

УДК [[784.4:78.03]:78.071.1Лорка](460)(045)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276575>

МЕЛЬНИК В. Ю.

Мельник Вікторія Юрївна — аспірантка кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Харків, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9730-1149>

gloria.flamenco333@gmail.com

© Мельник В. Ю., 2023

«ІСПАНСЬКІ СТАРОДАВНІ ПІСНІ» Ф. Г. ЛОРКИ: ДІАЛОГ ПОЕТА З ТРАДИЦІЄЮ ФЛАМЕНКО

Актуалізовано проблему взаємодії авторської творчості з фольклорною традицією. Крізь призму художньої практики кінця XIX — перших десятиліть XX століття висвітлено вектор формування іспанської національної композиторської школи. Її своєрідність базується, передусім, на самобутній культурі фламенко, яку у той чи інший спосіб відтворювала творчість митців Іспанії, в тому числі Федеріко Гарсія Лорки. Музична збірка «Іспанські стародавні пісні» стала не лише результатом сухого документування архівних знахідок, але й втіленням живого сприйняття фольклору іспанських *gitanos*. Характерні ритми, інтонаційна структура та ладогармонічні особливості фольклорної традиції фламенко надихали поета, інспірували його композиторський азарт. Набувала подальшого розвитку дослідницька тема «Лорка — музикант»: зокрема, конкретизовані його фольклористична та композиторська діяльність; уточнені характеристики зафіксованого в аудіозапису (1931) та друкованому виданні (1961) музичного тексту в аспекті авторського і виконавського відтворення культури фламенко. У процесі вивчення збірки стало зрозуміло, що баланс автентичності та авторської активності у цьому випадку можливо з'ясувати, лише спираючись на знання загальних фольклорних парадигм, оскільки конкретні першоджерела, на які спирався Ф. Г. Лорка, невідомі. Нас зацікавило виявлення компонентів фламенко-коду, які залучав поет. Їх віднайдення посприяло встановленню історичних зв'язків авторського тексту із автентикою на рівні інтонаційних, ладових, гармонічних, метроритмічних, жанрових структур. Окрім того, у збірці виявлені ознаки циклічності, які розкриваються шляхом осмислення образно-поетичної сфери «Іспанських стародавніх пісень». Детальний коментар семантики конкретних номерів та музично-мовленнєва єдність дозволили встановити циклічність у побудові збірки, яка відтворює цілісний образ Іспанії та своєрідність іспанської ментальності.

Ключові слова: Ф. Г. Лорка-фольклорист, музика Іспанії, жанри фламенко, вокальний цикл, символізм.

Вступ. У сучасному побутуванні збірка *Canciones Españolas Antiguas* («Старовинні іспанські пісні») сприймається виконавцями як зразок оригінальної творчості поета. Про це свідчить поширена практика її виконання (як у «роздріб», так і разом) на знак пошани до великого митця. Втім на титульній сторінці видання недвозначно вказано, що вміщений у збірці матеріал лише «зібрано і гармонізовано Ф. Г. Лоркою» («*recogidas y armonizadas Federico Garcia Lorca*») [Lorca F. G., 1961].

Де саме, коли збирав Лорка ці зразки народного мистецтва, коли впорядковував та працював над гармонізацією пісень — на ці питання існують лише загальні відповіді. Сама підозра у містифікації достатня для того, щоб поставити її під сумнів як об'єкт вивчення сучасної етномузикології. Ф. Г. Лорка з дитинства був добре знайомий з традицією фламенко. Інтуїтивне відчуття пізніше поєдналося з науковим інтересом, поет часто стилізував знайдені у старих фоліантах матеріали. Як стверджував його сучасник, літературознавець Федеріко де Оніс, у цьому випадку Лорка «не використав, як у поезії, натхнення від популярної музики для створення власного музичного твору. Він обмежується тим, що співає своїм коханим лише пісні для власного задоволення, акомпануючи їм на піаніно» [Gibson, 1987, p. 88]. Творчість поета «для власного задоволення» водночас є показовою для іспанської музики, яка на початку ХХ століття переживала період ствердження власної самобутності. У цьому процесі особливу роль відіграла популяризація культури фламенко, що стрімко поширювалася далеко за межі первинного ареалу існування. На прикладі цієї збірки стає можливим зафіксувати важливий момент діалогу фольклорної практики і композиторської ініціативи, визначити співвідношення цих компонентів. В цьому полягає *актуальність* публікації.

Мета статті — виявити специфіку застосування коду традиційної культури фламенко модерним автором на прикладі музичної збірки Ф. Г. Лорки «Іспанські стародавні пісні».

Наукова новизна статті визначається введенням до наукового обігу музичного твору Ф. Г. Лорки, що є зразком наслідування культури фламенко у її символічних, поетичних, жанрово-інтонаційних параметрах. Розширені уявлення щодо фольклористичної та композиторської діяльності поета, уточнені характеристики музичного тексту в аспекті авторського та виконавського відтворення традиційної культури.

