

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Кафедра музичного мистецтва

На правах рукопису

ЧЖАН ЮЙХЕ

МИСТЕЦТВО ФЛАМЕНКО

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

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

РЕКОМЕНДОВАНО ДО ЗАХИСТУ

Протокол №

засідання кафедри музичного мистецтва

від _____ 2025 р.

Завідувач кафедри

доцент, доктор мистецтва Косинець І.І. _____

ЛУЦЬК – 2025

Анотація. Чжан Юйхе. Мистецтво фламенко. Мистецтво фламенко — оригінальне явище, засноване на синтезі співу, інструментальної гри та танцю. Батьківщиною фламенко вважають Андалузію. Проте корені цього мистецтва — набагато складніші. Протягом багатовікового історичного розвитку мистецтво фламенко пройшло значну еволюцію, проте і до сьогодні базовими його властивостями залишаються темпераментність, трагізм, унікальна виконавська імпровізаційна культура. Поширене на різних континентах, в Україні фламенко досі все ще залишається мало відомою практикою.

Мета дослідження — проаналізувати та докладно описати мистецтво фламенко як мультикультурний феномен та імпровізацію як інституційну рису мистецтва фламенко. **Завдання:** висвітлити стан дослідження мистецтва фламенко; охарактеризувати історичний розвиток мистецтва фламенко, його особливості в аспекті проблеми ідентичності; описати роль і значення імпровізації в мистецтві фламенко на композиційному та інтерпретаційному рівнях; окреслити його основні образи і теми.

Елементи наукової новизни одержаних результатів: визначено наявність двох теорій походження фламенко — андалузійську та гітаністську; описано історію розвитку фламенко; охарактеризовано фламенко в аспекті арабської, циганської, єврейської та іспанської ідентичностей; висвітлено естетичні, етичні, соціальні, демографічні особливості мистецтва фламенко; розкрито значення імпровізації як інституційної риси фламенко на основі таких базових для фламенко властивостей як палос, аїре, компас тощо; окреслено особливості виконавсько-інтерпретаційного мистецтва фламенко в аспекті творчої діяльності кожного з його ключових учасників — кантаора, токаора, байлаора; зазначено основні семантичні поля поезії фламенко та особливості контакту виконавця фламенко з аудиторією.

Ключові слова: фламенко, Андалузія, імпровізація, ідентичність, композиція, інтерпретація, палос, аїре, компас, кантаор, токаор, байлаор.

Summary. Zhang Yuhe. The Art of Flamenco. The art of flamenco is an original phenomenon based on the synthesis of singing, instrumental playing and dance. Andalusia is considered the homeland of flamenco. However, the roots of this art are much more complex. The art of flamenco has undergone significant evolution over the centuries of historical development. But to this day the temperament, tragedy and a unique performing improvisational culture are remaining as its basic properties. Spread on different continents flamenco still remains a little-known practice in Ukraine.

The purpose of the research is to analyze and describe in detail the art of flamenco as a multicultural phenomenon and the improvisation as an institutional feature of flamenco art. **Research tasks:** to highlight the state of research on flamenco art; to characterize the historical development of flamenco art, its features in terms of the identity; to describe the role and significance of improvisation in flamenco art at the compositional and interpretative levels; to outline its main images and themes.

Elements of scientific novelty of the obtained results: two theories of the flamenco origin is determined — Andalusian and Gitanist; the history of flamenco development is described; flamenco is characterized in terms of Arab, Gypsy, Jewish and Spanish identities; the aesthetic, ethical, social, demographic features of flamenco art are highlighted; the significance of improvisation as an institutional feature of flamenco is revealed on the basis of such basic flamenco properties as palos, aire, compass, etc.; the flamenco performed and interpretative are outlined in terms of the creative activity by cantaor, tocaor, bailaor; the main semantic fields of flamenco poetry and the features of the contact between flamenco performer with the audience are indicated.

Key words: flamenco, Andalusia, improvisation, identity, composition, interpretation, palos, aire, compass, cantaor, tocaor, bailaor.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ 1. МИСТЕЦТВО ФЛАМЕНКО ЯК	
МУЛЬТИКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН.....	8
1.1. Стан дослідження.....	8
1.2. Історичний контекст.....	10
1.3. Сучасні ідентичності.....	23
1.3.1. Арабська.....	24
1.3.2. Циганська.....	25
1.3.3. Індійська.....	26
1.3.4. Єврейська.....	27
1.3.5. Національне, регіональне, місцеве.....	29
1.3.6. Клас.....	30
1.3.7. Стать.....	30
РОЗДІЛ 2. ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК ІНСТИТУЦІЙНА РИСА	
МИСТЕЦТВА ФЛАМЕНКО.....	32
2.1. Основні композиційні елементи фламенко.....	32
2.1.1. Специфіка імпровізації у мистецтві фламенко.....	32
2.1.2. Палос, аїре, компас.....	33
2.1.3. Расгеадо.....	36
2.1.4. Тресільо.....	37
2.1.5. Фальсета.....	39
2.1.6. Ламада, с'єрра, ремат.....	40
2.2. Образи та тематика фламенко, дуенде.....	41
ВИСНОВКИ.....	47
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	53

ВСТУП

Актуальність дослідження. Мистецтво фламенко — оригінальне явище, зановане на синтезі співу, інструментальної гри та танцю. Батьківщиною фламенко вважають Андалузію. Проте корені цього мистецтва — набагато складніші. Протягом багатовікового історичного розвитку мистецтво фламенко пройшло значну еволюцію, проте і до сьогодні базовими його властивостями залишаються темпераментність, трагізм, унікальна виконавська імпровізаційна культура. Поширене на різних континентах, в Україні фламенко досі все ще залишається мало відомою практикою. Лише одна робота — магістерське дослідження Марії Положій, захищене в 2020 році в Національній академії керівних кадрів культури і мистецтва присвячено проблематиці фламенко [1]. На наш погляд, воно є першим кроком в уведенні знань про мистецтво фламенко в науковий обіг в українській гуманітаристиці. Тож наша магістерська робота покликана продовжити і поглибити започаткований дискурс, в тому числі шляхом залучення більшої кількості іноземних, переважно англомовних, джерел.

Наукова новизна:

- визначено наявність двох теорій походження фламенко — андалузійську (А.Г.Клімент) та гітаністську (А. Майрена);
- описано історію розвитку фламенко (кафе-кантантес, опера-фламенко та ін.);
- охарактеризовано фламенко в аспекті арабської, циганської, єврейської та іспанської ідентичностей, вказано ознаки, які це підтверджують;
- висвітлено естетичні, етичні, соціальні, демографічні особливості мистецтва фламенко;
- розкрито значення імпровізації як інституційної риси фламенко на основі таких базових для фламенко властивостей як палос, аїре,

компас тощо;

- окреслено особливості виконавсько-інтерпретаційного мистецтва фламенко в аспекті творчої діяльності кожного з його ключових учасників — кантаора, токаора, байлаора;
- зазначено основні семантичні поля поезії фламенко та особливості контакту виконавця фламенко з аудиторією.

Мета дослідження — проаналізувати та докладно описати мистецтво фламенко як мультикультурний феномен та імпровізацію як інституційну рису мистецтва фламенко.

Завдання дослідження:

- висвітлити стан дослідження мистецтва фламенко;
- охарактеризувати історичний розвиток мистецтва фламенко;
- розкрити особливості мистецтва фламенко в аспекті проблеми ідентичності;
- описати роль і значення імпровізації в мистецтві фламенко на композиційному та інтерпретаційному рівнях;
- окреслити основні образи і теми, характерні для мистецтва фламенко.

Об’єкт дослідження — мистецтво фламенко.

Предмет дослідження — мультикультурність та імпровізаційність мистецтва фламенко.

Методи дослідження: збір джерел — тексти, аудіо, відео, їхній огляд та відбір, культурно-історичний аналіз, композиційний аналіз, виконавсько-інтерпретаційний аналіз, порівняння, систематизація отриманих результатів, проведення підсумків та узагальнення.

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

Апробація результатів та публікації. За матеріалами магістерської роботи взято участь у роботі Міжнародної науково-практичної конференції

«Міждисциплінарний розвиток науки, освіти, технологій та соціогуманітарної сфери: сучасні тренди та виклики» (10 липня 2025 року, м. Кременчук, Україна) та опубліковано тези доповіді: Жанг Юге / Zhang Yuhe. Мистецтво фламенко: стан дослідження. *Міждисциплінарний розвиток науки, освіти, технологій та соціогуманітарної сфери: сучасні тренди та виклики*: збірник тез та доповідей міжнародної науково-практичної конференції (Кременчук, 10 липня 2025 р.). Кременчук: ЦФЕНД, 2025. С. 164-167.

РОЗДІЛ 1

МИСТЕЦТВО ФЛАМЕНКО ЯК МУЛЬТИКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН

1.1. Стан дослідження

Мистецтву фламенко присвячено обмаль досліджень. Україномовних спеціальних праць немає взагалі. Основну частину англomовних праць можна поділити на етномузикознавчі, культурно-антропологічні, історичні та праці широкої проблематики.

До етномузикознавчих належать праці Джулії Банзі, Стівена Маллінза, Лорена Чуза, Франсіска Бетанкура, Маттеу Махіна-Аутенрайта, Робіна Фогго. До антропологічних — праці Вільяма Вольшабо, Тімоті Малфіта. До історичних — Тімоті Мітчелла, Бернарда Леблona, Терези Голдбах.

Дисертація Джулії Банзі (2007) присвячена дослідженню зміни постави гітариста під час виконання фламенко, починаючи з періоду 1960-х. Дослідниця пов'язує цю подію не лише з діяльністю Пако де Люсії, але з ширшим контекстом, зокрема, появою стилю пueво. Науковиця докладно описує поставу гітаристів фламенко та класичних гітаристів, розглядає історію шести основних шкіл гри на гітарі фламенко, описує зміни в техніці гри з моменту появи нуево-фламенко. Банзі ретельно ілюструє розвиток гри на гітарі в контексті відповідних соціокультурних явищ [7].

Стівен Маллінз (2010) аналізує музику і танці фламенко, зокрема — традиційну музику, хореографічну пластику, застосовуючи семіологічний підхід, теорію американської математики Ратнер, та обирає для оперування значеннєву одиницю, яку він називає «жест» і трактує її як одиницю, яке несе значення [35].

Лорен Чуз (2003) — автор дисертації та наступного монографічного дослідження щодо ролі жінок у фламенко. Польові дослідження автор

проводив у Андалузії. В його роботі описано історію фламенко, його форми, а також — біографії жінок, які виконують фламенко, наведено також декілька інтерв'ю з ними. В заключній частині дисертації йдеться про гендерні аспекти фламенко та питання ідентичності [11].

Франсіско Бетанкур (2011), спираючись на результати власних польових досліджень, вивчає питання походження фламенко та його історичної еволюції. Зокрема, він зосереджує увагу на специфіці виконанні фламенко мігрантами у Мадриді та Каталонії, в тому числі покликаючись на досвід Хуана Мануеля Каньїсареса. Дослідник вивчає виконання фламенко на вечірках, концертах, тренінгах, записує інтерв'ю з виконавцями тощо [8].

Маттеу Махін-Аутенрайт (2013) досліджував зв'язок між фламенко та регіональними ідентичностями. Він вивчав це питання на перетині методів економічної географії та етномузикознавства [25].

Праці Вільяма Вольшабо (2012) належать до культурної антропології. Вчений зосереджується на питаннях ідентичності, належності та політики в сфері фламенко. Він розглядає фламенко крізь призму різноманітних взаємозв'язків. Його праця — це книга кабінетного вченого, який спирається на теорію критичного аналізу, нехтуючи результатами польових досліджень. Він послідовно відстоює ідею гібридності фламенко, відтак неможливість досягнути цей жанр, виходячи лише з аналізу поетичних текстів [49-51].

Дисертація Тімоті Малфіта (1997) «Гендерна автентичність: винахід традиції у Севільї, Іспанія» заснована на структуралістському підході. Вчений розглядає фламенко крізь призму низки противаг — змінюване / стабільне, традиційне / популярне, національне / регіональне, приватне / загальносуспільне, чоловіче / жіноче, комерційне / мистецьке, для внутрішнього користування / на експорт тощо [26-27].

Тімоті Мітчелл (1994) розглядає фламенко з позицій іспанознавства. Його позиція як історика спирається на фламенкологію, хоча при цьому

вчений уникає таких важливих суспільних тем, що пов'язані з фламенко, як алкоголізм, проституція, класова експлуатація тощо [34].

