

УДК 008:793.31(460)+781.7(460):78.085.7

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-8>

Вікторія МЕЛЬНИК

аспірантка кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського площа Конституції 11/13, Харків, Україна, 61000

ORCID: 0000-0001-9730-1149

Бібліографічний опис статті: Мельник, В. (2022). «Код фламенко»: структурні компоненти та їх взаємодія в художній практиці. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 58–66, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-8>

«КОД ФЛАМЕНКО»: СТРУКТУРНІ КОМПОНЕНТИ ТА ЇХ ВЗАЄМОДІЯ В ХУДОЖНІЙ ПРАКТИЦІ

Статтю присвячено дослідженню та аналізу особливостей комунікації учасників ансамблю фламенко. Унікальність культури фламенко полягає у органічному поєднанні аутентичності та інновацій, потужного коріння минулого з сучасними трендами. Його прояви сприймаються як певна художня єдність, котра має своє характерне обличчя, що добре впізнається у будь-яких форматах. В наш час склалася окрема галузь музикознавства, – фламенкологія (flamencology), яка фокусується на вивченні саме цього явища. Науковцями досліджувалися історичні аспекти виникнення цього феномену, встановлено методи аналізу його особливостей, проявів та розвитку. Вперше не тільки у вітчизняному, а і у світовому музикознавстві пропонується звернути увагу не тільки на засоби, застосовані виконавцями фламенко для створення художнього ефекту, а і осмислити їх як певну єдність, систему; розкрити секрет здатності фламенко комунікувати з будь-якими автентичними, соціальними та культурними середовищами без втрати власного «ядра». У даній статті з огляду на результат здійсненого дослідження запропоновано ідею аналізу фламенко саме крізь специфіку стрижневого явища, який визначається нами як «код фламенко». Згідно з метою статті, визначаються параметри «коду фламенко», характеризуються засоби виразності аудіального, вербального та пластичного каналів інформації, формується стрижень їх взаємодії та комунікації. Методологія дослідження полягає у використанні аналітичного методу (вивчення композиції фламенко з точки зору її окремих та структурних особливостей), системного (визначення кореляції комунікативних каналів), виконавсько-інтерпретологічного (аналіз конкретних виконавських зразків фламенко), також широко був застосований метод розшифрування фольклорної аутентичності.

Дана робота має три підрозділи, кожен з яких присвячено вивченню та документації характерних ознак *cante*, *baile* і *toque* (співу, танцю та інструментальному виконавстві). В ході дослідження кожного з компонентів наведені приклади інтегративного характеру їх співіснування, впливу один на одного та визначено специфіку комунікативних принципів протягом побудови спільного художнього цілого.

Ключові слова: традиційна культура, іспанська музика, код фламенко, *cante*, *baile*, *toque*, музичні засоби виразності, жанр, системність

Viktoriia MELNYK

Postgraduate Student, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 11/13 Kostytutsi Square, Kharkiv, Ukraine, 61000

ORCID: 0000-0001-9730-1149

To cite this article: Melnyk V. (2022). «Kod flamenco»: struktturni komponenty ta yikh vzayemodiya v khudozhniy practytsi [«Flamenco Code»: structural components and their interaction in artistic practice]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 58–66, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-8>

«FLAMENCO CODE»: STRUCTURAL COMPONENTS AND THEIR INTERACTION IN ARTISTIC PRACTICE

The article is devoted to the researching, identification and analysis of the flamenco art's communication features. The uniqueness of this phenomenon lies in the organic combination of the authenticity, while at the same time easy adaptability to modern realities. Its manifestations are perceived as a certain artistic unity, which has its own characteristic face. It is well recognized in any formats. In our time, a separate branch of musicology has developed into flamencology, which focuses on the study of this phenomenon. Scientists studied the historical aspects of the emergence