Аналіз публікацій за темою дослідження. Існує значний обсяг літератури, що фіксує зусилля, перед усім, професійних літературознавців у сфері створення деталізованої біографії Ф. Г. Лорки, еволюції його творчості, осмислення властивого йому комплексу генерації («покоління 27»). До такої категорії праць належать розвідки Eisenberg D. (1977), Suwa K. (2010), Maurer Ch. (2011) тощо. Окреме дослідницьке поле утворене вивченням поезики митця, усвідомленням реалізації його творчих настанов, вияву художньої індивідуальності у різних сферах мистецтва, в тому числі музичному. У цьому аспекті маються на увазі, насамперед, праці Gibson. I. (1987) та Ossa Martínez M. (2018). Серед багатьох оглядових праць привертає увагу дослідження, присвячене конкретній спробі Федеріко Гарсія Лорки опрацювати фольклорний матеріал [Israel, Katz, Tinnell, 1999]. Як правило, всі праці, що торкаються цієї проблеми, об'єднують спільне ставлення до роботи Ф. Г. Лорки з фольклорними першоджерелами, яка «була не систематичною та методичною роботою фахівця, а митця, який шукав задоволення від <...> відкриття та інтерпретації іншого мистецтва, сповненого оригінальності, досконалості та краси» [Lorca, 1986, p. 87]. Дійсно, зустріч із таким, сповненим оригінальності, досконалості та дивною красою мистецтвом, яким є фламенко, назавжди змінила художню оптику поета. Тому творчі наслідки цієї зустрічі привертають особливу увагу науковців [Bennahum, 2000; Suwa, 2010; Stanton, 2021]. У такому контексті прийнято побіжно згадувати збірку «Іспанські стародавні пісні», але об'єктом самостійного вивчення вона до сьогодні не стала. Причиною можна вважати складність для розуміння самого «коду фламенко», яким скористувався поет, тож для аналітичного опрацювання цієї унікальної фольклорної «колек-

ції» у статті залучені джерела, що узагальнюють музично-теоретичні засади фламенко [Fernández, 2004]. В сучасному українському музикознавстві іспанська музика, зокрема гітарна творчість, висвітлена в монографії та статтях Тимура Іваннікова [Іванніков, 2017, 2018].

Методологічне підґрунтя статті має комплексний характер. Застосовано історичний і джерелознавчий підходи до осмислення подій та артефактів минулого (зокрема, у з'ясуванні передумов і контексту створення збірки «Іспанські стародавні пісні»). У процесі дослідження були залучені наступні методи: *біографічний* (для уточнення обставин створення збірки, музичного середовища, яке обумовило специфіку поглядів поета на мистецтво фламенко), *компаративний* (для співставлення близьких фольклорних зразків та авторських «обробок»), *структурний* і *жанрово-стильовий* методи, що дозволяють у різних аспектах охарактеризувати збірку та довести її художню цілісність.

Результати дослідження. Сучасники називали поезію Федеріко Гарсія Лорки (1898–1936) найбагатшим скарбом популярної андалузької пісні. Сам митець вважав себе музикантом, а своє розуміння фольклору розкрив у вислові: «Фламенко — душа нашої душі, ті співочі русла, за якими йде з серця наш біль» [Lorca, 2010, р. 28]. Поет, музикант, фламенколог, драматург, художник, Ф. Г. Лорка відомий як один із найяскравіших представників «покоління 27». Житель півдня, який виріс в одному з найпрекрасніших центрів фламенко — на околицях Гранади. З одинадцяти років він брав уроки гри на фортепіано у місцевій консерваторії. Його вчитель Антоніо Сегура Меза переконував Федеріко стати піаністом, посилаючись на його визначні музичні здібності. Але Ф. Г. Лорка захоплюється гітарою (1916) і поринає у вивчення фламенко, залишивши фортепіано [Gibson, 1987, р. 81].

Інтерес до андалузької культури виявлявся не тільки у її пізнанні, а й у багаторазових спробах актуалізації. У 1922 році в Гранаді відбувся перший Конкурс автентичного співу фламенко — *cante jondo*. Завдяки спільним зусиллям Ф. Г. Лорки та Мануеля де Фальї вдалося не лише зібрати виконавців, а забезпечити вражаючий призовий фонд — 8000 песет [Calatrava, 2014, р. 133]. У ті часи сума дорівнювала близько 55\$ або вартості 100 кг цукру. Мабуть, фінансова мотивація важливим чином впливала на прояв активності не досить заможного народу *gitanas*.

Дослідницький інтерес до мистецтва *gitanas* Ф. Г. Лорка реалізував у своїх виступах на конференціях та лекторській діяльності. Декілька тез із тих зустрічей опубліковані за матеріалами конференції «*Arquitectura del cante jondo*» (1922), де поет доволі успішно досліджував на конкретних прикладах зв'язки автентичного фламенко з творчістю І. Альбеніса, М. де Фальї, навіть М. Римського-Корсакова і К. Дебюссі [Lorca, 2010, р. 37]. Цей досвід надихнув митця на виступ із публічною лекцією «*Teoría y juego del duende*» («Теорія та гра дуенде», 1933, Аргентина).

Процес формування іспанської національної композиторської школи, засновником якої вважають Феліпе Педреля (1841–1922), позначений високим інтересом до іспанського фольклору. Разом з тим герметичність культури фламенко породжувала побоювання і зневагу до цього мистецтва — вони були настільки укоріненими в тогочасному суспільстві, що зберегли свій вплив на мистецьку еліту аж до початку ХХ століття. Зверхнє ставлення виявлялося в упередженнях щодо неестетичності та неетичності фламенко. Революція у поглядах відбулася завдяки зусиллям Ф. Педреля, старшого сучасника Лорки. Захоплення маестро було підтримане лише у досить вузькому колі учнів (І. Альбеніс, Е. Гранадос, М. де Фалья, Х. Турино). Ф. Педрель стверджував, що

варто у творчості задіювати «безперервність традиції, стійкі загальні ознаки, використання певних органічних художніх форм, що відповідають духу народу, його темпераменту і звичаям» [Pedrell, 1891, p. 576]. Він був одним із перших, хто виявив особливу увагу до культури фламенко, що втілилась у 4-томному зібранні обробок народної музики Іспанії «*Cancionero musical popular Espanol*» (1922). Імовірно, саме ці перші зразки композиторського погляду на культуру *gitanas* стали своєрідним прикладом для Федеріко. Сальвадор Далі згадував: «Коли Федеріко Гарсія Лорка хапав пісенники Педреля, він ставав нестерпним, але так, своїм голосом і своєю грою він відкриває нам безліч коштовностей незрівнянної краси» [Halfiter, 1986, p. 38]

