pedrosa J. M. (1999). Dos Canciones de Brujas en el Cancionero Musical de Palacio. *Voz y Letra*. 1, 71-82.
170. *Pepe de Lucia ;Hermosisima Cubana* (2010) *YouTube*. Available at: <https://youtu.be/u7uAM3ZULeU>
171. Pichardo, E. (1985) *Diccionario provincial casi Razonado de voces y Frases Cubanas*. La Habana: Ciencias Sociales.

172. Piquer Sanclemente R. & Zabarte G. (2009) *MUSIC REPRESENTATION AND IDEOLOGY IN THE PAINTINGS OF FRANCISCO DE GOYA AND HIS CONTEMPORARIES*
173. Plasencia P. (1983). El Cante Flamenco. *Revista de Letras*, 6(1\2). 83 – 100.
174. Porras Alvarez S. (2002). *Que (no) sabemos de romance anonimo?* <<http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/romance-anonimo.php>> (2020, листопад, 17)
175. Puri, M.J. (2012) *Ravel the decadent: Memory, sublimation, and desire*. New York: Oxford University Press.
176. Palomares
177. Quintero Rivera, Ángel G (2010). *La danza de la insurrección: para una sociología de la música latinoamericana: textos reunidos*. 528 c.
178. Rauch, P. (2017) *Chano Dominguez: Over the rainbow album review @ all about jazz*, *All About Jazz*. Available at: <https://www.allaboutjazz.com/over-the-rainbow-chano-dominguez-sunnyside-records-review-by-paul-rauch>
179. Real Academia Española 2014. *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed. Madrid: Espasa. Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española 2010. *Ortografía de la lengua española*. Madrid: Espasa.
180. Rios Saloma M. (2011). *La Reconquista. Una construccion historiografica*
181. Ritgerð til B.A (2010). *Flamenco: una introducción desde su origen hasta nuestros días*. Leiðbeinandi: Erla Erlendsdóttir
182. Rodríguez, E.V., López, M.J. and Pichaco, B.V. (2021) *En, Desde y hacia las américas: Músicas y migraciones transoceánicas*. Madrid: Dykinson.
183. Rodríguez Ruidíaz A. (2015). *El Punto y el Zapateo de Cuba*.
184. ROMO J. La Comunidad de Madrid declara 2019 como el "Año Lorca" Available at: <https://www.elmundo.es/madrid/2018/12/13/5c1145b1fdddff644f8b468c.html#:~:text=Federico%20Garc%C3%ADa%20Lorca%20en%20los%20jardines%20de%20la%20Residencia%20de%20Estudiantes.&text=En%20la%20primavera%20de%201919,%2C%20el%20%20ABOxford%20espa%C3%B1ol%C2%BB>

185. Rojas, R. (2008). Essays in Cuban Intellectual History. *New Concepts in Latino American Cultures*, 43–64.
186. Roshchenko O. & Byelik-Zolotaryova N. (2021). The Roman catholic liturgy and its role in the composer`s missa formation. *Anastasis*, 8 (1), 39 -50. https://anastasis-review.ro/wp-content/uploads/ARMCA-2021-VIII-1-02_Olena-Roshchenko.pdf
187. Roshchenko O. (2020). The wreath of romantic fragments. Dante and List. *Musical art: historical and theoretical discourse : collective monograph*. Lviv-Torun : Liha-Pres, 42 – 60. <http://catalog.liha-pres.eu/index.php/liha-pres/catalog/view/102/1196/2676-1>
188. Ruano E. B. (2002). Tópicos y realidades de la Edad Media. *Real Academia de la Historia*
189. Ruiz J. (2009). ORÍGENES, VICISITUDES, REALIDAD ACTUAL Y RETOS DEL PUEBLO GITANO EN ESPAÑA Y REGIÓN DE MURCIA. *Anales de Historia Contemporánea*. Murcia: Universidad de Murcia. 25. 115-131.
190. Ruiz, R.M. (1997) *Ayer y hoy del cante flamenco*. Madrid: Istmo.
191. Salazar, A. (1982) *La música contemporánea en españa*. Oviedo: Artemusicología, Servicio de Publ., Univ. de Oviedo.
192. Saura C. (2005). *Iberia*. <https://www.flamenco-spain.com/flamenco-music/the-best-flamenco-hits/iberia-de-carlos-saura-bso-en-2-262.html>
193. Savy C. (2008). Iberia, rythmes d'impressions et d'images. *Arts en mouvements. Les Ballets Suédois de Rolf de Maré*. Paris: Presses Universitaires de la Méditerranée. 65–86.
194. Sánchez A. La obra pianística de Isaac Albéniz – Una bifurcación estética en sus composiciones de madurez. *Revista Vórtex*. 2017. Vol. (5) 3. C. 1–25.
195. Scher S.P. (1984). Literatur und Musik – entwicklung und Stand der Forschung. *Literatur und Musik :ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatististischenGrenzgebietes*. Berlin :E. Schmidt.. S. (9)25. P. 11
196. Schmidt L. (2011). *Fundamentals of Fusion*. <https://www.gildedserpent.com/cms/2011/04/17/tempest-fundamentals-of-fusion/>