of this phenomenon, selected methods for its analysis, features, manifestations and development. For the first time, not only in domestic but also in world musicology, we offer to pay attention not only to the methods and means used by flamenco performers to create an artistic effect, but also to build them into a common unity, a system. We try to unravel the secret of flamenco's ability to communicate with any authentic, social and cultural environments without losing its own "core". In this paper, based on the results of the conducted analysis, we propose the idea of flamenco analysis precisely through the specificity of the core phenomenon, which we call the "flamenco code". According to the purpose of the article, the parameters of the "flamenco code" are defined in the study, the means of expressiveness of the audio, verbal and plastic channels of information are considered, and the "code" of their interaction and communication is formed. The research methodology consists in the use of an analytical method (study of flamenco composition, study of its individual structural features), systemic (determination of the correlation of communication channels), performance-interpretological (analysis of specific flamenco performance samples), and the method of deciphering folklore authenticity was also widely used.

This work has three subsections, each of which is dedicated to the study and documentation of the characteristic features of *cante*, *baile* and *toque* (singing, dancing and instrumental performance). During the study of each of the components, examples of the integrative nature of their coexistence, influence on each other are given, and the specificity of communicative principles during the construction of a common artistic whole is determined.

Key words: traditional culture, Spanish music, flamenco code, *cante*, *baile*, *toque*, musical means of expression, genre, semantics, systematicity.

Актуальність проблеми. Сьогодні явище фламенко лише доволі відкритий простір для наукового пошуку. Ця дивовижна культура *gitanos*¹ отримала широке розповсюдження та набула світової слави починаючи з середини XIX століття. Цей період (1850–1910 р.) охрестили як Золота доба фламенко. Тоді ширилися не тільки Іспанією, а і за її межами специфічні дуже колоритні вечірні програми фламенко, що зазвичай демонструвалися у кафе-кантантах і, завдяки своїй популярності, провокували комерційний успіх. Далі у процесі розвитку цієї практики відбулася поява та актуалізація своєрідних сценічних жанрів – *ópera flamenca*, *ballet flamenco*, *zarzuela*. Окрім того, завдяки пильній увазі видатних діячів іспанського мистецтва періоду Ренасієнто² продовжується кристалізація цілісного образу фламенко. Як мистецтво, що має потужне коріння в минулому, але адаптоване до сучасних реалій, воно сприймається як певна художня єдність, котра має своє характерне обличчя, що добре впізнається у будь-яких форматах.

¹ Фламенко вважають мистецтвом *gitanos* (*roma*, *cale*), тому що, зародившись в Андалусії, він акумулював етнічне різнобарв'я того регіону (West Ch., 2011). Тут пропонуємо дещо зупинитися на розтлумаченні цих трьох дефініцій. Етнологією прийнято вживати *roma* або *romale*, коли мова стосується кочового народу, який становить національну меншість чи то майже не в усіх країнах Європи та сягає своїм корінням у Індію. Натомість виникнення ще двох іменників науковці пояснюють лише особливими формами звернення в межах груп один до одного. Тобто *gitanos* або *cale* звучали в їх мовному середовищі та відповідали певній території. То чому ж фламенко – мистецтво *gitanas*, а не *romale* або *cale*? Однозначної відповіді на це питання знайти не вдалося. Припустимо, що такий сталий зв'язок було сформовано завдяки доволі частому використанню саме назви *gitanas* у текстах пісень. Ось лише декілька прикладів з творчості видатного іспанського співака *Camaron de la Isla (1950–1992)*: *morena, guapa, GITANA que del cielo habian llamado; con su cara tan GITANA una Virgen parecia; Nació de GITANO rico (bulerías); Reina del cañaveral ay GITANA tú lo erestienes unos ojos verdes*. Нагадаю, що закінчення *-o*, *-a*, *-os*, *-as* у іспанській мові вказують на рід та число та не вносять вирішальних змін у питання, що стосується етносу.