У праці Бернарда Леблona (2004) культура фламенко і культура андалузійських ромів позиціонуються як синонімічні поняття, хоча, наприклад, Тімоті Мітчелл вважає їх окремою етнічною групою. В книзі Б. Леблona висвітлено історію андалузійських ромів, а також наведено біографії близько двохсот виконавців фламенко [24].

Магістерська робота Терези Голдбах «Фашизм, фламенко та національний балет» (2014) висвітлює явище фламенко в контексті політичних та економічних процесів Іспанії під час режиму генерала Франко, зокрема те, як фламенко використовувалося для внутрішньої і зовнішньої пропаганди, з метою туристичної привабливості країни тощо [20].

У дослідженні Юко Аоями (2007) фламенко розглядається як культурна індустрія, що чинить вплив на місцеву ідентичність. Автор аналізує фламенко США та Японії, оскільки ці країни є найбільшими ринками збуту продукції фламенко [3].

Робін Фогго (2021) пропонує досягнення мистецтва фламенко через вивчення особливостей навчання на гітарі, супроводжуючи своє дослідження поясненням традиції фламенко, її еволюції та пов'язаних з нею ідентичностей. Дослідник також розглядає проблему фламенко в аспектах глобалізації та автентичності. Р. Фогго розгортає дискурси, що репрезентують фламенко, описує контексти, що презентують фламенко, та практики, які творять фламенко. Його праця включає інтерв'ю, нотатки, відеоуроки тощо [16].

1.2. Історичний контекст

Андалузія з глибокої давнини була частиною великих середземноморських культур та цивілізацій. Етнічний склад населення

південного побережжя Піренейського півострова складався шляхом взаємодії численних народів та цивілізацій. Вони принесли з собою різні, іноді абсолютно протилежні, впливи, нахоложість яких ще більше посилювалося в процесі асиміляції та адаптації мігрантів. Спів і танці різних провінцій Андалузії, різноманітність пластики і жестів справляють враження мозаїчної строкатості, причина якої криється в особливостях історії цієї місцевості.

Кельти, ібери, римляни, араби, євреї, цигани — всі вони залишили відбиток в мистецтві Андалузії. Серенади та відспівування, колискові і дитячі примовляння, балади погоничів мулів, візників, селян, викрики вуличних продавців, молитви, пісні робітників, танцювальні мелодії і тихі любовні пісні — все це складало репертур народу, пристрасстю якого були пісні і танці.

Одним з найважливіших елементів цієї напрочуд своєрідної культури, її гордістю і славою стало мистецтво фламенко. Це мистецтво народилося на землі Андалузії, його походження чимало дослідників пов'язує з циганами, які прибули в Іспанію на початку XV століття і знайшли собі пристановище на півдні півострова, де міцно вкорінилися та припинили свій спосіб життя кочівників, який вони вели століттями до цього.

Коріння фламенко оповито туманом історії. Історія фламенко дає нам уявлення про те, наскільки по-різному теперішні носії традиції фламенко її сприймають, звідки походять її ідеї. Як зазначав Е. Карр, історії часто стосуються не лише часу, в якому вони були створені, але й часу, в якому вони існують, оскільки відображають проблеми й ідеології сучасників [9].

До недавнього часу історія фламенко належала до культури усної традиції, вона передавалася в усній формі, тобто на слух. На думку Робіна Фогго, давня історія Піренейського півострова і, зокрема, Андалузії, містить багато не достатньо вивчених та зрозумілих сторінок [16, р. 23]. Перша хвиля маврів вторглася до Іспанії з Північної Африки у 711 році. Наступні кроки, спрямовані на витіснення багатьох християнських королівств та

встановлення ісламської цивілізації на Піренейському півострові стало точкою відліку мистецтва фламенко. Починаючи з 711 року, нові правителі контролювали окуповані землі в Іспанії, які були населені мусульманами, християнами та євреями, поки остання мусульманська держава не впала в 1492 році. М. Вільямс вважає, що цей факт не варто трактувати, як те, що араби правили Іспанією протягом 800 років, адже це не зовсім точно щодо обсягу територій, що перебували під мусульманським правлінням. У період свого розквіту берберсько-іспаномовні мусульмани населяли дві третини півострова протягом 375 років, половину півострова — протягом 160 років і невелике королівство Гранада, яка на той час була васалом Іспанії, — протягом останніх 244 років [53].

Зазначений період залишив значний слід у естетиці фламенко, музиканти якого часто ототожнюють себе з ним. Наприклад, альбом Пако де Люсії 1990 року називається Зір'яб за іменем курдського / іранського музиканта, діяльність якого протікала при дворі Абд-ер-Рахмана II, що правив у Кордові у 822-852 роках. Також, наприклад, татуювання на руці співака фламенко Камарона є зображенням Зірки Давида, що символізує юдаїзм, та півмісяця, що символізує іслам. Такі речі є культовими для фламенко.

Одним з головних історичних фундаментів фламенко є циганський стиль. Вважається, що вони покинули Пенджаб на північному Заході Індії між 800-м та 900-м роками та почали прокладати собі шлях через Персію. Головний шлях пролягав через Іран і до сходу Середземномор'я, звідки одна частина мігрантів рухалася через Туреччину та Балкани, після чого цигани поширилися країнами Європи, тоді як інший шлях пролягав на південь — у Єгипет та країни Північної Африки [17].

Цигани потрапили на Піренейський півострів і були помічені в Барселоні ще в 1447 році. Відомо, що цигани північної Іспанії та цигани Південної Іспанії мають різні культури і навіть не одружуються між собою.

Проте навіть якщо було би більш відомо щодо походження андалузійських циган, навряд чи це дало би більше щодо розуміння феномену фламенко в його мистецьких особливостях. Риси фламенко є «найневтомнішими з туристів», вони долають географічні, класові, релігійні та етнічні кордони з дивовижною легкістю [36, р. 109].

Це не означає, що між фламенко та іншими мистецтвами немає разючої схожості. Форми, знайдені вздовж історичних циганських шляхів, зокрема, рухи ніг в індійському класичному танці катхак, його ритмічні взаємодії з індійськими ритмами — талами, енергійні вступування в землю та ін. видаються надто схожими на фламенко для того, щоб бути звичайним збігом, так само як і увага, яка приділяється граціозним рухами рук, зап'ясть та передпліччя. Цей зв'язок є очевидним для тих, хто практикує обидва стилі, проте не доводить причинно-наслідковий зв'язок між цими жанрами.

Реконкіста тривала протягом кількох століть і включала внутрішню боротьбу між мавританськими тайфами (невеликим арабськими королівствами), внутрішню боротьбу між християнами Королівства, різні комбінації союзів, які в численних наступках та контратаках переходили межі релігійних законів. Реконкісту було завершено у 1492 році здачею Гранади Ізабеллі Кастильській та Фердинанду II Арагонському, і одночасно відбулося створення об'єднаної Іспанії. М. Вільямс пише, що менш ніж через три місяці після падіння Гранади вийшов наказ про виселення євреїв, які відмовилися прийняти католицизм. Близько 40 тис. євреїв повернулися в католицизм і залишилися в Іспанії. Маври спочатку обіцяли релігійну свободу, але до 1502 року тих євреїв, які не були охрещені, вигнали. Конверсос (новонавернені євреї) викликали великий інтерес у іспанської інквізиції, яка шукала фальшиво навернених. У деяких наративах фламенко цигани, моріски (новонавернені маври) та конверсос жили разом, уникаючи мейнстрімних андалузійців та обмінюючись ідеями, культурою та особливо музикою. Ця обставина спрямовує до ідеї мультикультурності фламенко [4].

Реконкіста мала величезний вплив на подальший розвиток фламенко, створюючи середовище, в якому фламенко мало народитися. Під час Реконкісти Іспанія отримала величезну кількість завойованих територій. Величезні території Андалузії, латифундії, були роздані дворянам, військовим найманцям, разом з військовими орденами, як плата за військову службу. З цього моменту незначна частина населення Іспанії стала володіти переважною більшістю земельних угідь, тоді як більшість мешканців Андалузії стали безземельними селянями.

Окрім завершення Реконкісти та вигнання євреїв 1492 рік був роком, коли Колумб відкрив Америку за дорученням Фердинанта та Ізабелли. Це мало довгострокові наслідки для всього світу, серед яких — створення католицького латиноамериканського світу, що призвело до економічного зрушення від Східного Середземномор'я до Атлантики, потоку багатства до Іспанії, встановлення атлантичної торгівлі та інші [5].

Іспанія мала довгу історію мавританського, африканського та християнського рабства до відкриття Нового Світу, і перевага надавалася чорношкірим африканським рабам над маврами, тому що було більш імовірно, що вони приймуть християнство та іспанську культуру. До середини XV століття у Севільї було більше рабів, ніж будь-де в Іспанії до 1565 року. З 85-ти тисяч населення 6 тис. були рабами, більшість з яких були чорношкірими. Знову ж таки, хоча прямих доказів того немає, логічним видається, що така велика кількість чорношкірого населення в тому регіоні, що стане глибинкою фламенко, мала вплив на формування цього жанру.

У 1783 році Карл III підписав останній з іспанських законів про циган. Ці закони надавали циганам певні права щодо проживання та вибору професії. Згідно них циганам пропонувався захист від дискримінації [24]. Найдавніші згадки про фламенко трапляються наприкінці XVIII століття. Між цими фактами прослідковується зв'язок. Адже після цього циганська музика вийшла зі своєї герметичної ізоляції, після якої її дедалі частіше

виконували як іспанські, так і іноземні виконавці, невідомі до того часу [42]. Ця точка зору була широко втілена в циганоцентричній історії фламенко, яка поширилася у 1960-х роках. Згідно з цією точкою зору між 1492 та 1783 роками існував тривалий, прихований (герметичний) період, коли справжні фламенко (*palos, tonás, soleares, seguiriyas, alegrías, bulerías*) виникли в середовищі циган. Однак не всі дослідники погоджуються з цією концепцією, наприклад Робін Фогго піддає її сумніву [16, р. 30].

Коли британські та французькі солдати повернулися до Північної Європи після поразки Наполеона в Іспанії (1808-1814), вони повідомляли про жахливі економічні та соціальні умови, які вони бачили в Іспанії: бандитизм та величезну кількість безземельного населення. Бідність була поширеною по всій Іспанії, але особливо великою вона була в Андалузії, у зв'язку з феодальним типом аграрної економіки. Чутки про «кolorитних» циган досягли Європи, тож Андалузію стали сприймати як екзотичну країну, що знаходилася поруч. Романтики знаходили привабливість у житті андалузійських селян, суворе життя яких сприймалося як таке, що могло зупинити хвилю промислового прогресу. Письменники, які створювали популярні книги з мандрівними сюжетами, такі як Вашингтон Ірвінг, Джон Берроу та інші, підживлювали цю моду. Західноєвропейська аудиторія захоплювалася в той час ідеями екзотичного та еротичного Сходу. А що могло бути більш захопливим ніж іспанські цигани?

Тим часом, коли іспанські ліберали повернулися з-за кордону, вони також внесли внесок у розвиток літературного романтизму [53], що був нерозривно пов'язаний з пошуком національної ідентичності. Дух народу виражався у художніх формах цієї культури, особливо якщо вона відображала племінне (фольклорне) минуле [45]. В Іспанії потреба такого обернулася появою стилю, що став інтерпретацією повсякденного життя в латиноамериканському світі під назвою костюмбризму. Іспанська

інтелігенція тепер була зацікавлена в тому, щоб робити точні відображення певних часів та місць в Іспанії. Регіональні звичаї, манери та дивацтва не лише записувалися, а й були основними матеріалами цього стилю.

Відродження жанру іспанської ліричної драми сарсуели у ХІХ столітті виникли в рамках цього іспанського націоналізму, який поступово зароджувався, та пов'язаного з цим неприйняття французької та італійської мов. В композиції сарсуели чергуються розмовні діалоги та співані сцени, вона включає елементи оперного стилю, танцю та іспанської популярної традиції. Іспанський націоналізм підвищив інтерес до сегідільї, болеро, хоти, фанданго та інших іспанських народних жанрів [34].