197. Scotto G. (1556). *Cancionero de Upsala*. Retrieved from https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/41/IMSLP261390-PMLP304835-cancioneiro_de_uppsala.pdf
198. Shubert A. (1991). *Historia social de España (1800 - 1990)*. Madrid: NEREA
199. Sopeña R. (1958). *Historia de la civilization*.
200. *Sophia Loren Dances Flamenco 1080p* (2019) YouTube. Available at: <https://youtu.be/FY7fjvsltcw>.
201. Slonimsky N. (1937). "Isaac Albeniz," and "Iberie," Music Since 1900. New York: Norton Co. 189 c.
202. Stanton, E. F. (2021) *The Tragic Myth: Lorca and Cante Jondo*. University Press of Kentucky, 152 p.
203. Steingress G. (2002). EL FLAMENCO COMO PATRIMONIO CULTURAL O UNACONSTRUCCIÓN ANDALUZA *Revista Andaluza de Ciencias Sociales*. Sevilla: Univercidad de Sevilla. 43–64.
204. Steingress G. (2005). La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos histórico- sociológicos, analíticos y comparativos). *Musica oral del Sur. Revista International*, (6), 119 – 152.
205. Steingress, G. (2006a) *Sociología del Cante Flamenco*. Sevilla: Signatura.
206. Steingress, G. (2006b) *Y Carmen Se Fue a Paris: Un estudio de la constitucion artistica del genero flamenco 1833-1865*. Cordoba: Editorial Almuzara.
207. Stover R. (2019). *Juan Parga un guitarista olvidado*
208. Suwa K. (2010). *Teoría y juego del duende de Federico García Lorca - Generación del 27 (4ª parte)* Retrieved from <https://www.kazu-classicalguitar.co.uk/es/ensayos/generacion-27/parte4-teoria-juego-duende-federico-garcia-lorca>
209. Swindells, R.J. (1999) *Stylistic fusion in a postmodern context*. Leeds.
210. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Fandango. https://en.wikisource.org/wiki/A_Dictionary_of_Music_and_Musicians/Fandango