² У XIX столітті художній рух Ренасієнто, пов'язаний з діяльністю Ф. Педреля і його учнів І. Альбеніса, Е. Гранадоса, М. де Фальї та інших, які легалізували та романтизували культуру *gitanas*, яка до того часу була довгі роки під забороною.

Аналіз публікацій В наш час склалася окрема галузь музикознавства, – фламенкологія (*flamencology*), яка фокусується на вивчення саме цього явища, історичних аспектів його виникнення, феноменології, особливостей його прояву та розвитку, способів та засобів застосованих виконавцями для створення художнього ефекту. Одна з перших спроб структурувати та піддати науковому аналізу культуру андалузських *gitanos* належить Ф. Педрелю і його учню – всесвітньо відомому композитору Мануелю де Фальї. У пошуках національної ідентичності, що захопила Іспанію в кінці XIX – початку XX століття, після доволі довгого панування французьких ідей, композитори звернули свою увагу на фольклорний доробок. Маєстро Педрель (1891–1892), аналізуючи та вивчаючи фольклор, в тому числі і спадщину фламенко, випустив маніфест до музичної громади Пірінеїв «*Por nuestra musica*», де закликав плекати саме специфічні, властиві тільки Іспанії ритми, гармонії, сенси, жанри. А його наступник Мануель де Фалья (1971, 43) у науково-публіцистичних «Статтях про музику та музикантів» присвятив цілий розділ дослідженню феномену співу фламенко («*Canteé jondo*. Его истоки, значение, влияние на европейское искусство»). Автор виявляє три основні фактори, що вплинули на виникнення базового жанрово-стильового пласту фламенко, формує наукові уявлення про групу андалузських пісень *cante jondo*. Композитор вважає, що: «типичним зразком яких, нам думається, є так звана *seguirilla gitana*, з якої походять інші, збережені народом пісні, наприклад *polos*, *martinete* і *solearas*».

Втім, першим фламенкологом називають француза Жана Шарля д'Авільє (1881) завдяки його точним описам іспанських вражень від вистав у кафе-шантантах. Пізніше фламенко привертає увагу все більш прискіпливу та ґрунтовну. *Plasencia* (1983, 83–100 с.) продовжує, як і М. де Фалья, аналізувати *cante jondo*, відкриваючи все нові і нові структурні та історичні особливості. Науковець *Caballero Bonald Colita* (2006, 83) цікавилися взаємозалежністю розвитку засобів художньої виразності фламенко, території його поширення та особливостей його побутування. Досліджуючи це питання, вони одні з перших запропонували періодизацію, згідно з якою виділяються 5 етапів розвитку культури *gitanas*: 1) *герметична стадія* (1465–1783); 2) *перша фаза розповсюдження* (1783–1850); 3) *Золота доба* (1850–1910); 4) *балети фламенко та табло*; 5) *фаза експериментів*. Структуруючи особливості фламенко в той чи інший час, науковці ґрунтуються на історичному контексті. Так, наприклад, вони обумовлювали появу схвальних вигуків *jaleo*, що супроводжують будь-яке ефектне па або пасаж, із «заохоченням <...> для привернення уваги інших», що було необхідно під час виступів на широких гомінких площах для більшого заробітку.

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

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

сують не лише генетичне походження рухів, їх семантичне навантаження, а і механіку та техніку *baile* (танцю).

З часом продовжують розбиратися і в походженні цього фольклорного явища, бо зайдана М. де Фалья багатоетнічна природа співу фламенко спродукувала безліч питань, розв'язаних *Steingress G.* (1993, 2004), *Caballero J. M.* (2006). Науковці у своїх роботах сходяться в думці, що феномен фламенко полягає у здатності комунікувати з будь-якими автентичними, соціальними та культурними середовищами, які зустрічає на своєму шляху. Усе це генетичне різнобарв'я значно ускладнює, майже унеможливує процес пізнання конкретного «коду фламенко» – сукупності засобів виразності, які маркують певне художнє явище як прояв специфічного фламенкового драйву. Дослідники фокусують вивчення на проявах «міжкультурної гібридизації», яку яскраво демонструє фламенко. У ході дослідження автори також згадують та певною мірою розвінчують концепт «*puro flamenco*» («чисте фламенко»), який побутує доволі часто як частина маркетингових компаній та містифікацій сфери фламенко. Але і сьогодні, продовжуються процеси глобалізації цієї культури. На противагу суперечливому консервативному твердженню «*flamenco puro*», що педалує на виключній кодифікованості та автентичності засобів виразності, у просторі фламенко не припинюється пошуки та творчі експерименти.