Структурний канон фольклорної традиції був на той час вже добре засвоєний поетом. Він часто використовує традиційні структури фламенко (*letras flamenco*), створює алузії на сольний традиційний вступ кантаора (вокаліста) — *templ*, наслідує інші атрибутивні знаки цієї культури. Однією з форм кристалізації поетом знань про закони фламенко стала Поема канте хондо (1921). У цьому поетичному циклі значною мірою реалізовані закономірності та особливі прийоми, притаманні лише цій культурі. Безсумнівно, обізнаність поета багато в чому була результатом його дослідницької активності. Повз увагу Федеріко не проминув жоден пісенний збірник, ані сучасний, ані авторства його попередників. Завдяки широкому колу спілкування поет отримав змогу познайомитися з рідкісним зразком пісенника 1556 року, зібраного Дж. Скотто «*Cancionero de Upsala*» («Пісенник із Упсали», збірка іспанських різдвяних гімнів епохи Відродження)¹. Ф. Г. Лорка також вивчав «*Cancionero Palacio*» («Палацовий пісенник», 1470–1520). Його інша назва — «Збірка пісень Барб'єрі» — пов'язана з ім'ям Франсіско Асенхо Барб'єрі, який знайшов ці матеріали в бібліотеці Королівського палацу в Мадриді і вперше видав друком (1890). Федеріко де Оніс (*Federico de Onís*) підкреслював, що Лорка запам'ятав і популяризував значну кількість мелодій із згаданих пісенників: «Робота Федеріко Гарсія Лорки в галузі фольклорної музики була не систематичною та методичною роботою фахівця, а митця, який шукав задоволення від <...> відкриття та інтерпретації іншого мистецтва, сповненого оригінальності, досконалості і краси» [Onís, 1986, p. 87].

Можна припустити, що робота Ф. Г. Лорки над власною збіркою «*Cantes Espanoles Antiguas*» («Іспанські стародавні пісні», 1961, Мадрид) стала свого роду наслідуванням давніх зразків і спричинила занурення в традицію, вивчення законів її побутування. Праця набула широкої популярності: після її публікації поета часто запрошували виконати «Іспанські стародавні пісні» як на радіо, так і у приватних салонах не лише в Іспанії, але й за її межами. Один із таких випадків відбувся у США. Враження Федеріко від навчання у Колумбійському університеті (1929–1930 роки) частково віддзеркалені у поемі «Поет у Нью-Йорку» [Eisenberg, 2010, p. 233–250]. Залишилася згадка поета: «...була невелика вечірка, на якій мені неминуче доводилося співати і грати на фортепіано. Ви не уявляєте, як ці американці захоплюються піснями Іспанії» [Christopher, 2011, p. 260]².

¹ Джіроламо Скотто (*Girolamo Scotto*, 1505–1572) — італійський композитор, книговидавець, один із найвпливовіших венеціанців доби Ренесансу. Імовірно, ним було зібрано та видано *Cancionero de Upsala* (збірку пісень з Упсали). Проте у інтернет ресурсах його часто плутають з математиком і магом, повним тезкою та молодшим сучасником Джіроламо Скотто (?–1597). Очевидно, що колекціонування пісень було поза межами інтересів другої постаті.

² Невідомо, виконувалися того разу пісні зі збірки Педреля чи вже імпровізувалися ті наспіви, що згодом увійдуть до циклу під назвою *Canciones Españolas Antiguas*.

Встановити достеменно дату завершення «Іспанських стародавніх пісень» не вдалося. Окремі номери ще до публікації Лорка залюбки виконував у дружньому колі. Як цілісна збірка вони були оприлюднені завдяки аудіозапису 1931 року (вокальну партію виконувала Аргентина (*La Argentina*), партію фортепіано автор)¹. «Аргентина на ранніх етапах своєї кар'єри стала зіркою, яка своїм естетичним акцентом спонукала будь-якого іспанця задуматися про свою країну і можливо, про час, у якому він проживає», — пише Ніночка Беннахем (*Ninotchka Bennahum*) (*Bennahum*, 2000, р. 56) у монографії, присвяченій цій видатній особистості².

Ймовірно, колекціонування та обробка фольклорних першоджерел проводилася Ф. Г. Лоркою з того часу, як він серйозно зацікавився культурою фламенко. Збірка «*Canciones Españolas Antiguas*» включає дванадцять обробок пісень, що базуються на автентичних стародавніх текстах фламенко (роки публікації достеменно не відомі)³. Жодної автентичної версії фольклорних першоджерел, які обрав Ф. Г. Лорка, знайти не вдалося. Їхні наступні виконавські версії створювалися завжди як данина іспанському співцю свободи. Характерні ритми, гармонії, тип фактури, зафіксовані Лоркою, підсвічувалися і доповнювалися наступниками. Виникають певні сумніви щодо ступеню втручання поета у автентичний текст. Бездоганний поетичний стиль Ф. Г. Лорки викристалізувався у складні рими, які часто важко відрізнити від справжнього андалузького фольклору. Тож з плином часу пісні почали сприйматися як продукт творчості самого поета. Лише нагадування на титульній сторінці «*recogidas y armonizadas Federico Garcia Lorca*» («зібрано і гармонізовано Федеріко Гарсія Лоркою») свідчить про істинні джерела матеріалу.

У першій половині циклу представлена світла частина доби. Побутові теми, соціальний контекст, фрагменти робочих процесів, притаманних *gitanas*, розкриваються у шести піснях. **Перша сцена «*Anda Jaleo*»** — дорога на полювання. Рядок «*Y vamos al tiroteo*» («ми йдемо на полювання») повторюється двічі в кінці кожного куплету і звучить як застереження. Другий куплет відкривають слова «*no salgas paloma al campo*» («не виходь, голубко, в поле»). З одного боку, цю пісню можна сприймати як марш мисливців, а з іншого — як застереження для тієї, хто буде вишивати накидку згодом, страждаючи від розбитого серця. Як і в «*Zorongo*», в «*Anda Jaleo*» явно виражений циганський колорит, але лише в «*Zorongo*» слухачі розуміють цей колорит персоналізовано, а не узагальнено. Застереження для циганки («голубки») підтримане вигуками «*Anda Jaleo*». Слово *Jaleo* виступає як назва автентичного жанру (різновид *bulerias* та як узагальнююча назва підбадьорливих вигуків, що традиційно використовують виконавці фламенко під час виступу. Серед них

¹ П'ять грамофонних платівок були записані компанією *La Voz de su Amo* [Ossa Martínez, 2018, р. 349].

