

О ЧЁМ ПОВЕСТВУЕТ ЖАНР ФЛАМЕНКО (на примере *martinete* и *peteneras*)

Как известно, фламенко есть обширный комплекс песен и танцев юга Испании и особый стиль их исполнения [3]. Под ним подразумевается в первую очередь устоявшаяся система жанров, за каждым из которых закрепилось своё место в определённой родовидовой группе. Сами по себе эти группы также представляют собой замкнутые системы с собственным уникальным централизующим «корнем» и некой парадигмой. Бесспорно, роль этого «корня» во фламенко принадлежит компáсу (*compass*) – некой устойчивой метро-ритмической структуре. Недаром большая часть классификаций форм фламенко основываются именно на его ритмическом базисе. Но помимо корня-компаса жанры обладают рядом взаимозависимых структурообразующих единиц, большинство из которых отвечают стилевому инварианту фламенко как целостной системы. При этом некоторые из них настолько слились с контекстом конкретного жанра, что их совершенно невозможно соотнести с чем-то другим. Зачастую эти структурообразующие элементы являются выразителями своего генетического контекста, подобно тому, как жанр является выразителем традиции. Целесообразно обозначить их как *вторичные семантические элементы* (ВСЭ)¹. Попав в чуждую им семантическую среду, ВСЭ не только не утрачивают своего исконного значения, но также приобретают способность быть «эхом» изначального смыслового поля в новых условиях.

Сказанное в полной мере реализует себя и в текстах, связанных с фламенко лишь косвенно – как, например, намёк на *zapateado*² (сапатеадо) в «Прерванной серенаде» Дебюсси. Иными словами, ВСЭ обладают достаточно мощной моделирующей силой и в отрыве от прочих – общестилевых для фламенко – способны хранить и передавать информацию о своём родо-

вом первоисточнике. Благодаря этому свойству они потенциально полемичны, диалогичны и, подобно компасу, могут быть «субзнаками» своего жанра как в системе фламенко, так и за её пределами, подобно тому же примеру из Дебюсси. Таким образом, роль ВСЭ может принимать как отдельная интонация, так и интонационный комплекс или тембр – в зависимости от конкретного жанра.

Логично было бы предположить, что единицы музыкальной лексики неким образом связаны с лексикой поэтического текста, коль скоро музыка фламенко вокальна по своей природе. Однако следует принять во внимание, что музыка в этом синтезе является смысловой доминантой несмотря на то, что поэтические строки могут лексико-семантически вызывать вполне конкретные жанровые ассоциации и без вокального прочтения. Музыкальные формулы, как можно судить из наблюдений, не зависят от сопутствующих поэтических лексем: нередко одна и та же музыка «перекладывается» на разные стихи без видимого ущерба для смысла, что для фольклора естественно. Нередко и новые песни складываются из набора характерных для жанра интонаций – подчас комбинаторно. Поэтому, если и есть смысл говорить о некой привязке интонационно-ритмических сегментов к лексическим, то в первую очередь, на уровне устойчивых словоформул:

Tiriti-tram-tram-tram (*alegrias*)
Ay, garrotin, ay garrotan (*garrotin*)
Tram, tram, treiro (*farruca*)

Но очевидно, что вербализовать эти интонационные сегменты не представляется возможным, точно так же, как невозможно установить этимологическое происхождение приведённых выше звуко сочетаний. С другой стороны, полностью отрицать связь музыки и поэзии во

фламенко – значит, не признавать очевидного, поскольку вербальный состав большинства жанров так же жёстко регламентирован, как и музыкальный, и смысловых конструкторов, образов и тем в нём не так много. Например, для группы канте хондо³ характерно превалирование слов с явно экзистенциальной окраской: *sepultura* (могила), *cementerio* (кладбище), *cielo* (небо), *madre* (мать), *alma* (душа) и т. д., и едва ли найдётся хотя бы одна *siguiriya* (сигирийя), в которой нет того или иного словесного символа конечности бытия.

Встречаются и более конкретные примеры взаимодействия слова и музыки, трансформации внемузыкального в знак музыкальной речи. Возьмём текст известного, многократно цитируемого *martinete* (*мартинете*⁴) кантаора Томаса Павона (Tomás Pavón, 1893–1952)⁵:

En el barrio de Triana ya
no hay pluma ni tintero
para escribirle yo a mi madre
que hace tres años que no la veo.

В квартале Триана
Нет ни пера, ни чернил,
Чтобы мог я написать матушке,
Которую не видел уже три года⁶.