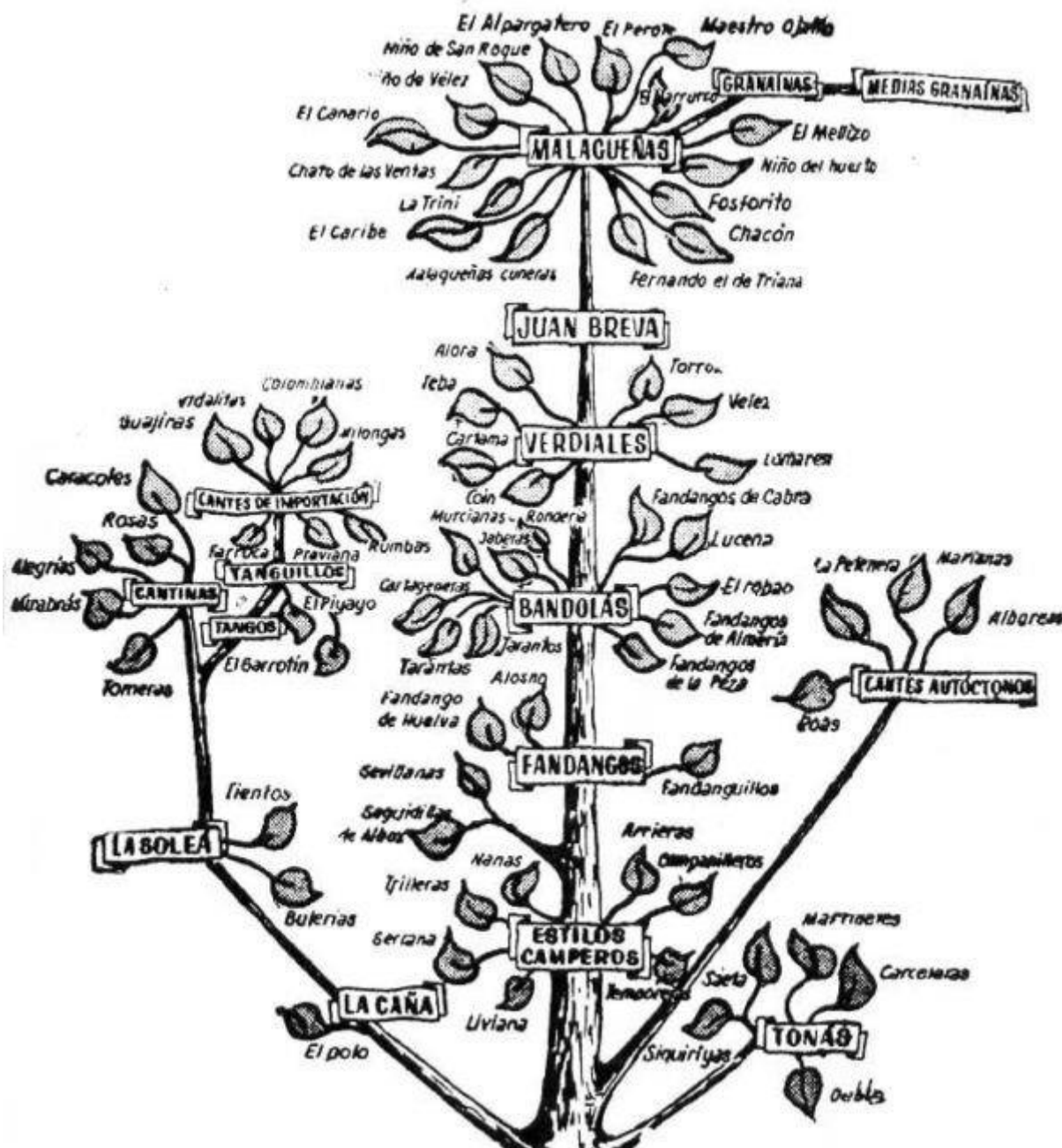
211. Tierra, C. (2019) *¿Qué es el flamenco?*, *aboutespanol*. Available at: <https://www.aboutespanol.com/que-es-el-flamenco-298103>
212. *Tópicos y realidades de la edad media - dialnet*. Available at: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=9495>.
213. Torres Cortés N. (2010). LA EVOLUCIÓN DE LOS TOQUES FLAMENCOS: DESDE EL FANDANGO DIECIOCHESCO “POR MEDIO”, HASTA LOS TOQUES MINEROS DEL SIGLO XX. *Revista de Investigación sobre Flamenco*. 2. 1–87.
214. Tortella J. (2008). *DICTIONARY OF PERSONS, PLACES AND TERMS*. Madrid : Asociación Luigi Boccherini. 466 c.
215. Turespa A. (2021) *Flamenco, el ‘arte’ más famoso de España.*, *Spain.info*. Available at: <https://www.spain.info/es/descubrir-espana/flamenco-espana/>.
216. *UNESCO - El Flamenco Patrimonio Cultural Inmaterial*. Available at: <https://ich.unesco.org/es/RL/el-flamenco-00363>.
217. User, S. (2022) *Sara Calero, FuesCyL*. Available at: <https://fuescyl.com/en/k2-listing/item/2154>.
218. VELLY J. (2003). *Iberia : rencontre de deux visions d’une Espagne idéalisée* Paris, Presses del’Université de ParisSorbonne. 307.
219. Verskin A. (2015). Islamic Law and the Crisis of the Reconquista: The Debate on the Status of Muslim communities in Christendom. <https://books.google.com.ua/books?id=ptUuBgAAQBAJ&pg=PA1&dq=reconquista&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwiFxpM22c_tAhUDkMMKHV0-AYIQ6AEwAHoECAMQAg#v=onepage&q=reconquista&f=false>
220. Verguillos J. (2006). *Conocer el flamenco*. Madrid : Signatura ed. 160 p.
221. *Victoria de Los Angeles & Miguel Zanetti. F. Garcia Lorca*. (2010) *YouTube*. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=6yt5P5js4zY&ab_channel=Jos%C3%A9Navarro-Forcada
222. Wang M. (2004). *Isaac Albeniz’s Iberia and the influence of France Liszt* (Publication No. 3144150) [Doctoral dissertation, New York University]. PQDT