В той час як інтерес до костюмбризму знизився, інтерес до вуличного канте фламенко теж, натомість інтерес до андалузійських мелодрам зріс. Хоч включення фламенко до сарсуел не було схвалено повсюдно, однак зростаючий попит на таке нове фламенко був і він став результатом економічної необхідності. Нарешті з'явилася зовнішня «авдиторія» для фламенко. Нею стала сцена в співочих кав'ярнях (*cafes cantantes*). Паралельним явищем стали приватні ігри (*private juegos*).

Ігрова індустрія була результатом суспільного конфлікту. Землевласники латифундисти контролювали владу та багатства в Андалузії, тоді як селяни мали мало прав, а хоч яка стабільність їхнього існування залежала від перших. Паразитизм та експлуатація створювали дисонанс у суспільних стосунках. В цей час молоді заможні сеньйорито займалися ігровим бізнесом. На приватних вечірках виконавців фламенко наймали для розваг — співу, танців, слухання музики, а також для створення відповідної атмосфери для спілкування. Сеньйорито витрачали кошти, натомість постачальники атмосфери, музики, алкоголю та сексу фінансово залежали від перших, тому ролі деяких музикантів

розширювалися до функцій менеджера подій [5].

Історично склалося так, що інтелектуали, які підтримували фламенко, применшували його значення в ігровій індустрії, або намагалися ігнорувати відношення фламенко до ігрового бізнесу, реабілітуючи його від асоціацій з розпустою, якими були наповнені статті про фламенко в тодішній іспанській пресі. Відомим є есе Ф. Гарсія Лорки про перетворення дуенде¹, зокрема, старіючу танцівницю фламенко, яка знайшла дуенде в Бахові та Фальї [2]. Це есе ілюструє процес реабілітації фламенко, його відрив від побутовості та піднесення до рівня високого мистецтва.

Коли фламенко перемістилося до співочих кафе, то поширеною була думка про те, що справжнє фламенко не зможе вижити, коли його виконуватимуть робітники у міських кафе й театрах. І у цьому було певне раціональне зерно, однак не до кінця. Епоху співочих кафе часто називають золотим віком фламенко. Хоча різні автори мають різні думки щодо того, чи було це позитивним кроком, все ж саме це відкрило фламенко ширшій аудиторії.

Перше таке кафе відкрилося в Севільї в 1842 році, воно швидко стало популярним у всій Андалузії та великих містах Іспанії. Академії танцю, що спеціалізувалися в той час на виконанні андалузійських танців, були дуже популярними в той час в Андалузії, вони забезпечували постійний потік професійних танцівників для кафе [11].

Епоха кав'ярень-кантантес (cafes cantantes) представила перших зірок фламенко. Сільверіо Франконетті (1831-1899) був, мабуть, найважливішою фігурою цього періоду. Він не був циганом. Він народився в Севільї від матері-іспанки та батька-італійця, і відкрив найпопулярніше з таких кафе — «Сільверіо», в Севільї. Він був дуже відомий як співак, що володіє універсальним репертуаром, однак надавав перевагу *cante grande* [38-39].

¹ Дуенде — це сила, чуйність, здатність до розуміння і творення, яка не піддається поясненню [2].

Його голос був сумішшю стилів *gitano voz afilla* (буквально — грубий голос), але також підходив для ніжних мелодій андалузійської пісні. Т. Мітчелл вважає, що його стиль належав до категорії нижчих класів, що завадило Франконетті стати суперзіркою фламенко [34]. Титул суперзірки належить Хуану Брева (1844-1914). Антоніо Ортега «Хуан Брева» походив з провінції Малага. Він співав пісні під назвою малагеньї. Досить швидко настала справжня мода на малагеньї. За словами Д. Порена, співаки *cante grande* / *cante gitano* були відтіснені виконавцями малагеньї. Д. Порен також зазначає, що любов глядачів до Хуана Бреви була зумовлена не лише його талантом, але й була результатом того, що він не був циганом, і що він не співав в циганському стилі. Дослідник вважав, що це також було побічним продуктом андалузійської політики ідентичності. Чи були певні пісні циганськими чи андалузійськими — це було предметом дискусій, але цих дискусій було недостатньо для того, щоб ідентифікувати їх як такі. Загальноприйнято вважати, що *cante grande* прийшов з далекої епохи в епоху кафе. Музика співочих кафе та циганська музика тісно перепліталися та вплива одна на одну. Репертуар швидко розширювався, включивши в себе *cante chico* (легкі пісні) — *alegrías*, *bulerías*, *cantiñas*, *cartegeneras*, *granaínas*, *romeras*, *tangos gitanos* та інші.

Популярність кафе-кантантес забезпечувала можливості працевлаштування та фінансування для виконавців фламенко, тобто давала їм можливості, до цього часу недоступні. Слухацька аудиторія поступово почала мати все більший вплив на репертуар. У зв'язку з цим пісні, призначені суто для слухання (*cante para escuchar*) було замінено на *cuadro flamenco*, тобто такі, які виконувалися ансамблем у складі співаків, танцівників, гітаристів та вболівальників (*jaleadores*). Такі ансамблі виконували переважно такий різновид фламенко як *chico palos* (легкі пісні), надаючи їм перевагу перед хондо [12].

Крістоф Юнг стверджує, що у кав'ярнях справжнє фламенко почало

втрачати свою чистоту [42, р. 61]. Він був не самотнім у своєму песимістичному погляді на фламенко цього періоду. Більшість дослідників називають період кафе-кантантес декадентським, зазначаючи, що якість співу у цей період знизилася. Однак Робін Фогго слушно припускає, що судження всіх цих авторів могли бути безпідставними, оскільки вони не мали записів, щоб порівняти виконання фламенко різних періодів, а той факт, що виконавці отримували плату за своє мистецтво, по суті, мав би підвищити стандарти виконання [16, р. 34]. Робін Фогго відносить таких дослідників до пуристсько-консервативної лінії фламенко, погляди якої з ностальгією спрямовані в минуле. Д. Порен, наприклад, поєднує консерватизм із про-циганським підходом, суть якого полягає в тому, що цигани, а також пайо (етнічні роми, однак які не живуть в циганській культурі), які відмовилися йти на компроміс зі своїми уявленнями, відійшли в середовище, яке дозволяло їм дотримуватися попередніх стандартів виконання фламенко, тоді як більшість пайо стали співучасниками тогочасного занепаду фламенко, тоді як цигани, без винятку, зайняли охоронну тенденцію [38]. Такі аргументи узгоджуються з тим фактом, який наразі не дуже поширюється, що ігрові вечірки (про які йшлося вище) були вщент заповнені справжніми шанувальниками традиційного фламенко, відвідувачами-інтелектуалами, тоді як співочі кав'ярні призначалися для неосвічених робітників та туристів, які мали доступ, таким чином, лише до «розбавленої» версії фламенко [16, р. 35].

Т. Мітчел пропонує іншу версію. На думку дослідника, коли виконавці фламенко виступали в кав'ярнях, то вони «дистанціювалися від тогосучасної матриці субкультури сеньйорито» [34, р. 150].

В дискусіях щодо фламенко існувало два табори опонентів — андалузисти та гітаністи. Одним з найпалкіших прихильників андалузійської версії походження фламенко був Ансельмо Гоналес Клімент (Anselmo González Climent), який виклав свої погляди у книзі «Фламенкологія», виданій

у 1953 році. Згідно андалузійської версії походження фламенко воно виникло разом з народними піснями середньовіччя, де воно активно контактувало з ісламськими, єврейськими, циганськими та християнськими літургійними впливами та в процесі цих контактів активно видозмінювалося. До XVIII століття був повністю сформований андалузійський синтез всіх цих елементів. Це була унікальна андалузійська культура, яку, як виявилось, найкраще виконували гітани (цигани). Цей стиль процвітав у тавернах та кафе-кантантес, де артисти вдосконалювали цю андалузійську пісню, додаючи риси різних пісенних жанрів з різних провінцій Андалузії. Зі зростанням популярності фламенко європейські туристи почали все більше цікавитися романтичною Андалузією, а чистота фламенко у зв'язку з цим — розмиватися [15].

Історію зародження фламенко в рамках гітанізму підтримували Антоніо Майрена та його послідовники наприкінці 1960-х років. Вони виходили з того, що між падіннями Гранади в 1492 році та указами Карла II у 1783 році гітано відмежувалися від ворожого до них середовища, і протягом цього «герметичного періоду» вони розробили основні форми канте хондо, зокрема такі як *tonás*, *soleà*, *seguiriyas*, *alegrías* and *bulerías* [50]. У цій версії походження фламенко гітано були не просто талановитими виконавцями фламенко, а й власне засновниками цього жанру. Оригінально чиста форма фламенко, згідно цієї версії, була «заплямована» пайо (ромами, що порвали з своєю субкультурою), промоутерами та виконавцями фламенко, такими як Сільверіо Франконетті, наприклад, у зв'язку з неухильним процесом популяризації та професіоналізації жанру. У співочих кав'ярнях гітано були змушені приховувати себе та своє мистецтво, діючи як звичайні розважальники туристів, багатіїв, дилетантів та загалом неосвіченої аудиторії. Ситуація посилювалася впровадженням нових форм андалузійської традиції (фанданго, малагенья, гранаїна), жанрами, запозиченими з Латинської Америки (румба, колумбіана, гуахіра), що

поступово витясняли основні традиційні пісні гітано — хондо.

Єдине в чому сходилися як андалузисти, так і гітаністи, це те, що занепад справжнього фламенко розпочався з появи кафе-кантантес та продовжився з появою опери-фламенко.

Оскільки мистецтво фламенко ставало все більше популярним, потрібні були нові локації для охоплення все ширшої аудиторії. Такі локації як площі торос (арени для бою биків), цирки та театри були зайняті. Тож зі зростанням кількості глядачів кафе-кантантес поступово поступалися місцем великим пересувним виставам, які тепер прийнято називати опери фламенко. Вони мали мало спільного з оперою, а радше були схожими на вар'єте. Назва ж опера фламенко закріпилася завдяки тому, що її використовував імпресаріо Карлос Ернандес (Ведрінес) / Carlos Hernández (Vedrines), який виявив, що, використовуючи назву опера фламенко, його компанія може уникнути сплати вищих податкових ставок з менших театральних постановок [33]. Термін опера по відношенню до фламенко використали у 1924 році, однак ці ранні постановки не мали ні декорацій, ні сценаріїв. Нову еру опери фламенко фламенкологи зазвичай поділяють на два періоди: приблизно з 1910-го по 1936-й рік (і початок Громадянської війни) та з 1939-го по 1950-ті роки. Такі виконавці як Антоніо Чакон, Ла Нінья де лос Пейнес і Мануель Торрес перейшли з кафе-кантантес до роботи в опері фламенко.

Вистави на цих нових локаціях змінилися, і сарсуела мала досить значний вплив на ці події. В плані виконавської манери відбувся рух до оперного стилю, як опозиційного до різкого циганського співу. Відбувся відхід від канте хондо на користь таких більш легких *chico*-стилів як *fandangos*, *farrucas*, *garrotín*, *zambros*, *alegrías*. Були уведені *bulerías*. До них приєдналися популярні південноамериканські пісні під назвою фламенко куплети (*cuplé flamenco*) та запозичення з сарсуели. Спів часто додавався до сцен, які грали або танцювали. Ймовірно, використовували інструментальну музику, як акомпанемент, серед інструментів найбільш поширеною була

гітара. Естетику та філософію опери фламенко часто називають Operismo. Молодші виконавці прийняли цей новий стиль, тоді як багато артистів, що спеціалізувалися на канте хондо, пішли зі сцени, оскільки попит на їхній бренд фламенко знизився [23].

Одним з таких співаків був Пепе Марчена (1903-1976), популярний, талановитий виконавець, який спеціалізувався на фанданго. Його стиль співу, який широко наслідували, був чудовим прикладом оперизму та домінування фламенко періоду 1920-1960-х. Мелодраматичні тексти Марчени та його ліричні фанданго зумовили його величезну популярність серед міського Андалузійського робітничого класу, проте менше ним захоплювалися освічені страти населення.

Для андалузістів опера фламенко була яскравою популярною виставою, в якій не залишилося жодного місця для справжнього фламенко з андалузійським серцем. Для них ці шоу поєднували «зіпсоване» фламенко з відверто циганським стилем виконання, що заслуговувало на негативну репутацію, яку їм присвоїли ЗМІ.