Barrio de Triana – цыганский квартал в Севилье. Сегодня это крупнейший центр туристических паломничеств, но прежде, когда цыгане входили в число маргинальных элементов, это была закрытая, изолированная от всего прочего мира территория, со своим укладом, многочисленными пайос – внутренними дворишками, составленными тесно, как спичечные коробки, – со своими песнями и танцами. В контексте *мартинете* – жанра трагического по своей сути – упоминание квартала Триана вызывает ассоциации с разделённостью, пространственной отгороженностью, отчуждённостью, обусловленной исторически. А если принять во внимание того, к кому обращены строки этого стихотворения, можно предположить, что отчуждённость эта не столько социальная, сколько духовная. Пространство квартала уподобляется всей обозримой земле, в то время как всё то, что находится за его пределами, априори недостижимо: *Нет ни пера, ни чернил*, чтобы написать и быть услышанным. Напрашивается аналогия с дихотомией земли и неба, связь между которыми возможна была бы, скажем, через

молитву – единственный доступный человеку инструмент коммуникации, но, поскольку метафора однозначно отмечает возможность ею воспользоваться, для цыгана, оставленного Богом, остаётся только Смерть. Смерть как связь, как средство связи – одно из облиций архетипа *muerte* в культуре фламенко.

И здесь интерес представляют вот эти слова: «*para escribirle yo a mi madre*», потому как музыкально они «обыгрываются» достаточно зримо:



Именно в таком интервальном диапазоне этот сегмент будет звучать у других кантаоров ещё не раз, с изначальным текстом и вне его. Но впредь этот витиеватый мотив «скольжения пера» по бумаге в объёме увеличенной кварты, с обыгрыванием звуков целотонной гаммы будет создавать аллюзии на изначальный контекст, представленный у Томаса Павона, что даёт основание отнести его к типичным примерам структурообразующих жанровых элементов ВСЭ.

Несмотря на то, что в случае с этим мотивом мы говорим о «связи», всё же сам жанр *мартинете* традиционно прочитывается как *битва* со смертью. Об этом свидетельствует ряд визуальных примеров, в частности, обращение к *мартинете* в кино – в моменты предельного накала душевных сил («Фламенко» Сауры, 1995; «Цыганская страсть» Кортеса, 1995), преодоления страха смерти (как в «Corre Gitano» Гатлифа, 1981), хождения по краю («Кровавая свадьба» Сауры, 1981).

Отметим ещё один существенный элемент, характерный для этого жанра – тембро-ритмический. *Мартинете* принадлежит группе «*cantes a palo seco*», то есть песен, исполняемых без аккомпанемента. Среди прочих сюда входят *tona* (тона), *carcelera* (карселера), *debla* (дебла). В отличие от них, при общем компасе, только в *мартинете* ритмическая линия создаётся тембро-акустическими средствами: ударами молотка о наковальню (на сцене в роли молотка может выступать что угодно, хоть ступка, со сходным тембром).

*Карселера*⁷ несёт в себе акустическую память тюремной камеры; тона же уходит корнями в церковное пение *tonas de Cristos*. *Martinete* было распространено в среде кузнецов, и по

сей день это единственный жанр фламенко, где компас привязан к характерному тембру. Поэтому вряд ли в этом плане *мартинете* может вести диалог с представителями других родовидовых групп внутри фламенко. Но это даёт ему мощный потенциал диалога с современной этнической музыкой в целом и способность выступать идентифицирующим знаком фламенко в других этно-музыкальных системах. В финале фильма «Vengo!» герой в свой предсмертный час на периферии сознания слышит гротескную, искажённую агонией сознания мешанину звуков – из капель падающей воды, гаражных механизмов, не срабатывающего автомобильного мотора, – и всё это постепенно складывается в ритмически упорядоченный звуковой пазл. В нём нет компаса *мартинете* как такового, но именно этот жанр здесь ожидаем – как проводник между мирами для того, кто всю свою жизнь, слыша фламенко, вскидывал руки с возгласом «Vivo el arte!»⁸.

Для жанра *petenera* (*петенера*) группы *cantes de ida y vuelta*⁹ – более современного и ритмически чётко очерченного – таким ВСЭ является восходящий императивный мотив в объёме кварты. Реже встречается его обращённая версия, как в известной «*El que se tenga por grande*» Кармен Линарес: наряду с императивным видом здесь мощной экспрессивной краской обладают скрытые нисходящие кварты со «стопорением» на ступенях андалусской каденции. В инструментальном сопровождении этот мотив, как правило, восходящий, тиратный к первой доле компаса. У голоса – или совпадает с началом компаса, или же появляется на стыке его сегментов.

Интересно, что графика интонационного рисунка мелодии в известной петенере Ла Архентиниты *Café Chinitas* /Кафе Чинитас/ совпадает с *La Petenera* современного фольклорного ансамбля «Inti-Illimani» (Чили) и «Los Parientes» из Villa Crespo (Аргентина). В обоих латиноамериканских вариантах этот квартовый скачок V–I интонационно выделен из декламационной волнообразной темы¹⁰.