Мета статті – визначити параметри «коду фламенко», як сукупності засобів виразності аудіальної вербальної та пластичної природи, що маркують явище фламенко.

Виклад основного матеріалу. Зважаючи на багатоаспектність та відкритість до зовнішніх впливів та схильність *flamencos*, виконавців фламенко, до експерименту, традиційні форми фламенко є доволі пластичними. Тому підтвердження художня перформативна вистава за мотивами відомого балету «Весна священна» (2021 у рамках фестивалю *Flamenco Biennale*, Нідерланди) у хореографічній інтерпретації ексцентричного *bailaor'a Israel Galvan*, де закладені композитором Ігорем Стравінським втілені архаїчні дещо дикуваті особливості обрядовості підживлюються властивою фламенко сакралізацією. Або також варто згадати

яскраву виставу *Jose Maya* «Літургія – Слово»³, дійство яке він виконав безпосередньо в храмі. Прем'єрний показ продемонстровано 12 грудня 2021 року у Севільї в церкві святого Хасінто. В наступному році 2 квітня відбулись паризькі гастролі: спектакль продемонстрували на Монмантрі в церкві святого Жана. Певного консервативного спротиву не вдалося уникнути і нам при першій зустрічі з цим дійством, але зазираючи глибше у сенси та історію, цей феномен можна назвати цілком виправданим пошуком віри та спробою осягнути незбагненне. Проте велика кількість сміливих спроб оновлення традиційної культури не завадила їй зберегти власну самобутність та характерну впізнаваність.

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

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

Для того щоб окреслити у загальних параметрах «код фламенко» необхідно виділити не тільки суто «індивідуалізовані семантичні

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

Cante

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

³ У епіграфі до вистави зазначено: «Занурення в андалузську літургію через фламенко. Ні, це не фламандська меса. Ми пропонуємо глядачеві стати учасником унікального досвіду. За допомогою ваших п'яти почуттів і в місцях поклоніння для більш повного занурення. Ми шукаємо впливи в музиці та культурах, які існували в Андалусії протягом століть, поки ми не досягли фламенко: тартесів, фінікійців, римлян, євреїв, візантійців, аль-Андалусів, мозарабів, кастильців і, звичайно, циган. Жодної вигадки. 100% акустика. Лише співай, танцюй і плескай у долоні – прадавні інструменти людства. Кожна Літургія є унікальною та неповторною завдяки оточенню, де вона відбувається»

фольклорний атрибут, прийнято поділяти на групи за територіальною ознакою та сім'ями, якими він виконувався. Ось основні з них:

- за територією: *cante de la Córdoba, cante de Granada, cante de Málaga, cante de Huelva, cante de Cádiz*;
- за сімейною ознакою: *cante de Chiclana de la Frontera, cante de arcos de la Frontera* тощо;
- за тематикою: *las tonas* / античний романс, *las siguiriyas* / скорботна пісня, *las soleares* / пісня самотності.
- авторські – *personales*.