Тим часом з позиції гітанофілів-інтерпретаторів андалузійська традиція (фанданго, фандангільйо, малагенї, гранаїни) в поєднанні з піснями з Латинської Америки (румба, колумбіана, гуархія) розріднювала та витісняла власне пісні гітано [50].

Навіть Гонсалес Клімент, який усвідомив, що традицію потрібно відродити, поставив межу на опері фламенко. Він вважав опру фламенко занадто складним експериментом і розглядав її як псевдофламенко [34]. Як би не було насправді, іспанські інтелектуали ототожнювали оперу фламенко з режимом Франко, і це вважалося достатньою підставою для осуду.

У період опери фламенко Ф. Г. Лорка та М. де Фалья намагалися відродити фламенко до того стану, яким воно було раніше, до часу його грубої комерціалізації. Тому вони заснували Конкурс Канте Хондо. Вони помилялися, вважаючи, що справжнє фламенко може співати лише «народ»,

у зв'язку з чим до виступів запрошували лише аматорів. Той факт, що багато великих артистів, таких як Пастора Павон, Мануель Торрес і Пепе де ла Матрона професійно виконували фламенко без шкоди для його художньої цілісності, не могли порушити їхнього догматичного погляду на цю ситуацію. Багато аматорів, які брали участь у Конкурсі, не були й близько хорошими виконавцями, тож в деяких категоріях призові місця взагалі не присуджувалися. За іронією долі, серед лавреатів був дванадцятирічний Маноло Караколь (1909-1973), хоча конкурс і не міг викликати загального інтересу до канте хондо. Тим не менше, Маноло Караколь став однією з найяскравіших міжнародних зірок фламенко. Маноло не залишив жодних ілюзій щодо того, що таке фламенко, і за словами пуриста Д. Порена, прислужився декадансу фламенко, «проковтнувши свою честь та підігравши публіці» [38, р. 147].

1.3. Сучасні ідентичності

Важлива функція музики — бути маркером ідентичності, тож сучасну традицію фламенко необхідно розглядати в цьому контексті. Вважається, що ідентичність не є стабільною сутністю, а конструюється через низку атрибутів, таких як місце розташування, етнічна приналежність, клас, стать, і що ці атрибути постійно змінюються. Ці ідеї проводять цікаву паралель з історією фламенко, яке було створено за участі багатьох груп та інтересів, що намагаються претендувати на нього, як на своє. Ці різні сторони будують, захищають, демонтують та обговорюють ідентичності, і тому існують суперечливі історії фламенко. Фламенко як приклад усної традиції, дає змогу для співіснування різних його історій. Значна частина досліджень середини XX століття у цій сфері ґрунтується на думках, припущеннях та здогадках.

Охарактеризуємо найвизначніші ідентичності, риси яких притаманні фламенко.

1.3.1. Арабська. Як уже було згадано раніше, під час і після Реконкісти багато мусульман та євреїв вигнали з Іспанії або ж вони мали можливість повернутися у християнство, приховувалося в циганських громадах, яких також вважали чужинцями, але не такою великою загрозою для християнських королівств. Живучи серед циган, ці моріско або конверсос продовжували свої власні ритуали та звичаї, і тому вплинули на стиль співу їхніх господарів [22].

Модальний характер багатьох пісень фламенко нагадує різні арабські лади (маками), особливо хіджаз (hijāz), що часто аналізується і згадується як такий. Ця особливість у поєднанні з низхідним мелодичним малюнком надає багатьом пісням фламенко арабського стилю, який протягом останніх десятиліть розвивався кількома майстрами практики фламенко. Наприклад, Лоле, відомий завдяки славі дуету Лоле та Мануеля, ще більш послідовно рухався у цьому напрямку, додаючи арабські тексти до деяких своїх пісень у 1970-х роках.

Хоча Варгас детально аналізує фламенко з точки зору макаму у своїй праці «Модальна імпровізація та мелодична будова у жанрі фламенко», це не стає переконливим аргументом на користь жодної теорії походження [48].

У фільмі «Vengo» / «Приходьте» (2000) постійно вказується на тісний зв'язок між північною Африкою та Андалузією. Фільм починається концертом фламенко та андалузійської музики, в якому бере участь відомий турецький виконавець на неї Кудсі Ергіонер. Використання інструментів з ісламського світу є характерною рисою сучасного фламенко. Ней, дарбука та уд є поширеними доповненнями до сучасного ансамблю фламенко, їхні тембри чудово гармоніюють між собою.

Дослідники фламенко підкреслювали такий психологічний зв'язок з ісламським світом. Одна з теорій етимології слова фламенко, запропонована Бласом Інфанте, доводить, що це слово походить від арабського слова *fellah*-

menqu, яким араби описують селянських мандрівників. Не варто звертати уваги, як зазначає Робін Фогго, що слово фламенко стало синонімом слова гітано, адже стало це лише у XVIII столітті, приблизно через триста років після завоювання Гранади [16, р. 41].

Акцент на історичних зв'язках між Андалузією та ісламським світом стає більш помітним через внутрішню іспанську політику. Оскільки тема регіоналізму стає більш важливою для Іспанії, і мавританська історія Андалузії служить цій меті.

Бажання пов'язати фламенко з ісламським світом не є однобічним. Рабах Сауд у статті «Внесок арабів у музику Західного світу» не лише повторює гіпотезу походження слова фламенко Бласа Інфанте, але стверджує, що музика виконавця фламенко Зір'яба та мелодії фламенко породили низку видатних латиноамериканських стилів, включаючи стилі гуахіри та мілонги [41].

1.3.2. Циганська. Етнічна група, найбільш тісно пов'язана з фламенко, — це андалузійські цигани. Вважається, що вони є хранителями фламенко. Цигани в Андалузії вважають себе культурно відмінними від циган, що проживають в інших частинах Іспанії. Також існує диференціація між осілими циганами та кочовими.

Саме переважно в циганських районах фламенко все ще глибоко вбудовано в повсякденне життя та саме звідси походить більшість кращих виконавців фламенко. Наприклад, у Севільї, в районі Тріана, танцювали фламенко. Там існував свій власний стиль виконання фламенко, що дав життя багатьом чудовим артистам. Згодом переважна більшість циган Тріани переїхала до Лас-Трес-Міл Вівієндас. Саме звідси почалася нова хвиля виконавців фламенко, починаючи з Рафаеля та Раймондо Амадорів, які заснували фламенко-гурт «Pata Negra» [29].

Енріке Варгас зазначав: «Для цигана його музика була способом втечі від суворой реальності, переслідувань та бідності, як і для темношкірих на півдні. Цигани не використовують музику просто для розваги, натомість циган використовує музику для втечі від реальності, тому вона набагато інтенсивніша. Як госпел, блюз, так і фламенко мають дуже сильну емоційну складову, оскільки його використовували для того, щоб на певний час втекти від реальності. Це не те, що просто займатися музикою заради розваги» [16, р. 42].

Альваро Антона так описує циганське фламенко: «Це щось дике, дуже дике. Вони співають, танцюють, грають. Вони є енергією, вони несуть дику енергію, але вона не просто дика енергія. У вас є багато способів грати, співати і танцювати, але циганський спосіб — дуже екзотичний, дуже сильний» [16, р. 42].

У фламенко є стилістичні ознаки, які вважаються циганськими. Це груба вокальна продукція відома як *voz afilla* — буквально пронизливий, високий голос, добре варійований різними ритмічними послідовностями. Енріке Варгас зазначав, що в іспанській циганській культурі, принаймні до того моменту, як її зіпсувала поп-музика, виконували дуже складні паттерни, що поєднували різні поліритмічні фігури, із залученням великої кількості учасників [16, р. 42-43].

1.3.3. Індійська. Ще в 1950-х роках пакистанський виконавець та фламенколог Азіз Балуч / Aziz Balouch писав про зв'язок фламенко та індійським субконтинентом. Його записи канте хондо впізнавані як такі, яким притаманний індійський стиль виконання. Його праці є важливими, оскільки виявляють зв'язок між Індією та Іспанією. З середини XX століття аж до початку XXI століття було дуже мало виконань фламенко індійцями, а також досліджень контактів такого порядку.

У документальному фільмі 1993 року Тоні Гейтліффа «*Latcho Drom*»

цей зв'язок встановлюється явно, представляючи віньєтки музичних практик циганських груп, що живуть вздовж географічного маршруту ромського відходу, починаючи фільм у Раджастані та закінчуючи фламенко в Іспанії. В музиці прикладом може бути альбом 2005 року «Qawalli Flamenco», виконаний співаками Мігелем Поведою / Miguel Poveda та Дуквенде / Duquende (Juan Cores) з гітаристом Чікуело / Chicuelo (Juan Gomaz) та Суфійським ансамблем Каввалі з Фаїза / Qawwali Sufi ensemble of Faiz [31].

Ансамбль Ali Faiz — це ще одне поєднання фламенко з ісламською музикою. На цей раз — з сучасної північної Індії / Пакистану — регіону, який багато хто вважає відправною позицією міграційної групи.

Ще один зв'язок з Індією на основі концепції міграції циган також може бути встановлений у випадках поєднання фламенко та танцю катхак на сцені, які можна бачити щоразу частіше. Як вже було сказано, естетика, що проявляється чуттєвими рухами рук, а також тупотінням по землі, яку можна бачити в індійському танці, певним чином відображається і в фламенко.

Щодо спільної культури циган Іспанії та Індії та їхньої відмінності від європейської музики Енріке Варгас зазначав: «Ми, цигани, сприймаємо ритм зовсім інакше, ніж європейці, білі європейці, бо наше походження індійське, від Раджастану, ми родом з Раджастану» [48].

1.3.4. Єврейська. Юдаїзм має довгу історію на Піренейському острові, де євреї мешкали задовго до християнської ери. Після Великого єврейського постання (66-73 рр.н.е.) та кінця єврейської держави велика кількість євреїв втекла до районів Середземномор'я. Багато тисяч сімей прибули до Іспанії разом з римлянами. Їхня присутність була непорушною аж до приходу інквізиції в XIV столітті та вигнання 1492 року.

Під час інквізиції ті євреї, які перейшли в католицизм, зберігали свої звичаї між собою. Їм не дозволялося співати у своєму традиційному молитовному стилі, окрім саєт (saetas), які виконувалися на Страстному

тижні.

Жалібне голосіння молитви, тепер заборонене, стало світськими піснями конверсос (євреїв, які вимушено прийняли християнство), за винятком саети. Саета, яку сьогодні співають під час Страстного тижня, сягає століть і вважається загальновизнано такою, що має єврейське походження. Можна уявити, як конверсос співають у традиційній для них манері, але змінюючи слова, щоб передати свою нову віру та християнську відданість, співають, безсумнівно, з особливим запалом та пристрастю, щоб розвіяти будь-які сумніви в їхній щирості. Також є значна подібність між певними синагогальними співами та деякими ранніми формами канте фламенко [13].

Іспансько-ізраїльська сефардська співачка Ясмін Леві / Yasmin Levy втілює зв'язок юдаїзму та іспанських циган /фламенко на сучасній музичній сцені. Вона здійснює це за допомогою вибору інструментів, стилістичних запозичень та репертуру, як наприклад, в пісні «Nací en alamo» з репертуару гурту «Vengo» [54]. Ясмін не є виконавицею фламенко, але вона співає єврейсько-іспанською (ладіно / ladino), мовою, яка зазвичай пов'язана з сефардськими євреями після вигнання з Іспанії. Фламенко є однією зі сполучних ланок в цій сильній ідентифікації з історичною Андалузією.

Співачка зазначає: «Я пишаюся тим, що поєдную дві культури: ладіно та фламенко, змішуючи при цьому близько-східні впливи. Я вирушаю у 500-річну музичну подорож, знайомлячись з ладіно, Андалузією та поєднуючи їх з фламенко, стилем, який досі зберігає пам'ять про старий мавританський та єврейсько-іспанський світ, зі звучанням арабського світу. У певному сенсі це «музичне примирення» історії [10]. Ця цитата Ясмін ілюструє глибоко відчутну поширену віру в світ фламенко.