² Аргентина (*La Argentina*), Антонія Мерсе (*Antonia Mercé*, 1890–1936) — танцівниця, «королева кастаньєт», одна із перших популяризаторів фламенко «за океаном», мала шалений успіх. З Ф. Г. Лоркою імовірно зустрілася у Колумбійському університеті 1931 року. Як кожна *bailaora* (танцівниця фламенко), *La Argentina* з легкістю могла проспівати будь-який куплет фламенко.

³ Зміст збірки:

- | | | |
|--------------------------------|----------------------------------|-----------------------------------|
| 1. <i>Anda Jaleo</i> | 5. <i>Las Morillas De Jaen</i> | 9. <i>Los Pelegrinitos</i> |
| 2. <i>Los Cuatro Muleros</i> | 6. <i>Sevillanas Siglo XVIII</i> | 10. <i>Zorongo</i> |
| 3. <i>LAS Tres Hojas</i> | 7. <i>El Cafe Chinatas</i> | 11. <i>Romance De Don Boyso</i> |
| 4. <i>Los Mozos De Monleon</i> | 8. <i>Nana De Sevilla</i> | 12. <i>Los Reyes De La Baraja</i> |

може бути добре відомий викрик «*Ole*», що зазвичай звучить на межі розділів або як реакція на ефектний поворот мелодійної або ритмічної лінії. Історично вигуки *Jaleo* виникли як спосіб привернення уваги в галасливому натовпі на майданах, де спочатку виступали *gitanas*. Цілком імовірно, що вигуки «*Anda Jaleo*» використані для привернення уваги «голубки» та уникнення подальшої трагедії.

Другий і третій номери — замальовки чоловічої та жіночої праці. У **другому номері «*Los cuatro muleros*»** («Чотири мірошники») дівчина ділиться з матір'ю своїми переживаннями («*me roba el alma*» / «він краде мою душу») та розповідає історію своєї зустрічі з одним із чотирьох мірошників. За жанром ця пісня походить на *vil-lansicos* (різдвяні пісні, що співалися у Альбасіні). Музичне оформлення — стилізація пасторалі (образ мулів, які немовби ходять по колу біля млина). Ф. Г. Лорка не віддзеркалює кожне слово засобами музичної виразності, не деталізує численні події, що їх описує дівчина, а фіксує головне — цілісний безтурботний дух вражень від першої зустрічі.

Третя композиція «*Las Tres Hojas*» («Трилисник») — історія дівчат, які збирають трави (процес, майже завжди пов'язаний певною мірою з магією). В музиці містичний дух відсутній, тільки повторюваний приспів «*debajo, debajo de la hoja*» («підніму, підніму листочок») сприймається як замовляння. Звучання доволі легко-важне, відчуваються звабліві кокетливі мотиви. Дівчата (можливо, одна з них — та сама циганка з «блакитними очима») збирають трави для умовного хворого коханого. (Природно провести паралель і припустити, що парубкові потрібні ліки від любовної лихоманки, спасіння від одержимості коханням).

Корида як знак радості, народного свята відображена у **№4 «*Los Mozos de Monleon*»** («Цвіркуни з Монлеону»). Пісня-розповідь розгортається як оповідання в ідилічній манері. Ф. Г. Лорка уникає драматизму події, оминаючи кроваві подробиці, які у соціумі неприйнятно загострювати. Вперше з початку циклу в тексті з'являється ім'я: тореадор Мануаль Санчес, відомий як Манолете Матадор, жертвує своїм життям заради видовища. Згадка конкретної особистості викликає певні сумніви щодо фольклорного джерела текстів, але імовірно ці куплети можуть відноситись до різновиду *let-ras personales* (авторських куплетів), що згодом, через багаторазове повторення, набувають всенародної популярності. У збірці пісень «*Ledesma cancionero salmantino*» (1907) текст цієї пісні наводиться у розділі романсів, де як автор згадується Рамон Ревес. Припускаємо, що саме ця збірка могла надихнути Ф. Г. Лорку на створення циклу «*Canciones Españolas Antiguas*», адже один із прикінцевих розділів присвячений фортепіанним варіантам акомпанементу фольклорних зразків.

«*Tres morillas me enamoran en Jaén*» («Три мавританки закохали мене у Хаен») — цими словами починається **№5**. Вперше відчувається екзотичний колорит музичного тексту: повільний темп, звабліві інтонації, андалузька каденція у вступі¹, плагальні каданси — ці засоби музичної виразності віддзеркалюють своєрідність регіону, де відбуваються події, формуючи добре знаний мавританський колорит.

Робочий день добігає кінця, традиційний відпочинок іспанці знаходять на вечірках, де зазвичай лунають традиційні святкові жанри «*festeros*». Один із них — севільяни (*sevillanas*), соціальний танцювальний жанр. Традиційно він має куплетну форму та яскраво виражену стабільну пульсацію. Піднесений настрій севільяни під-

¹ Андалузька каденція — розповсюджений фрігійський басовий хід, що став певною мірою символом іспанської екзотики.