Помимо единого интонационного контура, сходство этих регионально далёких петенер прослеживается и на уровне компаса: ла-

тиноамериканские версии выдержаны в том же compass *amalgama*¹¹ (смешанный тактовый размер), что и во фламенко – с подчёркнуто чеканным делением на фразы. И это весомый аргумент в пользу современных версий латиноамериканского происхождения жанра из области Эль-Петен (El Petén) в Гватемале, поскольку объединяющим критерием здесь является музыкальный аспект, тогда как в более распространенных мифо-поэтической¹² и сефардской¹³ версиях главный довод кроется в области филологии и языкознания.

Архетипически этот жанр также связан с *muerte* – но на сей раз в виде некоего предопределения, императива, чьи корни, вероятно, уходят в миф о Петенере – женщине-цыганке, песни которой по сей день вызывают у некоторых суеверный страх: исполнить петенеру-песню, значит накликать беду.

Роковым концептом отличаются практически все *петенеры*, которые можно встретить в кино – будь то «Кровавая свадьба» Карлоса Сауры (1981) или «Предел контроля» Джима Джармуша (2009). Показателен и поэтический текст из фильма Джармуша:

El que se tenga por grande
que se vaya al cementerio
y verá lo que es el mundo
es un palmo de terreno

Тому, кто считает себя выше других,
Стоит сходить на кладбище:
Там он увидит, что жизнь – это всего лишь
Пригоршня праха.

Умение слышать и понимать язык фламенко сегодня – актуально и необходимо. Задача этой статьи заключается в том, чтобы обратить внимание заинтересованного читателя на некоторые базисные для разных родовидовых групп фламенко элементы, каждый из которых способен выступать в роли символа своего жанра и обеспечивать жизнеспособность изначальных смыслов даже вне своего исконного ареала. А это позволит, в свою очередь, осмыслить идею современного фламенко (*modern flamenco*), где перед жанром ставятся новые коммуникативные задачи.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ К первичным мы предлагаем отнести компас: он является самой сильной структурообразующей единицей, способной существовать автономно, в то время как прочие отличаются взаимозависимостью и комплексностью.

² Танцевальный жанр, а также отдельный виртуозный раздел композиции, где танцор показывает мастерство владения каблуком. Дебюсси стилизует его тембро-ритмическими, фактурными и ладовыми средствами, хотя последнее вводится скорее как отсылка к Испании.

³ Способ исполнения, соотносимый с древними, чаще трагическими по содержанию песнями фламенко.

⁴ Старые источники, в том числе П. А. Пичугин, отказывают мартинете в наличии компаса, определяя его как свободно-ритмизованную монодию. Современная концертная практика это опровергает.

⁵ Cantes de Triana.

⁶ Перевод автора статьи.

⁷ Как видно из наименования жанра – «тюремная песня».

⁸ «Да здравствует искусство!»

⁹ Буквально: «песни ушедшие и вернувшиеся».

¹⁰ У «Inti-Ilhimani» такая мелодическая графика сюжетно обоснована, так как La petenera предстаёт в песне русалкой – «La Serena».

¹¹ Метрическая структура, представляющая собой последовательное чередование 6/8 и 3/4.

¹² Основана на этимологическом сходстве названия жанра с местечком Petenera de Rivera в Кадисе, где была рождена прославленная кантаора, первооткрыватель этой разновидности фламенко.

¹³ Еврейское происхождение петенеры отстаивал, в частности, один из наиболее цитируемых исследователей – Иполито Росси.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дяченко А. С. Испанская сазта как лингвокультурный феномен: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2012. 21 с.

2. Малиновская Н. Р. Комментарии // Федерико Гарсия Лорка. Цыганское Романсеро / под ред. А. Гелескула. М., 2007. С. 407–558.

3. Пичугин П. А. Фламенко // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1981. Т. 5. Стб. 838–845.

4. Пуиг Клараунт Альфонсо. Искусство Танца фламенко. М: Искусство, 1984. 183 стр.

5. Шевченко А. А. Гитара фламенко. Мелодии и ритмы. Киев: Музична Україна, 1988. 114 стр.

6. Эль Монте Анди. Фламенко: тайны забытых легенд. Тула: Мусалаев, 2004. 196 стр.

7. Eloy Martin Corrales. Los sonos negros del flamenco: sus origenes africanos // La factoria. 12. 2000, pp. 89–107.

REFERENCES

1. Dyachenko A. S. *Ispanskaya saeta kak lingvokul'turnyy fenomen: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [The Spanish Saeta as a Lingual and Cultural Phenomenon: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Philology]. Moscow, 2012. 21 p.