1.3.5. Національне, регіональне, місцеве. В епоху мусульманського правління Андалузія була розвиненим, багатим та могутнім регіоном (хоча й не без власних конфліктів). Кордова була перлиною як Західної Європи, так і східної цивілізації. Натомість, починаючи з часів Реконкісти Іспанією керував кастильський, централістський уряд Мадрида. Впродовж цього періоду, де влада ділилася між сильною централістською та регіональною, ідентичність Іспанії в цілому перебувала під питанням. Основними централізуючими силами в Іспанії є церква та монархія, тоді як фактори, що впливають на регіоналізм, включають історичну та мовну ідентичність, а також ворожість до уявного, віддаленого, централістського уряду. Після Реконкісти Андалузія економічно занепала. Довгий час це був дуже бідний регіон, з дуже поганим рівнем сільського господарства. Після падіння Другої республіки і громадянської війни маятник коливався в бік повернення до мадридського централізму. За часів Франко фламенко було прийнято та заохочувалося центральним урядом як частина стратегії об'єднання фрагментованої Іспанії через культурні символи. На міжнародному рівні фламенко використовувалося для розвитку туризму до Іспанії. Незважаючи на те, що Франко був родом з Галісії, регіону, який не мав очевидних зв'язків з фламенко, він, за словами очевидців, був справжнім шанувальником цього мистецтва. А його повага до фламенко була не лише політично доцільною [27].

На даний час в Іспанії 17 автономних громад (*comunidades autónomas*), кожна з яких має власний, обраний уряд і парламент, а також представництво в центральному уряді. З моменту отримання Андалузією автономії в 1981 році андалузійці дедалі більше усвідомлюють важливість фламенко як символу свого регіону та його роль у їхній політичній автономії.

На локальному рівні можна знайти виконання та вибір різних стилів фламенко. Наприклад, румба наразі присутня в Каталонії, тоді як для цієї місцевості автентичним є булерія (bulerías de Jerez). І неможливо зрозуміти, хто є родом з Альмерії, виконуючи фанданго (fandangos de Huelva) тощо.

1.3.6. Клас. Фламенко вважається не лише музикою, це спосіб життя. Необов'язково бути залученим до виконання музики та танцю, але слід думати «фламенко». Ця ідентичність містить аспекти життя тут-і-зараз, мачизм, сентиментальний песимізм, почуття гноблення і фаталізму. Цей етос часто поєднується із вживанням алкоголю та наркотиків, а також зневагою до загальноприйнятих звичаїв та деяких законів. Це не повинно дивувати, оскільки фламенко виникло з неортодоксального робітничого / нижчого класу. Починаючи з ХІХ століття, воно асоціюється з проституцією та вживанням алкоголю.

Фламенко дещо амбівалентне. З одного боку — це музика нижчого класу, з іншого — вона має високу вартість. Престижність фламенко походить в тому числі від його споживачів — заможних сеньйорито в ігровому бізнесі та його прийняття іспанською інтелігенцією в 1920-х роках. Нині ті, хто займається фламенко, називають його народним мистецтвом, але не фольклором. Виконавців фламенко також часто називають артистами [26].

Ще один класовий маркер, який змінюється, — це гра на фламенко-гітарі. У минулому столітті було рідкістю знайти фламенко-гітаристів, які знали музичну грамоту, тоді як тепер серед них спостерігається різке зростання рівня нотної грамотності. Педагогіка фламенко змінюється відповідно до цього.

1.3.7. Стать. Хоча фламенко трапляється в багатьох різних контекстах, проте в Іспанії, на міжнародному рівні та історично, в більшості випадків

фламенко танцюють жінки, а чоловіки грають на гітарі. Співають і чоловіки, і жінки. Більшість співаків фламенко отримують плату за спів. Дисертація Лорена Чусе «Кантаори» (2003) присвячена розгляду ролей у фламенко та наводить біографії деяких видатних співачок фламенко. Чусе також згадує жінок-гітаристок, але це винятки, які тільки підтверджують правило [11].

Історично, як в кафе-кантантес та і на ігрових вечірках, глядачами були переважно чоловіки. Відверту чуттєвість танцю фламенко можна тлумачити як форму сексуальної демонстрації. Це могло бути діловою транзакцією, враховуючи історичний зв'язок фламенко з проституцією. Або можливо тому, що танець був однією з небагатьох сфер, де жінки релігійно консервативної культури могли висловлювати себе або стверджувати певний вид самоконтролю, або те і інше одночасно.

Кармен Амайя (1913-1963) була однією з найвидатніших танцівниць ХХ століття. Її кар'єра особливо цікава, як дослідження зміни гендерних маркерів у фламенко. «Її жорсткий чоловічий стиль танцю часто копіювали, але багато хто вважає, що вона була неповторною та донині не було танцівниці, яка могла б зрівнятися з її шаленим стилем танцю. Її пам'ятають як танцівницю, яка носила короткий, облягаючий костюм, який зазвичай носили лише чоловіки; її стиль був далеко не жіночим» [16, р. 48].

Її вплив на подальшу еволюцію танцю фламенко полягав в тому, щоб вивести на перший план вибухову роботу ніг, яка традиційно вважалася прерогативою танцівників-чоловіків. «Її звинувачували, головним чином, в дефемінізації жіночого танцю фламенко, який до того часу більше зосереджувався на рухах рук та верхньої частини тулуба. Але танець Кармен пройшов два етапи. Пізніше вона значною мірою відмовилася від свого попереднього чоловічого іміджу та більше зосередилася на жіночому стилі» [16, р. 48].

РОЗДІЛ 2

ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК ІНСТИТУЦІЙНА РИСА МИСТЕЦТВА ФЛАМЕНКО

2.1. Основні композиційні елементи фламенко

2.1.1. Специфіка імпровізації у мистецтві фламенко. Згідно з Б. Неттлом композицію та імпровізацію прийнято розглядати як абсолютно окремі речі, проте вони є двома версіями одного й того ж процесу [36, р. 29]. В цьому питанні існують суттєві відмінності щодо культур усної та писемної традиції. Зі збільшенням кількості прикладів нотованого фламенко можна помітити, що акт нотації має здатність змінювати імпровізацію під час практичної реалізації тієї чи іншої композиції. У праці Т. Райса наводиться приклад, коли в індонезійських консерваторіях починали навчати нотній грамоті, то імпровізація та варіації, що існували в аудіальній (усній) традиції зникли на користь більш стандартних прийомів [40, р. 95].

На думку Енріко Варгаса, у фламенко немає справжньої імпровізації, тієї, якою вона є у джазі, наприклад. Хоча імпровізація почала проникати у фламенко завдяки Пако де Люсії [48]. Разом з тим, цей виконавець володіє технікою варіативного виконання на рівні динаміки, акаки звуку, ритмічної організації тощо, що вказує на те, що його розуміння явища імпровізації походить з музики писемної традиції.

Ще один момент, що стосується імпровізації в фламенко, — це її кількість у тому чи іншому виконавському проєкті. Якщо це стилізована театральна постановка, така, наприклад, як танець Хоакіна Кортеса / Joaquín Cortez, або ж аматорські виступи танцювальних шкіл, де часто використовується запис, а не живе музичне виконання фламенко, то тут звісно, і в музичному плані, і в хореографічному залишається дуже мало

місця для імпровізації. І хоча навички музикантів, які не імпровізують, визнають, однак їх не вважають повноцінними артистами фламенко [14].

Андреас Даймінгер, танцівник фламенко, так висловлюється з цього приводу. «Танцівників, які не вміють імпровізувати, поважають мало. Однак іноді це залежить від обставин. Наприклад, Антоніо Гадес, який був дуже відомим у фламенко, був найкращим танцівником свого покоління, але він не вмів імпровізувати, навіть не вмів танцювати булерія / *bulerías*, він ніколи не танцював на таблао / *tablaos*² і не виконував імпровізованих речей, однак мав величезний престиж. Думаю, кожному танцівнику потрібно вирішити на чому він спеціалізується. Якщо ви хочете займатися хореографією і потрапити в світ сучасного чи класичного танцю, то, очевидно, ви не зосереджуватиметеся на імпровізації, на музиці, на ритмічних паттернах. Але справжній танець фламенко — це імпровізація» [16, р. 55].

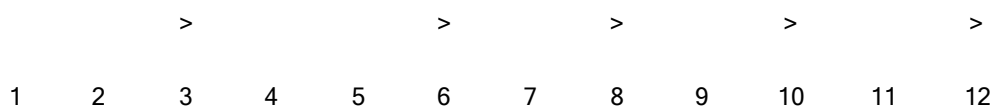
Разом з тим, є багато виступів, де беруть участь артисти, навіть не знаючи один одного, без жодного обговорення порядку танців і пісень, проте завдяки знанню спільного репертуару виступають спонтанно, використовуючи імпровізацію. Діапазон між запланованим виконанням і імпровізованим (спонтанним) виконанням є сценарієм, який оцінюється за ступенем імпровізації, що в них міститься.

2.1.2. Палос, аїре та компас. Будь-яка грамотна імпровізація фламенко розпочинається зі знання традицій та музичного матеріалу. Імпровізаційні аспекти виростають з міцної основи та ґрунтуються на розумінні стилю — палосу (*palos*). Основні палоси фламенко визначаються двома генеральними рисами — *aíre* та *compás*. *Aíre* — це характер або атмосфера пісні, буквально «повітря» пісні. Кожен палос має свій ефір, чи то енергійний гул булерія або жалібний плач сегірія. *Aíre* — один з тих термінів фламенко, які при використанні в різних контекстах можуть

² Майданчик, де проводиться шоу фламенко, починаючи з 1960-х років. Таблао прийшли на зміну кафе кантантес.

мати різне значення, тому цей термін важко визначити однозначно, як наприклад, слово блюз, що також надається до різних інтерпретацій. Наприклад, блюзова музика, він грає блюз, він має блюз, він пережив блюз. Все ці вирази передбачають досить широкий діапазон смислових інтерпретацій. Ось наприклад, визначення П. Гехта, яке є добрим, однак, як і будь-яке інше, містить нечіткості. «Будь-яке визначення слова айре є приблизним. Йдеться про невимовні музичні речі. Переклад айре як повітря чи аури є недостатніми. Що стосується фламенко-гітари, то айре — це особливе поєднання ритму, мелодії та гармоній, що призводить до стрибаючого, але одночасно плавного, ковзаючого звучання. Айре не можна вивчити. Або воно у тебе є, або його немає» [21, р. 171].

За винятком кількох палосів, для яких характерна певна стильова свобода (*en toque libre*), для інших визначальною рисою є компас (*compás*) — послідовність ударів та акцентів, що забезпечують специфічність ритмічної пульсації різних палосів. Ці ритмічні візерунки (компас) повторюються від початку і до кінця, протягом всього твору. Без цієї ритмічної характерності, без цього відчуття характерного пульсу (компаса) музика не вважається фламенко. Кожен палос асоціюється зі своїм компасом. Однією з найпоширеніших ритмічних формул в фламенко представляє собою поєднання потрійних і подвійних ритмічних груп в межах 12-ти тривалостей. Солеа (*soleà*) — це одна з таких ритмічних формул, яку часто називають матір'ю палоса, оскільки вважається, що багато інших палосів.



У сегурія (*seguiriya*) використовується інший компас, акценти в рамках 12-ти складового ритмічного ряду переставляються.

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

Існують також прості потрійні такти, як наприклад, в *fandangos de Huelva*, так і подвійні компаси, як в танго, хоча вони й записані в розмірі 4/4, проте є два такти компаса [18].



Як зазначалося, виконавцю фламенко потрібно спочатку добре відчувати атмосферу та стиль кожного палоса. Традиційно це досягається шляхом прослуховування та гри цього палоса, доки характер і потрібна пульсація не будуть засвоєними. Хоча існують педагогічні матеріали, які пояснюють компаси палосів, проте їх засвоєння відбувається, як правило, шляхом значного практичного досвіду — слухання та виконання, так, як це відбувається в музиці усної традиції. Здатність засвоєння компаса в умовах неприв'язаності до традиційного способу музичного рахунку є необхідною умовою для виконання фламенко на будь-якому прийнятному рівні [19].

У рамках компаса існують значні можливості ритмічних варіацій чи то варіації внутрішніми ритмічними групами, чи то рухаючи акценти в межах компаса, або навіть використовуючи ритми, які не належать компасу і здаються його цілковитими протилежностями (як в булеріа).

Для інструменталіста, зазвичай гітариста, гармонічна основа залишається досить стабільною у більшості палосів. Наприклад, якщо палос виконується *por agüba* (на верхній струні) у фрігійському ладі, то низхідна гармонічна послідовність базується на акордах a-moll, g-moll F-durm E-dur. В мелодичному плані g і gis використовуються взаємозамінно, але не одночасно.