креслюється швидким темпом ($\bullet = 180-212$), а його широка популярність, не тільки в межах Іспанії, а і далеко за її кордонами, набувається завдяки зрозумілій регулярній тридольній пульсації (6/8). Традиційні варіанти гармонізації *sevillanas* доволі розмаїті: гітарист може задіяти гармонізацію від простих звичних I–V–I ст. до колоритної андалузської каденції та *modo flamenco* (лад фламенко). Пісні охоплюють широкий спектр тем, але найчастіше звеличується місце їх народження та побутування — Севілья. **№6 «Sevillanas del Siglo XVIII»** («Севільяни XVIII століття») — жвавий, оптимістичний, динамічний. Вигуки «*Viva Sevilla!*» відкривають і завершують пісню, *сі-бемоль мажор*, форшлаги на кожен долю нагадують святкові дзвіночки, піднесений настрій пасує для завершення дня.

З уявним початком сутінок композитор переносить дію в таблао — кафе-кабаре з вечірньою концертною програмою. Назва **№7 «El cafe de Chinitas»** — пов'язана зі знаковим для іспанської культури місцем (одне з перших таблао, відкрите у 1857 році в Малазі на честь актора *Chinitas*). Символічно, що саме тут ми потрапляємо у задзеркалля, де всі «денні» образи відкривають свою тінюву сторону. *Bailaor* на сцені демонструє не лише велич, а і страждання тореро, його тяжкий шлях тонкою стежкою між життям і смертю. Свято кориди, представлене у просторі ідилії чистої радості у четвертому номері, змінюється належним драматизмом образів, згущеним колоритом, що зазвичай відтворюється в мистецтві. Ф. Г. Лорка вчергове підкреслює дуальну суть іспанського національного характеру — ціну денної радості життя зрозуміло тільки вночі. Перед нами символічний образ кориди, що традиційно створюють *bailaor*'и під час фламенко-вистави, розповідаючи всю правду: «*Este toro ha de morir*» («цей бик має померти»).

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

№9 — «*Los pelegritos*» («Маленькі Паломники»). Герої — пара закоханих мандрівників. Мета їхньої подорожі — благословіння Папи. Пісня написана в *соль мажорі*, який у середньому розділі змінюється на однойменний мінор (сприймається як знак першого внутрішнього конфлікту). «*Cayo la novia*» («наречена впала») — недобрий знак, але закохані йдуть далі і досягають своєї мети. Благословіння отримано, весілля відбулося. Історія розказана у десяти куплетах, які умовно можна розділити на три частини 3+4+3, де середній розділ (мінорний) відображає безпосередньо розмову з Папою, розповідь історії та прохання про головне. Крайні частини — мандри: спочатку в Рим, потім — додому.

Кульмінаційний номер циклу — **№10 Zorongo**. Його назва тотожна популярному андалузському жанру фламенко. Цей виразний, сповнений деталей внутрішнього стану портрет героїні, узагальнений образ якої дає змогу кожному ототожнити себе з ним, — єдиний в циклі зразок. Певні риси зовнішності подані на початку пісні: «*...tengo los ojos azules*» («... в мене блакитні очі»). Незважаючи на душу, що стомилася плакати («*me harto de llorar*»), закохане серце героїні все ще схоже на гребінь вогню. Але кохання не взаємне, і це зводить її з розуму: «*Esta gitana loca <...> que*

lo que sueña <...> quiere que sera verdad» (вона б хотіла, щоб її сни щасливі стали правдою). У глибоко психологічному портреті проступає підсвідоме, емоційне, що особливо притаманне культурі фламенко. Основний нерв пісні — нерозділене кохання. Традиційно в музичному мистецтві такій тематиці відповідає жанр *lamento*, але не тут. Героїня не кориться долі, не визнає програш і саме це стає підставою для затьмарення свідомості. Спомини обіймів коханого минулою весною та монотонна праця над вишивкою сріблом і золотом походять скоріше на певний ритуал, створюють зловісний колорит. Імовірно вишита накидка є символічним образом, адже матеріали, згадані в тексті, занадто коштовні для простолюдина. Туман свідомості підкреслюються висловом «*la luna es un pozo chico*» («місяць — маленька криниця»). Калейдоскопічність минулого і теперішнього, погляд догори обертається вниз, «блакитні очі» — холод, а серце як вогонь, зворотна перспектива — підкреслюють дуальність сприйняття світу.

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

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

Поетичний текст багатьох пісень циклу (зокрема і цього номеру) деякі літературознавці аналізують як продукт авторської творчості Ф. Г. Лорки. Вдалося знайти варіант «*Romance de Don Boyso*», виконаний у середньовічній манері, що спростовує авторство Ф. Г. Лорки. Наступні пошуки підтвердили існування реальної особистості, яка не лише є головним героєм твору, але й автором тексту — залежно від регіону прізвище *Boyso* інколи змінювалась на *Boeso*. Відомо, що у 1162 році він був губернатором Карійону. З часом ця постать стала напівлегендарною: поет Моралес перетворив портрет Дона на поетичний, а Лопе де Вега зробив його об'єктом пародії. Пісня з циклу Ф. Г. Лорки більше схожа на баладу, що занурює слухача в глибину століть.

Фінал — життєстверджуючий, жартівливий, дещо сатиричний **№12 «Los Reyes de la Baraja»** («Рейєси з Барахи») — звільнення циганки від любовної залежності, це немов нове коло життя, відродження. Чотири короля з колоди («*Rey de oros, rey de copas, rey de espadas, rey de bastos*») — образ можливостей, вибору. Іронія полягає в тому, що циганка шукала одного короля, у якому були б поєднані усі чесноти, але це неможливо. Сатиричний вигук головного героя «*Si tu madre quiere un rey, la baraja tiene cuatro*» («якщо твоя мати мріє про короля, їх в колоді аж чотири») звучить із присмаком гіркоти від мрій, що не здійснилися. Скоріше за все, *Don Boyso* отримав відмову: дівчина вирішила і далі шукаючи свого «короля».