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

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

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

Йому властивий особливий вокальний тембр, спосіб вокалізації. Відомо, що його відзначала певна традиція ставлення до звуковидобування, що було втілено у визначенні *madre del cante* / матір співу. Вона була продиктована розумінням цінності звуку та благоговінням перед ним, прагненням виразити звук як перворідне зусилля, від якого народилось усе суще. Зір'яб (789–845/857): поет, арабський співак, лютніст (грав на лауді), композитор, відкрив першу музичну школу в Кордобі, де розробив ряд музичних методик *cante jondo*. Його вважають одним з перших представників цієї традиції співу. Окрім того Зір'яб ґрунтовно описав принципи побудови вокальної думки фламенко, він це називав мистецтвом руху та пауз. Цей принцип актуальний і до сьогодні. Для непідготованого слухача цей стиль вокального виконання майже завжди звучить шокує, незвично, дивно саме завдяки експресивному крику (*ayes*) та хриплому, наче здушеному тембру голосу. Натомість, якщо сприймати

cante jondo як ритуал – воно майже безперечно через емоційне напруження приведе слухача до шаленого катарсису через трансовий ритуал. Знову наголосимо, що цей тип співу наче напружує спілкується з підсвідомістю.

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

Baile

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

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

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

Пластика аутентичного фламенко з засвоєнням сценічного простору була змушена адаптуватися: широкий простір театральної сцени вимагав широкого жесту і не тільки. Так виникає стиль *boleras*. Це унікальне поєднання народного мистецтва з модними того часу балетними па. Завдяки навчанню класичним танцям, пізніше сучасним, традиційний пружний компактний жест витіснили широкі точні професійні

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

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

Toque

Між *cantaor*'ом та *bailaor*'ом функцію збалансовуючого «механізму» встановлює *toque* – мистецтво фламенко гітари. Сама назва виникає від дієслова *tocar*, що в перекладі з іспанської означає торкати. Цей переклад трактується дво-яко: по-перше, як безпосередній фізіологічний акт (гра на інструменті, торкання струн, удари

по корпусу, тощо); по-друге – метафорично, як звернення до потаємних струн душі.

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

Нагадаємо, що *Solo compas* – це ключ до розуміння будь-якого жанру фламенко, це квінтесенція ладо-гармонійних та метро-ритмічних властивостей *palo*. Він несе у собі жанровий код, що проявляється за допомогою майже усіх засобів музичної виразності. Проводячи паралель з танцювальними жанрами академічної музичної культури, згадаємо вальс, де жанровим маркером виступає тридольна метрична пульсація та ритмоформула акомпанементу (бас, два акорди). Натомість *solo compas* задіює не лише метро-ритмічну складову, він часто має і сталу ладо-гармонічну структуру та мелодійну лінію. Цей генетичний код виступає формотворчим елементом фламенко: наприклад, його варіювання часто використовується як у створенні цілих самостійних гітарних творів, так і в сольних епізодах (*falsetas*) під час ансамблевої гри. *Solo compas* і *falsetas* є основними структурними елементами в мистецтві *toque*.

Висновок. Мистецтво фламенко, на перший погляд, сприймається як спонтанна імпровізація, вільний емоційний порив. Разом з тим, ця мистецька практика жорстко регламентована. Багатокомпонентна природа цього мистецтва базується на дотриманні складної системи музично-мовних та пластичних канонів, які складають своєрідний «код» для створення художнього цілого, при цьому комунікація відбувається у синхронізації інформаційних каналів (аудіального, візуального, вербального) за діалогічним принципом, де репліка кожного учаснику ансамблю за емоційним градусом часто виглядає випадковою, але є доцільною згідно існуючого порядку. *Canté, baile* і *toque* формують єдиний «код фламенко». Художня єдність досягається завдяки інтегративній дії принципів метро-ритму, композиції і жанру. Їх компоненти узгоджуються суворою системою стандартів, які виконавці сприймають як добре відомі символи, втілені в мелодичних, ритмічних, гармонічних, пластичних формулах. Так, нагадаємо, що наближення мелодичної лінії *cantaor`a* до устосу сприймається іншими учасниками ансамблю як знак про можливість «перехопити естафету», заповнити головуюче місце власним соло. Мультимедійна природа «коду фламенко» проявляється в кожному компоненті дійства, незалежно від повноти присутності всіх інших. Тобто, навіть коли використовують лише один канал трансляції інформації, він імплікує усі інші компоненти: *cantaor`и*, виступаючи соло, задіюють пластику; *bailaor`и*, будуючи хореографію, підспівують *letr`и*.