Якщо палос виконується *por media* (на середній струні) у фрігійському ладі, то нахідна гармонічна послідовність базується на акордах d-moll, C-dur, B-dur, A-dur. C та c^{is} у мелодичному русі використовуються як взаємозамінні, але не одночасно.



Різні положення, доступні на гітарі, дають змогу озвучувати ці основні акорди численними способами. Окрім вказаних вище варіантів, можна застосовувати складніші хроматизовані гармонії. Багато з них — результат розширених акордів, що природно виникають на гітарі, коли акорди озвучуються за допомогою гри на відкритих струнах, створюючи таким чином аромат фламенко [28].

2.1.3. Расгеадо. Ще одним музичним елементом, характерним для фламенко, є расгеадо (*rasgueo*). У фламенко він має два значення. Перше стосується пасажів струнних компасів, які часто задають ритмічний драйв твору та зазвичай використовуються для акомпанементу танцівників (зазвичай тому, що шум танцю заглушає акустичну гітару, якщо вона не підсилена). Друге значення — це фактична техніка гри правою рукою, яку використовують гітаристи для виконання гри на струнах, тобто перебирання струн.

Існує кілька факторів якісприяють різноманітності варіантів виконання при расгеадо. Якщо акорд утримується лівою рукою, атака звучатиме по-різному, залежно від того, чи виштовхуються пальці правої руки вниз за допомогою сили тяжіння та розгинання пальців або ж підтягуються вгору поперек струні в напрямку її захоплення. Рух вниз/вгору також впливає на

порядок звучання струни від високого до низького або навпаки. Хоча багато гітаристів прагнуть рівної атаки кожним пальцем, проте кожен палець має різну вагу, тому вибір пальців для кожної комбінації також надає виконавцю можливості варіювати атаку звуку. Різні паттерни расгеадо правою рукою для танго можуть бути такими [30].



2.1.4. Тресільйо. Додатковий тип техніки гри на струнах, який часто відділяють від расгеадо — це тресільйо (tresillo). Це тріольний ритм, який можна виконувати різними способами відповідно до ефекту, який потрібен, але часто в цьому прийомі використовують великий палець.

Отже разом, таким чином, виникає велика кількість варіантів, коли виконувати расгеадо і тресільйо. Різна вага пальців, і зокрема, великого пальця правої руки, численні комбінації рухів вгору та вниз створюють різні нюанси, які ритмічно позначаються як однакові тривалості, але насправді звучать по-різному. Вибір того чи іншого паттерна в тому чи іншому випадку зумовлюється потребою різноманітності чи звичкою гітариста, необхідною динамікою тощо. Наприклад, на вибір прийомів і способів гри впливає, чи акомпанує гітарист одному співакові, одному танцівникові чи кільком, акустична гітара чи підсилена, акустика залу тощо [32].

Гітарист має й інші варіанти урізноманітнення звучання. Це — акцентування певних нот у фразі, вибір аплікатури правої руки. Великий

палець, наприклад, часто використовується, коли йдеться про необхідність більш вагомого акценту. Природну нерівність сили вказівного, середнього та четвертого пальців можна використовувати для досягнення різних відчуттів. На наступному малюнку показано, як базову техніку *soleà remate* можна змінювати шляхом зміни аплікатури правої руки.

The image displays three musical examples of the *soleà remate* technique on guitar. Each example consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, and a guitar tablature staff below it. The first example shows a basic pattern with lyrics 'р і р — і р а р і м а р і р і м а р а р і м а'. The second example shows a variation with a triplet and lyrics 'р і м а р і м а р а м і р і м а р а м і р т р т р т'. The third example shows another variation with a triplet and lyrics 'р і м а р і м а р а м і р і м а р а м і р т р т р т'.

Акценування нот також можна змінювати лівою рукою, де різні комбінації ударів *hammer-on* та *pull-off* (*ligados*) можуть повністю змінити ритмічну подачу мелодичного малюнку, а іноді навіть і темп пасажу. Цілий спектр більш поширених гітарних технік можна використовувати для зміни

настрою та фактури фламенко, включаючи апояндо / *apoyando*, пікадо / *picado*, тірандо / *tirando*, пулгар апояндо / *pulgar apoyando*, тремоло / *tremolo*, а також більш специфічні для фламенко гітарні техніки, такі як гольп / *golpe*, апрастре / *arrastre*, апагадо / *apagado* та альсапуа / *alzapúa* [37].

На ширшому структурному рівні існують напівнезалежні структурні одиниці — блоки. Коли помістити їх в компас, блоки утворюють певну цілісність. Серед таких блоків — *gasqueos*, що передбачає техніку описану вище, *falsetas*, *llamadas*, *cierres* та *remates*. Ці блоки не є суто гітарними, але вони зрозумілі усім компетентним виконавцям фламенко. Використовуючи їх, вони здатні порозумітися один з одним впродовж всього процесу виконання [44].

2.1.5. Фальсета / *falsetas* — це музичний елемент (коротка мелодія), що зазвичай виконується гітарою, забезпечуючи мелодичну зв'язку між частинами *расгеадо* або куплетами пісні. Традиційно мелодичний матеріал фальсети походить від мелодії співака фламенко (кантаора). З появою сольних гітарних виступів фламенко чимало композицій будувалися як об'єднання (колекції) низки фальсет, з'єднаних між собою короткими фрагментами *расгеадо* [43].

Енріко Варгас так пояснює це явище. «Фальсета — це самодостатня мелодична одиниця, можна поєднувати різні фальсети, вони щоразу сполучаються в іншому порядку. Це як цеглини в будівлі. Вони є повністю автономними. Це така особливість, яка поєднує фламенко з джазом. Коли джазові музиканти говорять про ліки (*licks*), що означає звичайний шаблон або фразу, коротку серію нот, які використовуються і в соло, і в супроводі, то музиканти фламенко говорять про фальсети. Можна модифікувати фальсети, імпровізувати на основі них, виконувати їх різними способами» [48].

Порядок поєднання *расгеадо* та фальсетів — спонтанний, відповідно до

настрою та рішень, прийнятих виконавцями. Більшість гітаристів грають фальсети, що значно відрізняються за емоційним змістом та фактурою від зіграних раніше. Це робиться з метою забезпечення різноманітності та підтримання інтересу до гри.

2.1.6. Ламада, с'єрра, ремат. Окрім расгеадо та фальсетів, існують інші формальні компоненти, які беруть участь у створенні композиції фламенко. Їх можна уявити собі як обрамлюючі пасажі, або відповідно з лінгвістичною аналогією, як пунктуацію. Ламада / *Llamadas* (заклик) — це сигнал іншим виконавцям, що відбудеться якась зміна або почнеться наступна частина твору. У більшості видів танцю зазвичай танцюрист танцює під музику. Проте у фламенко гітарист має слідувати за танцівником. Тому ламада — це послідовність кроків, що сигналізують гітаристу про необхідність зіграти відповідний акорд. Вона може використовуватися на початку, в середині або в кінці твору та може вказувати на вхід танцюриста (*salida*), або ж на початок співу або нової мелодії, можливо у формі нової фальсети.

Терміни *cierre* та *remate* часто використовують як взаємозамінні, що призводить до плутанини. Однак їх необхідно розрізняти. С'єрре — це різновид ламади, що сигналізує про закінчення. Часто вона допомагає ствердженню компас. У 12-ти дольному метрі с'єрре закінчується на десятій долі, але в 4-ридольному — зазвичай на третій. Однак це не завжди так, тому виконавці мають уважно стежити за танцівницею [44].

Remate — прийом близький до серії кроків, музичної фрази або рядка пісні. Він менший за розмірами, ніж с'єрре та часто відбувається в останніх його частинах. Коли с'єрре досягає тоніки на десятій долі, то ремат підкреслює її на десятій, одинадцятій та дванадцятій долях. Ремат (буквально — повторне вбивство) — термін, який запозичений з кориди. «Вбивство» — це тоніка, а «повторне вбивство» — це повторення тоніки.

Ремати можуть мати різну структуру залежно від палоса, але загалом можуть відчуватися як с'єрре, що підводить до висновку. Ремат є необхідним орієнтиром для всіх виконавців, для пошуку свого місця в імпровізації, особливо, якщо хтось із виконавців «загубився» в цьому процесі.

Імпровізація фламенко зазвичай полягає у здатності відтворювати та видозмінювати широке коло усіх цих формальних елементів в рамках компаса. Це стосується всіх учасників куадро / cuadro — ансамблю фламенко [43].

Андреас Даймінгер, танцівник фламенко, так пояснює, звідки беруться його імпровізаційні танцювальні ідеї. «У мене небагато матеріалу, який я можу повністю назвати своїм, тому я користуюся кроками, які мене навчили мої вчителі. Імпровізація виникає шляхом їх поєднання або просто зміни порядку їх слідування. Величезна частина імпровізації полягає в тому, як взаємодіяти з музикою, особливо зі співом, тому що у танці фламенко є концепція повторення в кінці послідовності. Імпровізація — це і те, як ви організовуєте себе під час співу, це складно, я над цим багато працюю» [16, р. 63].

Отже, під час колективного виступу всі виконавці фламенко знають вищезазначені структури, хоча іноді можуть бути не здатними їх відповідно назвати. Вони використовують ці структури для побудови композиції, орієнтуються на них в процесі взаємодії з іншими виконавцями під час колективної імпровізації. Ці компоненти працюють разом із вибором співаком текстів пісень, щоб створити потрібну емоційну атмосферу.

2.2. Образи та тематика фламенко, дуенде

У фламенко поширеними є теми, що пов'язані з такими темами як кров, смерть, секс, жах. Можливо це, певним чином, пов'язано з християнськими

симолами католицизму, де кров, смерть, тортури Ісуса Христа, моці святих, каяття, самобичування згадувалися чи не в кожній месі. Внесок фламенко в ці процесії включає саети³, чиї тексти додають виразності вищеописаним образам. Прикладом може бути текст Росіо Дуркаль / Rosío Dúrcal з фільму «Ассомпранте»:

*Aaaaaйй! Хто тебе прибив,
Хто тебе розіп'яв на тому хресті?
Аaaaaйй! Хто тебе коронував?
О Боже, хто поранив твій бік?*

*Там є твоя мати.
Вона божественна зі своїми проколотими грудьми.
Аaaaa! Он твоя мати.
Вона божественна зі своїми проколотими грудьми [16, р. 68].*

Ще однією важливою темою фламенко є головний культурний символ Іспанії — корида. На кориді гарантовано кожен стане свідком крові, смерті, жаху. Зв'язки між коридою та фламенко є давніми. Танцівниці фламенко з кафе кантантес щедро запозичували рухи матадорів, іноді навіть одягаючись, як вони (Ла Куенка / La Cuenca, Ла Міха дель Сьєго / La Mija del Ciego), а іноді навіть імітуючи кориду в своєму танці [46].

Чимало зірок фламенко одружувалися з тореадорами. І фламенко, і корида — обидва історично були засобами соціального зростання для бідніших членів суспільства. Такий знаменитий виконавець фламенко як Камарон прагнув стати матадором і навчався цього. Найвідоміший фестиваль фламенко — фестиваль у Хересі, включав лекції про кориду або тавромахію (змагання тореадора з биком). «Tauromaquia» також є назвою одного з найпопулярніших альбомів фламенко Маноло Санлукара / Manolo Sanlúcar.

³ Саета — андалузійська релігійна пісня, що найчастіше співаються під час вуличних процесій.

Т. Голдбах пов'язує фламенко з естетикою ностальгії, болю та страждання з прославлянням насильства та смертю, з кровопролиттям як очищенням [20, р. 19]. Тема чистоти та автентичності так само сильно виражена у фламенко, як і вкорінений локалізм.

Корида також пов'язує нас із ще однією якістю, яка цінується фламенко: ризиком. Ризик — це невід'ємна частина імпровізації, яка високо цінується у фламенко. С. Маллінс розглядає ризик та імпровізацію в процесі пояснення танцю фламенко. «Танцівника оцінюють за спонтанністю його чи її рухів (реальними чи сприйнятими), за ризиковістю та чіткістю зусиль. Технічна віртуозність цінується, але якщо вона чітко виражена та виглядає впевнено. Взаємодія залежить, передусім, від цієї чіткості, в якій мають бути елементи спільного ризику, можливої невдачі, якщо взаємодія піде якось не так» [35, р. 176].