Постає питання: чи поєднуються пісні збірки у єдину структуру? Наскільки справедливим є визначення *цикл* щодо цієї збірки? З одного боку, тут відчувається сюїтність, підкреслена відсутністю очевидного єдиного сюжету, калейдоскопічністю

образів та тем. Можна зустріти згадки топонімів від Кастилії до Андалусії, з півночі на південь Іспанії, назву таблао в Малазі, визначного для розвитку фламенко («*El Cafe de Chinitas*» в №7). Частими у назвах і текстах є згадки про робітничі професії: мірошник, орач та інші, що стосуються фермерської діяльності *gitanas*. Власлива для сюїти танцювальність проявилася в активному залученні жанрів фламенко (№1 *Anda Jaleo*¹, №6 *Sevillanas*² *del Siglo XVIII*), що підкреслено назвами або прихованими атрибутивними ознаками на метроритмічному й інтонаційному рівні (причому, андалузська каденція та *compas Solea* у №5 *Las morillas de Jaen*).

Ідеї сюїтності відповідає і «строкатий» тональний план: співставлення *соль мінору* і *ля-бемоль мажору* у №1 та №2, або *сі-бемоль мажор* і *мі мінор* у №6 та №7 відповідно. Окрім того, номери зі збірки часто виконуються у вільному порядку — музиканти нехтують запропонованою автором послідовністю, орієнтуючись на власну виконавську концепцію.


З іншого боку, нечасті приклади повного виконання усіх дванадцяти пісень у незміненому порядку дають відчуття цілісності. В чому секрет такого ефекту? На нашу думку, цьому сприяє відсутність у збірці звичного для сюїти контрасту темпів, що могли б різко змінюватися від номера до номера. Цикл не «розпадається» завдяки наявності єдиної пульсації, автор явно спирався на єдину одиницю руху — восьму, на якій тримається вся метрична будова циклу. Відсутність композиторських ремарок стосовно темпу є викликом для виконавців, адже це передбачає певний рівень обізнаності у фольклорних жанрах Іспанії. До того, аналізуючи розмір пісень, вдалося знайти ознаки субциклів (Таблиця 1).


Таблиця 1

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

Спираючись на схему, можемо зробити висновок щодо втілення структури *Canciones Españolas Antiguas* у двох актах (зошитах) по шість сцен (номерів), де фіналом відчувається №11 (якому передують №7, 8, 9 з концентрацією емоційного тиску), а №12 постає як післямова. Різноманітні варіанти тридольної пульсації один раз за весь цикл змінено на стійку дводольну: лише у №11 композитор використовує 4/4.

Характерною ознакою метричного компоненту культури фламенко є акцентуація «*ternarias y binarias*³» (Fernandez L. 2016, p. 31). Цей принцип був реалізований Ф. Г. Лоркою не тільки в рамках кожного номеру, а й проведений наскрізною єднальною лінією. Чергування акцентів на три і на два композитор підкреслює частою зміною розміру в рамках майже кожної пісні. У №5, №7, №8 розмір 6/8 часто змінюється на 2/4 та 4/4, а 3/8 чергується з 3/4 та 2/8. В інших фрагментах циклу

¹ *Jaleo* (від ісп. метушня) — жанр фламенко, що має розмір 3/4, схожий на фанданго, але швидший за темпом, ритмоформула . За інтонаційним складом та гармоніями близький до жанру *bulerias*.

² *Sevillanas* — один із найпопулярніших парних танців Андалусії, куплетна форма, розмір 6/8, ритмоформула .

³ *Compas* — єдина метрична структура фламенко — постійно включає гру з акцентами, що чергуються через три або через дві долі.

автор використовує таку ж метричну закономірність, вуалюючи її синкопами, як у фрагменті з №1 «*Anda Jaleo*» (приклад 1):

Приклад 1.



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

Тональна карта циклу дещо ускладнена: у звичних для фламенко *мі мінор*, *ля мінор*, *ре мінор*, *сі-бемоль мажор* додані *фа мажор* та *ля-бемоль мажор*.

Для прояснення тонального плану наведемо таблицю 2.

Таблиця 2

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

Якщо вибудувати звукоряд, залучаючи тоніки кожної пісні, отримаємо гексахорд з центром *соль* (приклад 2).

Приклад 2.



Переважає мінорний модус, з низькою II, високою VI ступенями, відсутньою субдомінантою. Композитор знову використовує скарби культури *gitanos*: цей звукоряд є мікстовим і формує лад фламенко (*modo flamenco*), для якого показовою є мажоро-мінорна гра (це також стає фактором об'єднання різного матеріалу в цілісність).

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

Висновки і перспективи дослідження. Як зазначалося раніше, ремарка на титульній сторінці «Зібрано та гармонізовано Ф. Г. Лоркою» виключала будь-який натяк на композиторські амбіції поета. Але його роль важко переоцінити. Композитору вдалося зберегти і відтворити у нотному записі пасіонарний дух автентичної іспанської культури. Невигадливість творів підкреслена простотою фактурного і композиційного рішення: вокальні мелодії дублюються в акомпанементі, а вступи та постлюдії є простими копіями основних розділів. Пісні часто розміщені на двох сторінках, мають обмежений діапазон вокальної партії і безліч повторів, що відповідає принципам розвитку музичної думки, властивим культурі фламенко. Збережена «східна» інтонаційна природа насичених мелізмами мелодій переважно танцювального характеру. Але усі ці характерні особливості композитор не пом'якшує, намагаючись привести їх до загальноєвропейського музичного стандарту, навпаки — посилює їх використанням дисонантних гармоній. Ритмічну витонченість автентичних