Отже, як і будь-який код мистецтва, «код фламенко» не є простим суб'єктивним навіюванням афекту, а утворює умовну, добре збалансовану систему знаків (вербальних, аудіальних, візуальних), що мають певну семантику та її властивий синтаксис, котрий у побудові художньої структури відіграє стрижньове формотворче значення. Жива практика традиційного мистецтва і до сьогодні зберігає свіжість та актуальність активно реагуючи на світові тренди та революційні відкриття. Фламенко, оновлюючись, не тільки залучає зовнішні тенденції, а і форматує їх згідно свого трикомпонентного «коду», що слугує збереженню автентичності, яка ніколи не виглядає архаїчно, а навпаки розвивається та актуалізується в кожному з таких експериментів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Грабович Г. До історії української літератури: дослідження, есе, полеміка. Київ, 1997. С. 543–570.
2. Козаренко О. Феномен національної музичної мови. Львів : Н. товариство ім. Шевченка, 2000. 268 с.
3. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе. Київ : В.д. Києво-Могилянська акад., 2006. 162 с.
4. Фалья М. Статті о музице и музыкантах. Москва : Музыка, 1971. 109 с.
5. Caballero Bonald Colita J. M. Luces y Sombres del Flamenco. Sevilla : Published by J. M. Lara, 2006. 344 p.
6. D'Aviller J. Ch. Spaine By The Baron Ch. D'Aviller. London : Bickers&Son, 1881. 485 p.
7. Fernandez B., Angel M. «El flamenco en tiempos del cancionero de Eduardo. Cuadernos de arte». Universidad de Granada, V. 26, 1995. P. 321 – 335.
8. Flamenco Vivo. Camaron de la Isla. Indice de la Collection de Letras. URL: <http://canteytoque.es/letrastodas.htm>.
9. Liturgia. La palabra (I) – con Jose Maya. URL: <https://www.deflamenco.com/agenda-flamenco/liturgia-la-palabra-i-con-jose-maya>.
10. Martínez de la Pena T. Teoría y práctica del baile flamenco. Madrid : Aguilar SA de Ediciones, 1969. 142 p.
11. Monastero Heras B. «La construcción histórica del baile flamenco como disciplina formativa: andalucía en los siglos xvi-xxi// the historical construction of flamenco dancing as an educational». Ie revista de investigación educativa de la rediech, V. 9/17, 2018. P. 145 – 164.
12. Navarro Garcia J. L., Lozano P. E. El baile flamenco: una aproximacion historica. Almuzara : Cordoba, 2005. 205 p.
13. Pedrell F. Por Nuestra Musica : Barcelona, 1891-1892. 96 p.
14. Plasencia P. El Cante Flamenco. Editorial : Revista de Letras, 1983. P. 83 – 100.
15. Steingress G. Sociologia del cante flamenco (biblioteca de estilos flamencos). Sevilla : Centro andaluz de flamenco, 1993. 432 p.
16. Steingress G. «La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos)». Musica oral del Sur. Revista International, № 6, 2005. P. 119 – 152.
17. Verguillos J. Conocer el flamenco. Madrid : Signatura ed, 2006. 160 p.
18. West, Ch. «Memory – Recollection – Culture – Identity – Space: Social Context, Identity Formation, and Self-construction of the Calé (Gitanos) in Spain». Cultural Memories. The Geographical Point of View, Knowledge and Space, vol. 4. 2011. 101–119 p.