Ризик також може існувати у прямоті емоційного вираження. Канте хондо часто рекламують як оригінальний та найавтентичніший з палосів, і вся ця група канте хондо пов'язана з образами страждання, самотності та болю. Коли більшість західних слухачів стикаються з музикою, вони зазвичай, спочатку звертають увагу на мелодію, і лише потім можливо на гармонію, ритм, слова. Для фламенко мелодія — це дуже мало або й ніщо, навіть менше гармонії. Слухачі усвідомлюють інтонацію голосу, слова, їх ритмічність та потужність вираження. Дж. Тремлетт цитує одного виконавця, який пояснює гуахіро / quejiro як вплив болю: «Коли співаєш у в'язниці, з рота тече кров» [47, р. 173]. Намагатися відчувати такого плану емоції та бути визнаним нещирим чи поверхневим небезпечно для будь-якого виконавця.

Частим явищем є співаки, танцівники та гітаристи, які виступають із заплющеними очима. Така естетика — це естетика виконавця, замкненого на собі, який викликає певні глибші емоції (дуенде). Такі виконавці не відволікаються на зовнішній світ, вони зосереджені на самовираженні.

Публіка та куадро все ще присутні, щоб заохочувати цю його мрію. Використовуючи міміку, тіло та руки для посилення ефекту, танцівник таким чином уводить у свій виступ елементи трансу.

Термін дуенде широко використовується для опису духовного / емоційного стану, необхідного для виконання або слухання фламенко. Будь-який консенсус під час обговорення надприродних станів є проблематичним, але наступні цитати можуть дати певне уявлення про те, що таке дуенде. П. Гехт дає таке визначення: «За словами Федеріко Гарсія Лорки: “те, що має чорні звуки, має дуенде”. Це сила, боротьба та творення в дії. Дуенде має бути пробудженим в останній кімнаті крові. Боротьба за дуенде і з ним створює емоцію в канте фламенко. Тому співак повинен “ризикувати” всім. Це радше суть форми, ніж видима, зовнішня частина форми» [21, р. 172].

Х. Вебстер так підсумовує свої пошуки дуенде в кінці однойменної праці: «Що стосується дуенде, то я почав менше сприймати його як емоційний екстатичний стан, який я переживав, бачив раніше як ледь помітне відчуття краси, яке я постійно намагався відтворити, а тепер сприймаю як скоріше тонке явище. Це могло означати різні речі для різних людей. Звичайно, воно існувало, я відчував його як певну силу, навіть як незалежний свого роду дух, але я задавався питанням: чи залежить якість того, що відчуває кожна людина, від того, що він чи вона привнесла в цей досвід» [52, р. 232].

Варто зазначити, що виконавець фламенко співає не *solea*, а *por soleà* або в формі *soleà*. Вони виконують пісенні форми, що є базовими шаблонами ритму чи мелодії, і які змінюються виконавцями в різний час — за допомогою фальцетів, слів, афектації тощо. На відміну від народних пісень виконання фламенко постійно змінюються.

Тривалість канте фламенко залежить від вибору співака. Композиція складається з коротких куплетів різного змісту. Співак

обирає ті куплети, які йому потрібно. Він сам вибирає, в якому порядку вони будуть проспівані, та скільки буде куплетів. Імпровізаційний аспект поезії фламенко добре розкритий у іспанському документальному фільмі 1995 року «Фламенко» (реж. Карлос Саура). У фільмі старіючі Фернанда де Утрера та Пако дель Гастор виконують солеа. Пако неправильно тлумачить момент і завершує пісню, в той час коли Фернанда планувала співати більше куплетів, і між ними відбувається короткий обмін репліками з цього приводу, який у фільмі так і залишився не проредагований.

Отже, в фламенко немає єдиної наскрізної продуманої теми, а радше — збірка, своєрідна віньєтка. Найчастіше для цього типу композиції використовується метафора перлів на нитці, де кожен вірш — це перлина, прекрасна сама по собі. Слухач конструює власне значення цих різнорідних елементів, хоча і виконання, і стиль співака сильно впливає на інтерпретацію.

Як і з варіаціями музичного супроводу, так само відбувається і з виконанням поезії. Андреас Даймінгер говорив так: «В кожному фламенко присутня величезна кількість імпровізації. Особливо на таблао. Більшість співаків не співають той самий текст двічі однаково, тому можна багато-багато разів це все змінювати і на репетиції, і на самому шоу» [16, р. 72-73].

Зміст віршів дає здатність глибше розуміти естетику фламенко. Хоча В. Вошабо говорить про те, що в багатьох фламенко присутня іронія [51]. Однак така позиція не є загальноприйнятою. Енріке Варгас вважає, що «зазвичай там немає соціального контенту. Фламенко — це не пісня протесту. Хоча більш сучасні співаки, наприклад, 1970-х, складали тексти на основі соціального контенту, дуже антикапіталістичні, «ліві» вірші. Однак фламенко не було політичним, це для нього ненормально, як і для циганів загалом. У циганів немає політичного мислення. Воно в них радше

комунітарне, племінно-орієнтоване. Тому будь-які вірші фламенко з політичним змістом не будуть автентичними» [48].

Основні семантичні поля фламенко пов'язані з темами — 1) смерті, втрати, горя, страждання, болю, пам'яті і забуття; 2) релігійності, пліток, конфліктів невістки і свекрухи, матері і дочки, народних прислів'їв і порад; 3) кохання — ностальгії за першим коханням, нерозділеного кохання, ревнощів, зради, обману, еротики, сексу.

Важливою рисою поезії фламенко є її тон. Тут можна відзначити три основні сфери: мачизм, фаталізм та явно жіночу поезію. Теми віршів відображають загальні сумніви і тривоги, які людина може мати щодо свого існування та щодо стосунків з іншими. Значення слів не так важливе, вони є засобом передачі емоції, які несе голос, його інтонація. Фламенко — це не мелодія чи слова, які має проспівувати / проказувати голос, а — безпосередні емоції. Звичайно, цей процес відбувається в тісному контакті з аудиторією, для якої притаманні занурення в культуру фламенко, розуміння його символів та наявність певної чутливості до виконавця та його намірів. Важливість участі аудиторії в цій комунікації визнається наявністю слів «шанувальник» / *aficionado*, кабала (змова) / *cabal*, а також заохочення до смачної тусовки / *tasteful jaleo*.

ВИСНОВКИ

В дискусіях щодо фламенко існує два табори опонентів — андалузисти та гітаністи. Одним з найпалкіших прихильників андалузійської версії походження фламенко був Ансельмо Гоналес Клімент, який виклав свої погляди у книзі «Фламенкологія». Згідно андалузійської версії походження фламенко воно виникло разом з народними піснями середньовіччя, де активно контактувало з ісламськими, єврейськими, циганськими та християнськими літургійними впливами та в процесі цих контактів активно видозмінювалося.

Історію зародження фламенко в рамках гітанізму підтримували Антоніо Майрена та його послідовники. Вони виходили з того, що між падіннями Гранади в 1492 році та указами Карла II у 1783 році гітано відмежувалися від ворожого до них середовища, і протягом цього «герметичного періоду» вони розробили основні форми канте хондо, зокрема такі як тона, солеа, сігуірія, алегрія, булерія. У цій версії походження фламенко гітано були не просто талановитими виконавцями фламенко, а й власне засновниками цього жанру.

Єдине в чому сходилися як андалузисти, так і гітаністи, це те, що занепад справжнього фламенко розпочався з появи кафе-кантантес та продовжився з появою опери-фламенко. Тим не менше, деякі автори часто називають епоху кафе-кантантес золотим віком фламенко.

Перше таке кафе відкрилося в Севільї в 1842 році, воно швидко стало популярним у всій Андалузії та великих містах Іспанії. Академії танцю, що спеціалізувалися в той час на виконанні андалузійських танців, забезпечували постійний притік професійних танцівників для таких кафе.

Епоха кафе-кантантес представила перших зірок фламенко. Серед них — Сільверіо Франконетті, що володів універсальним репертуаром, однак надавав перевагу канте гранде, та Хуан Брева, що виконував переважно малагуенї. Репертуар швидко розширювався, включивши в себе канте чіко

— алегрія, булерія, кантіна, картегенера, гранаіна, ромера, танго гітано та інші.

Популярність кафе-кантантес забезпечувала можливості працевлаштування та фінансування для виконавців фламенко. Слухацька аудиторія поступово почала мати все більший вплив на репертуар. У зв'язку з цим пісні, призначені суто для слухання, було замінено на куадро фламенко, тобто такі, які виконувалися ансамблем у складі співаків, танцівників, гітаристів та вболівальників.

Зі зростанням кількості глядачів кафе-кантантес поступово поступилися місцем великим пересувним виставам — операм фламенко, що насправді мали мало спільного з оперою, а радше були схожими на вар'єте. Предстаниками опери фламенко були такі виконавці як Антоніо Чакон, Ла Нінья де лос Пейнес, Мануель Торрес, Пепа Марчена. В плані виконавської манери відбувся рух до оперного стилю, в плані жанровості — відхід від канте хондо на користь таких більш легких чіко-стилів як фанданго, фаррука, гарротін, замбра, алегрія, булерія. Молодші виконавці прийняли цей новий стиль, тоді як багато артистів, що спеціалізувалися на канте хондо, пішли зі сцени, оскільки попит на їхній бренд знизився.

Як мультикультурний феномен фламенко є компонентом різних ідентичностей — арабської, циганської, індійської, єврейської, іспанської. На рівні музичної мови з арабською ідентичністю фламенко пов'язує використання модальних ладів, яке споріднює його з арабськими маками, що стає особливо актуальним у поєднанні з низхідним мелодичним малюнком. З циганською ідентичністю фламенко пов'язане дуже сильним емоційним накалом виконання, його дикою енергетикою, а також способом співу, який отримав назву воз афілла — пронизливим, високим імпровізаційним співом. З індійською — поєднанням фламенко та індійського танцю катхак, що проявляється чуттєвими рухами рук та тупотінням по землі. З єврейською — через саети конверсос — євреїв, які

вимушено прийняли християнство, що виконуються з особливим запалом та пристрасстю, а також окремі синагогальні співи. В Іспанії та особливо Андалузії фламенко вважається одним з найвжаливіших культурних символів.

Виконавці фламенко розуміють його не лише як мистецтво, а як спосіб життя. На їхню думку, необов'язково бути залученим до виконання музики та танцю, але необхідно мислити «фламенко». Ця ідентичність заснована на ідеях життя тут-і-зараз, мачизму, сентиментального песимізму, почуття гноблення і фаталізму. Етос фламенко часто поєднується із вживанням алкоголю та наркотиків, а також зневагою до загальноприйнятих звичаїв та законів. У більшості випадків фламенко танцюють жінки, а чоловіки грають на гітарі. Співають і чоловіки, і жінки.

Інституційна риса фламенко — імпровізація. Однак — це специфічна імпровізація, та, яка базується на значній варіативності структурних компонентів. Це стосується як співу, так і інструментальної гри й хореографічної пластики. Імпровізація фламенко будується на засвоєнні певних структурних шаблонів, а потім кожного разу довільному, варіативному, видозміненому їх використанню. За словами носіїв традиції, виконавців фламенко, які не імпровізують, визнають, проте їх не вважають повноцінними артистами фламенко.

Імпровізація фламенко ґрунтується на розумінні стилю — палосу. Основні палоси фламенко визначаються двома генеральними рисами — аїре та компас. Аїре — це атмосфера пісні, буквально її «повітря». Кожен палос має свій аїре. Водночас аїре це один з тих багатозначних термінів фламенко, що при використанні в різних контекстах може мати різне значення. Компас — це ритмічна формула, що містить певну послідовність акцентів, які, повторюючись протягом цілого твору, забезпечують специфічність ритмічної пульсації кожного

палосу. Без відчуття характерного пульсу компаса музика не вважається фламенко.

Виконавцю фламенко потрібно добре відчутти ритмічну та емоційну специфіку кожного палоса. Традиційно це досягається шляхом прослуховування та гри цього палоса, доки характер і потрібна пульсація не будуть засвоєними. Здатність засвоєння компаса в умовах неприв'язаності до традиційного способу музичного рахунку є необхідною умовою для виконання фламенко на будь-якому прийнятному рівні.

Важливою складовою фламенко є гітарний акомпанемент та відповідні види гітарної техніки, які використовуються в фламенко. Серед них — расгеадо, тресільо, фальсета, ламада, с'ерро, ремат та інші.