зразків він доводить до непередбачуваності завдяки частим використанням геміол, акцентів на слабких долях, синкоп. Поривчастість виконання і рубато, властиві для форми побутування *para cantar* (музика фламенко, орієнтована на співака), композитор передає за допомогою лаконічних ремарок щодо темпу, динаміки, артикуляції, штрихів. Тілесність присутня у повторюваних згадках про «руки», «серце», «очі». Але Ф. Г. Лорка посилює колорит, додавши у фактуру ритмічний рядок, який відповідає *zapateado*¹. У десятому номері «*Zorongo*» після ремарки *taconeo* (скоріше за все мається на увазі *zapateado*) композитор виписує ритми без звуковисотності: повторювання куплету чергується з незмінним фортепіанним соло, завершеним *zapateado*. Ритмічний малюнок виконується соло в тиші, як відповідь фортепіано. Цей факт доповнює нашу думку щодо посилення фламенко-коду у музичному та вербальному текстах пластичним компонентом. Підтвердженням такого припущення є аудіозапис, де разом з «*taconeo*» використано кастаньєти. Сьогодні неможливо з'ясувати, кому саме належала ідея танцювального компоненту — композитору чи солістці *La Argentina*. Можливо, це була вдала пропозиція, що народилася під час їхніх спільних репетицій.

Безперечно, ця публікація не претендує на вичерпне розкриття заявленої проблеми, відкриваючи горизонти для подальшого її дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Іванніков Т. П. Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості : монографія. Кам'янець-Подільський : Видавець ПП Зволейко Д. Г., 2018. 392 с.
2. Іванніков Т. П. Концерт «Аранхуес» для гітари з оркестром Х. Родріго як феномен іспанського неокласицизму. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць*. Київ : Міленіум, 2017. Вип. 31. С. 3–24.
3. Bennahum N. Antonia Mercé, “La Argentina”: Flamenco and the Spanish Avant Garde. Middletown: Wesleyan University Press, 2000. 257 p.
4. Calatrava J. Granada, 1922–1928: Un poeta, un músico y dos arquitectos. El Amor Brujo. Arquitectura y escenografía en espacios de la Alhambra. Ed. Emilio Cachorro. Francisco del Corral y Milagros Palma, Granada, 2014, Editorial Godel S. P. 63–68.
5. Eisenberg D. A chronology of Lorca's visit to New York and Cuba. *Kentucky Romance Quarterly*, 1977. №24 (3), p. 233–250.
6. Fernández L. Teoría Musical del Flamenco: Ritmo, Armonía, Melodía, Forma. Madrid: Acordes Concert, 2004. 133 p.
7. García Lorca, F. El cante jondo. Primitivo canto andaluz. Obras Completas (tomo III). Madrid: Aguilar, 1986. 486 p.
8. Gibson, I. Lorca y la música. La música en la generación del 27. En Homenaje a Lorca. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987, pp. 81–83.
9. Israel J. KATZ and Roger D. Tinnell (1999). Federico Garcia Lorca as folklorist: the ibero-american romance de Don Gato. *Anuario Musical*, vol. 54, p. 253–311.
10. Ledesma D. Cancionero Salmantino. Madrid: Imprenta Alemana, 1907. 560 p.

¹*Zapateado* — ритмічні малюнки, що виконуються за допомогою ударів різними частинами тупель об підлогу.

11. Lorca F. G. Cantes Espanoles Antiguas. 1931. URL: <https://youtu.be/Zl1wkl6SkFE> (accessed: 10.10.2022).
12. Lorca F. G. Cantes Espanoles Antiguas. 1931. URL: <https://youtu.be/J5u8sGSnbT8> (accessed: 10.10.2022).
13. Lorca F. G. Cantes Espanoles Antiguas. Madrid: Union Musical Española, 1961. 36 p.
14. Lorca F. G. Juego y Teoria del Duende. 2003. URL: <https://biblioteca.org.ar/libros/1888.pdf> (accessed: 12.11.2022).
15. Lorca F. G. Poema del Cante Jondo Romancero Gitano Conferencias y Poemas. Florida: Stockcero, 2010. 236 p.
16. Maurer Ch. Garcia Lorca and Spanish Music in New York. *Romance Quarterly* 58 (4), 2011, p. 258–275.
17. Ossa Martínez M. García Lorca, la música y las Canciones Populares Españolas. *Alpha (Osorno)* 39, 2014, p. 93–121.
18. Ossa Martínez M. Federico García Lorca y la música. *Cuadernos de Investigación Musical*, 6, 2018, p. 335–351.
19. Pedrell F. Los Pirineos. Por nuestra musica. Barcelona: MDCCCXCII, 1891. 320 p.
20. Stenton, E. F. The Tragic Myth: Lorca and Cante Jondo. University Press of Kentucky, 2021. 152 p.
21. Suwa K. Teoría y juego del duende de Federico García Lorca — Generación del 27 (4ª parte), 2010. URL: <https://www.kazu-classicalguitar.co.uk/es/ensayos/generacion-27/parte4-teoria-juego-duende-federico-garcia-lorca> (accessed: 9.12.2022).

REFERENCES

1. Ivannikov, T. P. (2018). *Hitarne mystetstvo XX stolittia yak fenomen tvorchosti* [Guitar art of the 20th century as a phenomenon of creativity]. Zvoilenko D. G., Kamianets-Podilskyi, 392 p. [in Ukrainian].
2. Ivannikov T. P. (2017). *Kontsert «Arankhues» dlia hitary z orkestrom Kh. Rodriho yak fenomen ispanskoho neoklasysizmu* [Concerto "Aranjuez" for guitar with orchestra by H. Rodrigo as a phenomenon of Spanish neoclassicism]. In: *Mystetstvoznachy zapysky : zb. nauk. prats.* [Musicology notes : scientific method. collection] Milenium, Kyiv, Issue 31, pp. 3–24. [in Ukrainian].
3. Bennahum N. (2000). Antonia Mercé, “La Argentina”: Flamenco and the Spanish Avant Garde. Middletown: Wesleyan University Press, 257 p. [in English].
4. Calatrava J. (2014) Granada, 1922–1928: Un poeta, un músico y dos arquitectos. El Amor Brujo. Arquitectura y escenografía en espacios de la Alhambra. Ed. Emilio Cachorro. Francisco del Corral y Milagros Palma, Granada, Editorial Godel S. L. 63–68 [in Spanish].
5. Eisenberg D. (1977). A chronology of Lorca’s visit to New York and Cuba. *Kentucky Romance Quarterly* 24 (3), p. 233–250 [in English].
6. Fernández L. (2004). Teoria Musical del Flamenco: Ritmo, Armonia, Melodia, Forma. Madrid: Acordes Concert, 133 p. [in Spanish].
7. García Lorca, F. (1986) El cante jondo. Primitivo canto andaluz. Obras Completas(tomo III). Madrid: Aguilar, 486 p. [in Spanish].
8. Gibson, I. (1987). Lorca y la música. La música en la generación del 27. En Homenaje a Lorca, pp. 81–83. Madrid: Ministerio de Cultura [in Spanish].
9. Israel J. KATZ and Roger D. Tinnell (1999). Federico Garcia Lorca as folklorist: the ibero-american romance de Don Gato. *Anuario Musical*, vol. 54, p. 253–311[in Spanish].