2. Malinovskaya N. R. Kommentarii [Commentaries]. *Federiko Garsia Lorka. Tsyganskoe Romansero* [Federico Garcia Lorca. The Gypsy Romancero]. Edited by A. Geleskul. Moscow, 2007, pp. 407–558.

3. Pichugin P. A. Flamenko [The Flamenco]. *Muzykal'naya entsiklopediya: v 6 t.* [Musical Encyclopaedia in 6 Volumes]. Volume 5. Edited by Yu. V. Keldysh. Moscow, 1981, column 838–845.

4. Puig Claramunt Alfonso. *Iskusstvo Tantsa flamenko* [The Art of the Flamenco Dance]. Moscow: Iskusstvo, 1984. 183 p.

5. Shevchenko A. A. *Gitara flamenko. Melodii i ritmy* [The Flamenco Guitar. Melodies and Rhythms]. Kiev: Muzychna Ukrayina, 1988. 114 p.

6. El Monte Andi. *Flamenko: tayny zabytykh legend* [The Flamenco: the Mysteries of Forgotten Legends]. Tula: Musalaev, 2004. 196 p.

7. Eloy Martin Corrales. Los sonos negros del flamenco: sus origenes africanos [The Black Sounds of Flamenco: its African Origins]. *La factoria* [The Factory]. 2000, No. 12, pp. 89–107.

О чём повествует жанр фламенко (на примере *martinete* и *peteneras*)

Понятие «фламенко» включает в себя систему жанров, несущих на себе отпечаток имён, исторических фактов, а также образов и сюжетов, косвенно с ними связанных. В настоящей статье изложен взгляд на жанры (*estilos*) с точки зрения характерных элементов, позволяющих идентифицировать их не только в сложной системе родовых групп, но даже в среде, чуждой традиционному фламенко. Сегодня, когда все основные формы фламенко уже сложились, исполнители нередко предпринимают попытки неких жанровых микстов, что привносит в композицию дополнительный драматургический план. Порой жанровые эксперименты вызывают недоумения у сторонников «чистого» фламенко, но время не стоит на месте, и это искусство, при всей его кажущейся истощённости, сформированности, продолжает развиваться по тем же законам, что и много лет назад. Чтобы понять, какова роль традиционного фламенко в этих новых творческих исканиях, необходимо обозначить суть жанра и его границы. На примере *martinete* и *peteneras* в статье показан ряд характерных признаков (интонационных, тембро-ритмических), являющихся «геном» жанра, ключевым фактором жанровой трансформации. Автор статьи убеждён, что это даст возможность понимания фламенко – в частности, многих современных его форм, на более высоком уровне, а в дальнейшем позволит увидеть и решить те художественные задачи, которые ставят перед слушателем исполнители наших дней.

Ключевые слова: фламенко, жанр, *martinete*, *peteneras*, *muerte*.

What Does the Flamenco Genre Narrate (on the Examples of the *Martinete* and the *Peteneras*)

The concept of “flamenco” includes in itself a system of genres which bear imprints of names, historical facts, as well as images and plots connected with them indirectly. The present article expounds a perspective of the genres (*estilos*) from the point of view of the characteristic elements which make it possible to identify them not only within the complex system of groups of genera and species, but even in a milieu that is alien to traditional flamenco. In the present day, when all the basic forms of flamenco have already been established, performers frequently make attempts at creating mixtures of genres, which brings an additional dramaturgical plan into the composition. At times these genre-related experiments perplex the proponents of “pure” flamenco, but time does not stand motionlessly in one place, and this art, however it may seem to be exhausted and crystallized, continues to develop by the same laws that it did many years ago. In order to realize wherein lies the role of traditional flamenco in this new artistic search, it is necessary to delineate the essence of the genre and its boundaries. On the example of the *martinete* and the *peteneras* a set of characteristic features (pertaining to intonation, timbre and rhythm), presenting themselves as the “genome” of the genre, the crucial factor of genre transformation, is demonstrated in the article. The author of the article is convinced that this would make it possible to achieve an understanding of the flamenco, particularly, many of its contemporary forms, on a higher level, and subsequently would make it possible to perceive and solve those artistic challenges that are posed to the audiences by performers of the present day.

Keywords: flamenco, genre, *martinete*, *peteneras*, *muerte*.

Магон Светлана Александровна

ORCID: 0000-0002-0207-3997

аспирантка кафедры теории музыки

E-mail: azra247@inbox.ru

Нижегородская государственная консерватория
им. М. И. Глинки

Нижний Новгород, 603122 Российская Федерация

Svetlana A. Magon

ORCID: 0000-0002-0207-3997

Post-graduate student at the Music Theory Department

E-mail: azra247@inbox.ru

Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya
im. M. I. Glinki

Nizhni-Novgorod State M. I. Glinka Conservatory
Nizhni-Novgorod, 603122 Russian Federation