Расгеадо — це з одного боку, — удари по струнах гітари, що використовуються при акомпанементі танцівникам; з іншого боку — арпеджіо, з використанням великого пальця, при тому що рука при грі набуває форми віяла. Тресільо — тип гітарної техніки, заснований на виконанні тріольного ритму. Гітарист (токаор) має й інші варіанти урізноманітнення звучання — акцентування певних нот у фразі, вибір аплікатури правої руки та інші. Цілий спектр більш поширених гітарних технік можна використовувати для зміни настрою та фактури фламенко, включаючи апояндо, пікадо, тірандо, пулгар апояндо, тремоло, а також більш специфічні для фламенко гітарні техніки, такі як гольп, аррастре, апагадо та альсапуа.

На структурному рівні виконавці фламенко використовують техніку блоків, серед яких — фальсети, ламади, с'ерри та ремати. Ці блоки не є суто гітарними, вони зрозумілі усім компетентним виконавцям фламенко, використовуючи які, вони здатні порозумітися один з одним. Фальсета — це коротка мелодія, що виконується гітарою, забезпечуючи мелодичну зв'язку між частинами расгеадо або куплетами пісні. Традиційно мелодичний матеріал фальсети походить від мелодії співака фламенко — кантаора. З

появою сольних гітарних виступів фламенко чимало композицій будувалися як низка фальсет, з'єднаних фрагментами расгеадо. Порядок поєднання расгеадо та фальсетів — спонтанний, відповідно до настрою та рішень, прийнятих виконавцями.

Ламада — це послідовність кроків танцівника (байлаора), які є сигналом для інших виконавців фламенко, що відбудеться якась зміна, почнеться інша частина твору тощо. С'єрре — це різновид ламади, що сигналізує про закінчення композиції. Ремат — це послідовність кроків танцівника фламенко, менша ніж с'єрре, що проводиться після с'єрре та остаточно стверджує завершення композиції. Ремат є необхідним орієнтиром для всіх виконавців, для розуміння їхнього місця в імпровізації, особливо, якщо хтось із виконавців «загубився».

Для фламенко мелодія — це дуже мало або й ніщо, навіть менше гармонії. Слухачі слухають інтонацію голосу, ритміку слів та емоційну енергетику виконавця. Частим явищем є співаки, танцівники та гітаристи, які виступають із заплющеними очима. Це естетика виконавця, замкненого на собі, який викликає певні глибші емоції — дуенде.

Зазвичай виконавець фламенко співає не солеа, а в формі солеа. Тривалість канте фламенко залежить від вибору співака. Співак обирає ті куплети, які йому потрібно, і те, в якому порядку вони будуть проспівані. Тож, фламенко — це своєрідна віньєтка. Найчастіше для композиції такого типу використовується метафора перлів на нитці, де кожен вірш — це перлина, прекрасна сама по собі.

Основні семантичні поля поезії фламенко пов'язані з темами — 1) смерті, втрати, горя, страждання, болю, пам'яті і забуття; 2) релігійності, пліток, конфліктів невістки і свекрухи, матері і дочки, народних прислів'їв і порад; 3) кохання — ностальгії за першим коханням, нерозділеного кохання, ревнощів, зради, обману, еротики, сексу.

Важливою рисою поезії фламенко є її тон. Тут можна відзначити три основні сфери: мачизм, фаталізм та жіночу поезію. Теми віршів відображають загальні сумніви і тривоги, які людина може мати щодо свого існування та щодо стосунків з іншими. Значення слів не першорядне, вони більше служать засобом передачі емоції, які несе голос, його інтонація. Фламенко — це не мелодія чи слова, а — безпосередні емоції. Звичайно, цей процес відбувається у тісному контакті з аудиторією, для якої притаманні занурення в культуру фламенко, розуміння його символів та наявність певної чутливості до виконавця та його намірів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Положій М.О. Мистецтво фламенко в контексті сучасної виконавської культури: магістерська робота. Київ: НАККИМ, 2020. 92 с.
2. Федеріко Гарсія Лорка. Гра й теорія дуенде. URL : <https://tierradeduende.wordpress.com/2014/08/07/%D1%84%D0%B5%D0%B4%D0%B5%D1%80%D1%96%D0%BA%D0%BE-%D0%B3%D0%B0%D1%80%D1%81%D1%96%D1%8F-%D0%BB%D0%BE%D1%80%D0%BA%D0%B0-%D0%B3%D1%80%D0%B0-%D0%B9-%D1%82%D0%B5%D0%BE%D1%80%D1%96%D1%8F-%D0%B4%D1%83%D0%B5/> (дата звернення 13.07.2025).
3. Aoyama Y. The role of consumption and globalization in a cultural industry: The case of flamenco. Geoforum. 2007. №38. P. 103-113.
4. Balouch A. Cante jondo: (su origen y evolución). Madrid, Spain: SN. 1955. 125 p.
5. Balouch A. Spanish cante jondo and its origin in Sindhi music. Hyderabad, Pakistan: Mehran Arts Council. 1968. 62 p.
6. Balouch A. Sufi hispano-pakistaní. Barcelona, Spain: Gramófono-Odeón. 1963. 89 p.
7. Banzi J. L. Flamenco guitar innovation and the circumscription of tradition. Ph.D Thesis. University of California Santa Barbara. 2007. 280 p.
8. Bethencourt Llobet F. J. Rethinking tradition: towards an ethnomusicology of contemporary flamenco guitar. Ph.D Thesis. University of Newcastle upon Tyne: Newcastle upon Tyne. 2011. 256 p.
9. Carr E. H. What is history? London, England: Penguin. 2008. 188 p.
10. Cartwright G. Yasmin Levy. 2007. URL: Retrieved from

http://www.bbc.co.uk/radio3/worldmusic/a4wm2007/2007_yasmin_levy.shtml

- 11.Chuse L. The cantaoras: Music, gender, and identity in flamenco song. London: Routledge. 2003. 368 p.
- 12.Crisp C. Flamenco at it's finest: Israel Galván at Sadler's Wells. *Financial Times*. 2017. February 17. Retrieved from <https://www.ft.com/content/c7c30c84-f443-11e6-8758-6876151821a6>
- 13.Dardashti S. Flamencos Jewish Roots. 2018. URL : Retrieved from <http://tracingthetribе.blogspot.com.tr/2007/02/flamencos-jewishroots.html>
- 14.Fernández L. Flamenco music theory: rhythm, harmony, melody, form. Madrid, Spain: Acordes Concert. 2004. 145 p.
- 15.Fernández-Morera D. The myth of the Andalusian paradise: Muslims, Christians, and Jews under Islamic rule in medieval Spain. Wilmington, Delaware: Intercollegiate Studies Institute. 2016. 358 p.
- 16.Foggo R. G. Twenty-First Century Flamenko: Experiencing Tradition and Transmission. Ph.D Thesis. Istanbul Technical University Graduate School. 2021. 226 p.
- 17.Fonseca I. Bury me standing: The Gypsies and their journey. London, England: Random House. 1995. 267 p.
- 18.Graf-Martinez G. Flamenco guitar method. Mainz, Germany: Schott. 2002. 112 p.
- 19.Graf-Martinez G. Gipsy guitar: rumbas flamencas...y mas. Mainz, Germany: Schott. 1999. 48 p.
- 20.Goldbach T. Fascism, Flamenco, and Ballet Español: Nacionalflamenquismo. (Master's thesis). The University of New Mexico, Albuquerque, New Mexico. 2014. 151 p.
- 21.Hecht P. The Wind Cried ; an American's discovery of the world of flamenco. New York: Dial Press. 1968. 186 p.

- 22.Howson G. The flamencos of Cádiz bay. London, England: Hutchinson. 1965. 272 p.
- 23.Hurtado T., A. & D. La Llave de la Musica Flamenca. Seville, Spain: Signatura ediciones. 2009. 456 p.
- 24.Lebblon B. Gypsies and Flamenco. Hatfield, England: University of Hertfordshire Press. 2004. 216 p.
- 25.Machin-Autenrieth M. Andalucía flamenca: music, regionalism and identity in southern Spain. Ph.D Thesis. 2013. Retrieved from: <http://orca.cf.ac.uk/49178/>
- 26.Malefyt T. D. Gendered authenticity: the invention of Flamenco tradition in Seville, Spain. Ph.D Thesis. Available from ProQuest Dissertations and Theses database. 1997. 124 p.
- 27.Malefyt T. D. “Inside” and “Outside” Spanish Flamenco: Gender Constructions in Andalusian Concepts of Flamenco Tradition. *Anthropological Quarterly*. 1998. №71(2). P. 63-73. Retrieved from: <https://doi.org/10.2307/3317706>
- 28.Mairants I. The flamenco guitar: a complete method for playing flamenco. London, England: Latin American Publishing Company. 1958. 212 p.
- 29.Manuel P. Andalusian, Gypsy, and Class Identity in the Contemporary Flamenco Complex. *Ethnomusicology*. 1989. №33 (1). P. 47-65. Retrieved from: <https://doi.org/10.2307/852169>
- 30.Manuel P. Composition, Authorship, and Ownership in Flamenco, Past and Present. *Ethnomusicology*, 2010. №54(1). P. 106-135. Retrieved from: <https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.54.1.0106>
- 31.Marcos. Flamenco legend: in search of Camarón de la Isla. Stroud, England: Tempus. 2007. 256 p.
- 32.Martín J. Learn Flamenco guitar with Juan Martin: La guitarra flamenca. London, England: International Music. 2008. 134 p.
- 33.Martínez E. Flamenco: ... all you wanted to know. Pacific, MO: Mel Bay

- Publications. 2003. 108 p.
34. Mitchell T. *Flamenco deep song*. New Haven: Yale University Press. 1994. 232 p.
 35. Mullins S. K. *Flamenco gestures: Musical meaning in motion*. Ph.D Thesis. University of Colorado. 2010. 204 p.
 36. Nettl B. *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts* (Newed). Urbana: University of Illinois Press. 2005. 513 p.
 37. Peña P. *Toques flamencos*. Shaftesbury, England: Musical New Services Limited. 1976. 86 p.
 38. Pohren D. E. *Lives and legends of flamenco: A biographical history*. Chicago: The University of Chicago Press. 2014. 464 p.
 39. Pohren D. E. *The art of flamenco*. Jerez de la Frontera, Spain: Jerez Industrial. 1962. 204 p.
 40. Rice T. *Ethnomusicology: A very short introduction*. Oxford, England: Oxford University Press. 2014. 151 p.
 41. Saoud R. *The Arab Contribution to Music of the Western World*. 2004. 26 p. Retrieved from: <https://www.muslimworldmusicday.com/files/music.pdf>
 42. Schreiner C., Claus M. & Pauly R. G. *Flamenco: gypsy dance and music from Andalusia*. Portland, Oregon: Amadeus Press. 1996. 176 p.
 43. Serrano J. *Flamenco Studies: Falsetas De Mi Padre*. Pacific, MO: Mel Bay Publications. 245 p.
 44. Serrano J. *Mel Bay's Flamenco Guitar*. Pacific, MO: Mel Bay Publications. 1979. 148 p.
 45. Slobin M. *Folk music: a very short introduction*. Oxford, England: Oxford University Press. 2011. 144 p.
 46. Totton R. *Song of the outcasts: An introduction to flamenco*. Portland, Oregon: Amadeus Press. 2003. 224 p.
 47. Tremlett G. *Ghosts of Spain: travels through Spain and its silent past*. New

- York, NY: Walker & Co. 2007. 250 p.
48. Vargas E. Flamenco Improvisation: Modal improvisation and melodic construction in the flamenco environment. Place of publication not identified, US: Sher Music Co. 2017. 168 p.
 49. Washabaugh W. The flamenco body. *Popular Music*. №13(1). P. 75–90. 1994.
 50. Washabaugh W. Flamenco: passion, politics, and popular culture. Oxford; Washington, DC: Berg. 1996. 224 p.
 51. Washabaugh W. Flamenco music and national identity in Spain. Farnham, Surrey; Burlington, VT: Ashgate. 2012. 177 p.
 52. Webster J. Duende: a journey into the heart of flamenco. New York, NY: Broadway Books. 2003. 328 p.
 53. Williams M. The story of Spain. Fuengirola, Spain: Ediciones Santana. 2009. 258 p.
 54. Yasmin Levy — Naci En Alamo (Live at the Tower of David) Jerusalem. Retrieved from : <https://www.youtube.com/watch?v=619GY-vS8A0>