10. Ledesma D. (1907). *Cancionero Salmantico*. Madrid: Imprenta Alemana, 560 p. [in Spanish].
11. Lorca F. G. (1931). *Cantes Espanoles Antiguas*. URL: <https://youtu.be/Z11wk16SkFE>(accessed: 10.10.2022) [in Spanish].
12. Lorca F. G. (1931). *Cantes Espanoles Antiguas*. URL: <https://youtu.be/J5u8sGSnbT8>(accessed: 10.10.2022) [in Spanish].
13. Lorca F. G. (1961). *Cantes Espanoles Antiguas*. Madrid: Union Musical Española, 36 p. [in Spanish].
14. Lorca F. G. (2003). *Juego y Teoria del Duende*. URL: <https://biblioteca.org.ar/libros/1888.pdf> (accessed: 12.11.2022) [in Spanish].
15. Lorca F. G. (2010). *Poema del Cante Jondo Romancero Gitano Conferencias y Poemas*. Florida: Stockcero, 236 p. [in Spanish].
16. Maurer Ch. (2011). Garcia Lorca and Spanish Music in New York. *Romance Quarterly* 58 (4), p. 258–275 [in Spanish].
17. Ossa Martínez M. (2014). García Lorca, la música y las Canciones Populares Españolas. *Alpha (Osorno)* 39, p. 93–121 [in Spanish].
18. Ossa Martínez M. (2018). Federico García Lorca y la música. *Cuadernos de Investigación Musical*, 6, p. 335–351 [in Spanish].
19. Pedrell F. (1891). *Los Pirineos. Por nuestra musica*. Barcelona: MDCCCXCII. 320 p. [in Spanish].
20. Stenton, E. F. (2021). *The Tragic Myth: Lorca and Cante Jondo*. University Press of Kentucky, 152 p. [in English].
21. Suwa K. (2010). *Teoría y juego del duende de Federico García Lorca– Generación del 27 (4ª parte)*. URL: <https://www.kazu-classicalguitar.co.uk/es/ensayos/generacion-27/parte4-teoria-juego-duende-federico-garcia-lorca> (accessed: 9.12.2022) [in Spanish].

VICTORIA MELNYK

Melnyk, Viktoriia — Postgraduate Student, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts (Kharkiv, Ukraine).

ORCID: 0000-0001-9730-1149

gloria.flamenca333@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276575>

FEDERICO GARCIA LORCA'S «CANCIONES ESPAÑOLAS ANTIGUAS»: DIALOGUE OF THE POET WITH FLAMENCO TRADITION

The relevance of the study The author's interaction in his creative work with folklore is one of the main ways of shaping national composers' musical school. Spanish music culture is not an exception. There was discovering the uniqueness of flamenco culture through the searching of musical personal identity during the end of the XIX–first decades of the XX century. Original rhythms, modes and harmony specialty were inspiring for composers who searched the code of musical national composers' school. Federico Garcia Lorca was one of them. His work «Canciones Españolas Antiguas» became not only restrained documentation of folkloric finds. His scientific interest was realized there with his own well-known authored style what provoked us to have some doubts about song's origin. Was that songs stylization or authentic? How high

was composer's influence percent? The answer can be founded only through assesses the knowledge of flamenco tradition. We could find out real author's creative participation thanks determining authentic flamenco components in the songs. These are the reasons and became the basis of the proposed article.

The main objective of the study is to characterize the collection "Spanish ancient songs" by F. D. Lorca as creative project which arose at the intersection of the tradition of flamenco and author's style.

The methodology of study includes historical method (in searching of context and historical background creation of collection «Spanish ancient songs»), biographical method (for clarify details of creation the collection, musical environment what was connected with Lorca's views on the folk), comparative (for the comparing folkloric sources with author's variants) structural-functional, system analysis, genre-style what allows to give characteristic of collection and to prove it' artistic integrity as a song cycle.

Results and conclusions. In the process of studying «Canciones Españolas Antiguas», it became clear that the balance of authenticity and authorial activity in this case can be ascertained only by relying on the knowledge of general folklore paradigms. We found out genres as sources for building the collection which were taken from flamenco culture. The «oriental» intonation nature of melodies saturated with melismas, mostly of a dance nature, is preserved. But the composer does not soften all these characteristic features, trying to bring them to the pan-European musical standard, on the contrary, he strengthens them by using dissonant harmonies. He brings the rhythmic sophistication of authentic samples to the point of unpredictability thanks to the frequent use of hemiola, accents on weak parts, and syncopation. Impetuous performance and rubato, characteristic of the *para cantar* form of life (flamenco music focused on the singer), the composer conveys with the help of laconic remarks about tempo, dynamics, articulation, touches.

Keywords: Lorca as a folklorist, music of Spain, flamenco genres, song cycle, symbolism.