REFERENCES:

1. Grabovych G. (1997) To the history of Ukrainian literature: research, essays, polemics. [Do istoryi ukrayins'koi literatury: doslidzhenya, ese, polemika] Kyiv. P. 543 – 570. [in Ukrainian].
2. Kozarenko O. (2000) The phenomenon of the national musical language. [Phenomen ukrayins'koi muzichnoi movy] L'viv : T. G. Schevchenka Relation. 268 p. [in Ukrainian].
3. Todorov Ts. (2006) The concept of literature and other essays. [Ponyatya literaturi ta inshi ese] Kyiv : Kievo-Mogilyans'ka acad. 162 p. [in Ukrainian].
4. Falla M. (1971) Articles about music and musicians. [Stat'i o muzike I muzikantakh] Moscow : Music. 109 p. [in Russian].
5. Caballero Bonald Colita J. M. (2006) Lights and Shadows of Flamenco. [Luces y Sombres del Flamenco] Sevilla : Published by J. M. Lara, 2006. 344 p. [in Spanish].
6. D'Aviller J. Ch. (1881). Spaine By The Baron Ch. D'Aviller. London : Bickers&Son, 1881. [in English].
7. Fernandez B., Angel M. (1995). «Flamenco in the times of Eduardo's songbook» [El flamenco en tiempos del cancionero de Eduardo]. Cuadernos de arte. Universidad de Granada. V. 26. 1995. P. 321 – 335. [in Spanish].
8. Live Flamingo. Camaron de la Isla. Index of the Collection of Letters [Flamenco Vivo. Camaron de la Isla. Indice de la Collection de Letras]. URL: <http://canteytoque.es/letrastodas.htm>. [in Spanish].
9. Liturgy. The word (I) – with Jose Maya [Liturgia. La palabra (I) – con Jose Maya]. URL: <https://www.deflamenco.com/agenda-flamenco/liturgia-la-palabra-i-con-jose-maya>. [in Spanish].
10. Martínez de la Pena T. (1969). Flamenco dance theory and practice [Teoría y práctica del baile flamenco]. Madrid : Aguilar SA de Ediciones. 1969. 142 p. [in Spanish].
11. Heras Monastero B. (2018). «The historical construction of flamenco dancing as a training discipline: Andalusia in the 16th-21st centuries// the historical construction of flamenco dancing as an educational» [La construcción histórica del baile flamenco como disciplina formativa: andalucía en los siglos xvi-xxi// the historical construction of flamenco dancing as an educational]. Ie revista de investigación educativa de la rediech. V. 9/17. 2018. P. 145 – 164. [in Spanish].
12. Navarro Garcia J. L., Lozano P. E. (2005). Flamenco dance: a historical approach [El baile flamenco: una aproximacion historica]. Almuzara : Cordoba. 2005. 205 p. [in Spanish].
13. Pedrell F. (1891–1892). For our music [Por Nuestra Musica] : Barcelona, 1891-1892. 96 p. [in Spanish].

14. Plasencia P. (1983). Flamenco Singing [El Cante Flamenco]. Editorial : Revista de Letras, 1983. P. 83–100. [in Spanish].
15. Steingress G. (1993). Sociology of flamenco singing (library of flamenco styles) [Sociología del cante flamenco (biblioteca de estilos flamencos)]. Sevilla : Centro andaluz de flamenco. 1993. 432 p. [in Spanish].
16. Steingress G. (2005). «Cross-cultural hybridization as a key to the formation of New Flamenco (historical-sociological, analytical and comparative aspects)» [La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos histórico- sociológicos, analíticos y comparativos)]. Musica oral del Sur. Revista International. № 6. 2005. P. 119–152. [in Spanish].
17. Verguillos J. (2006). Know the flaminco [Conocer el flamenco]. Madrid : Signatura ed. 2006. 160 p. [in Spanish].
18. West, Ch. (2011). «Memory – Recollection – Culture – Identity – Space: Social Context, Identity Formation, and Self-construction of the Calé (Gitanos) in Spain». Cultural Memories. The Geographical Point of View, Knowledge and Space, vol. 4. 2011. 101–119 p. [in English].