- Open. <https://ru.scribd.com/document/392709554/Isaac-Albeniz-s-Iberia-and-t-pdf#>
223. WASHABAUGH, W. (2017) *Flamenco music and national identity in Spain*. ROUTLEDGE.
224. Washabaugh W. (1995). Ironies in the History of Flamenco. *Theory, Culture & Society*, (12) 1, 133–155.
225. Wieczorek M. (2018). Flamenco: Contemporary Research Dilemmas. *Łódzkie Studia Etnograficzne*. Łódź, 75–92.
226. West, Ch. «Memory – Recollection – Culture – Identity – Space: Social Context, Identity Formation, and Self-construction of the Calé (Gitanos) in Spain». *Cultural Memories. The Geographical Point of View, Knowledge and Space*, vol. 4. 2011. 101 – 119 p.
227. *When did flamenco add shoes? was it a men's thing first? get answers!* (no date) *Was it a men's thing first? GET ANSWERS!* Available at: <https://www.puelalunaris.com/blog/flamenco-shoes-barefoot>.
228. Wilson P. (2010). *The Thirty Years War: A Sourcebook*. <https://books.google.com.ua/books?id=7wodBQAAQBAJ&pg=PA209&dq=france+spain+war+1635&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwj4nN_L3c_tAhVk_SoKHTtVC_hgQ6AEwBHoECAYQAg#v=onepage&q=france%20spain%20war%201635&f=false>.
229. Wolf W. (2009). *The musikalization of fiction*
230. Zagalaz J. (2012). The Jazz–Flamenco Connection: Chick Corea and Paco de Lucía Between 1976 and 1982. *Journal of Jazz Studies*.. Vol. (8(1); 33). C. 34–54.

Додатки

Додаток А

CANTE Y BAILE FLAMENCOS (Manfredi Cano, 1985, c. 87)



Додаток Б

Шлях *GITANAS* з Індії (West, 2011, с. 108)



Додаток В

Періодизація фламенко за Стейнгресом (2005, с. 129)

TRADICIÓN=PARTICULARISMO					
Música tradicional		Música nacional popular moderna		Música	
- regional		-culta			
- ritualizada		(reinterpretación de la tradición			
		-popular			
		con medios modernos)			
música cortesana		ZARZUELA			
		"FLAMENCO PURO"			
		CANTO Y BAILE ANDALUZ			
		NUEVO FLAMENCO			
folklore musical (oral)					
	1800	1850	1900	1955	2000
FOLKLORE ARTÍSTICO					
"BAILES NACIONALES"					
(Escuela bolera)					
			AGITANAMIENTO		
			del "canto y baile andaluz"		
			(Escuela flamenca)		

Додаток Г

Список публікацій здобувача за темою дисертації

Статті в наукових фахових виданнях України, затверджених

МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство»

Основні положення дослідження у формі усної доповіді викладено на таких конференціях:

1. Молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячеліття» 3-5 грудня 2020 р., Одеса, ОДМА ім. А. В. Нежданової, з доповіддю на тему: «Традиційна культура фламенко у просторі *música popolare*».
2. Міжнародна наукова конференція «На зламі епох: митець як рушій культурних пластів» 4-5 жовтня 2019 р., Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, з доповіддю на тему: «Музика Ісаака Альбеніса в об'єктиві Карлоса Саури».
3. Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» Київ: 6-7 листопада 2019 р., Національна академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва. Зеленогурський університет (Польща), Доповідь: «Фламенко в Україні: діалог культур».
4. Міжнародний науковий симпозіум «Черкашинські читання», 10–12 грудня 2021 р., Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, з доповіддю на тему «Традиція фламенко в історичному континуумі».
5. II Міжнародна наукова конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі», 17–18 травня 2021 р., Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, з доповіддю на тему: «“Пекучий сироп латинської Америки” в іспанських потрах: практика афламенкадо».
6. II Міжнародний науковий симпозіум «Черкашинські читання», 18–20 листопада 2022 р., Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, тема:

«Композитор ancien régime луїджі боккеріні у кризові часи на зламі XVIII–XIX століть».

7. Міжнародна науково-практична конференція «ХНУМ імені І. П. Котляревського 105 років: звершення та випробування», 11–12 жовтня 2022 р., Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, тема: «Сергій Юшкевич. «Сегіділья»: український погляд на іспанську тему».
8. III Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі», 21–22 травня 2022 р., Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, тема доповіді: «Спроби міжвидової взаємодії: opera flamenca, ballet flamenco, zarzuela».
9. XXIV Всеукраїнська молодіжна науково-творча онлайн-конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», 8–9 грудня 2022 р., Одеса, ОДМА ім. А. В. Нежданової, тема доповіді: «Поезія Ф. Г. Лорка та фламенко: el viaje ida y vuelta».
10. Міжнародній науково-практичній «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика», 11–12 травня 2022 р., Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, тема доповіді: «Інтродукція та фанданго Л. Боккеріні у хореографічній інтерпретації».
11. V Міжнародний музикознавчий семінар «Музикознавче слово в інформаційному контенті (пост)сучасності», 24–26 червня 2022 р., ОДМА ім. А. В. Нежданової, тема: «Музичний театр фламенко: адаптація фольклорної традиції до сценічної практики».