



УДК 78.071.2' 06  
DOI 10.34064/khnum1-5617

**Мельник В. Ю.**  
ORCID 0000-0001-9730-1149

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
61003, майдан Конституції 11/13, місто Харків, Україна

### **Практика *aflamencado* у сучасному фортепіанному виконавстві**

**АНОТАЦІЯ** ■ Мельник В. Ю. Практика *aflamencado* у сучасному фортепіанному виконавстві. У полі зору автора статті – фламенко. Ця унікальна культура за довгі роки свого існування сформувала певні художні канони: це і оригінальна лексика, і закони композиції, і жанрова система.



Автор торкається питання впливу фламенко на академічну музику, запозичення композиторами інтонацій, гармонічного, ладового колориту фламенко, виконавських прийомів, які випродукувала ця культура. Обґрунтовується поняття «*aflamencado*» («те, що набуває характерних ознак фламенко»); окреслюється роль цього явища у фортепіанній творчості сучасних композиторів. Виокремлюються два типи втілення принципу *aflamencado*. Як приклад першого типу, розглядаються фортепіанні цикли І. Альбеніса: «Іспанські сюїти» № 1 (1886), № 2 (1889) та «Іберія» (1906–1908) – одні з перших зразків практики *aflamencado*. Його протилежністю виступає другий тип, втілений у творчому експерименті сучасної композиторки, аранжувальниці та піаністки Міріам Мендес. Представлений аналіз її обробки Прелюдії та фуґи до-мінор з I тому ДТК (BWV 847) І. С. Баха з альбому «*Bach por flamenco*» (2005).

■ **Ключові слова:** *aflamencado*, афламенкадо, фламенко, «фламенко-піанізм», І. Альбеніс, Міріам Мендес, «*Bach por flamenco*».

**АННОТАЦІЯ** ■ **Мельник В. Ю. Практика *aflamencado* в сучасному фортепіанному виконанні.** В поле зору автора статті – фламенко, унікальна культура, за довгі століття свого існування виробила власні художні канони: оригінальну «лексику», закони композиції, жанрову систему. Затрагується питання впливу фламенко на академічну музику, заїмає композиторами інтонаційно-гармонічної, ладової сторони музики фламенко, виконавських прийомів, прийнятих в цій традиції. Обґрунтовується поняття «*aflamencado*» («те, що отримує характерні риси фламенко»); окреслюється роль цього явища в фортепіанному творчості сучасних композиторів. Виділяються два типи втілення принципів *aflamencado*. Як приклад першого типу, розглядаються фортепіанні цикли І. Альбеніса «Іспанські сюїти» № 1 (1886), № 2 (1889), «Іберія» (1906–1908) – одні з перших композиторських зразків практики *aflamencado*. Її протилежністю виступає другий тип, втілений в творчому експерименті сучасної композиторки, аранжувальниці та піаністки Міріам Мендес. Представлений аналіз її обробки Прелюдії та фуґи до-мінор І. С. Баха (I том ХТК / BWV 847) з альбому «*Bach por flamenco*» (2005).

■ **Ключевые слова:** *aflamencado*, афламенкадо, фламенко, «фламенко-пианизм», И. Альбенис, Мириам Мендес, «*Bach por flamenco*».

**ABSTRACT ■ Melnik V. Yu. *Aflamencado* practice in the contemporary piano performing.**

■ **Introduction.** Flamenco is a cultural phenomenon that dates back to the 5–6th centuries. This artistic practice organically unites plastic, gesture, singing, word, instrumental play. It is difficult to determine the hierarchical relationships between these components. Each of them has its own “vocabulary”, its own laws of constructing the artistic whole, that is, its canons. In a wide artistic field, canons consider a set of certain rules, based on which creative activity is carried out, and the originality of its result is ensured by the specificity of their improvisational transformation by a particular performer. Any phenomenon that is subject to the action of a set of these specific canons acquires formal, stylistic, genre qualities that indicate the cultural and artistic environment from which they originate. Flamenco is developing dynamically and actively absorbing the experience of other musical cultures. Any phenomena that fall into the gravitational field of the flamenco canons acquire the specific traits inherent in this culture. This assimilation of alien elements is defined by the concept of *aflamencado* (“one that acquires the characteristic features of flamenco”).

**Theoretical background.** Contemporary views toward flamenco culture are very different: the discrepancies are noticeable among flamenco fans, performers and scientists. The paper of Marta Wieczorec “Flamenco: Contemporary Research Dilemmas” (2018) considers disputes about the scientific issue of flamenco. She pays attention to the debatable side in science comprehension of this ethnic phenomena and its place in Spanish culture. This article also looks at the antagonism between traditional and contemporary, or, “pure” and commercial branches of flamenco. William Washbaugh in his book “Flamenco music and national identity in Spain” (2012) considers as a ambitious project the tendency to rethink Spanish national identity under the influence of the spread of flamenco music culture, its various forms. Among many contemporary musicians, he also calls Miriam Méndez.

**The purpose** of this paper is to identify the basic strategies of *aflamencado* in piano art of the XX century (the ways of interaction flamenco and piano performance art of this period). Such study requires the use of musicological and performing analytical **methods of scientific research**, among them the methods of genre and style analysis, historical and comparative approach that are applied on this paper. The genre theory by E. Nazaykinskiy (1982) is used in this study. This



theory defines genres as historically established types and kinds of musical creation, which divides according to number of criteria: by purpose (public, common, artistic function); by conditions and facilities of performing; by content and ways of creation. *Aflamencado* characterization using the theory of T. Cherednichenko (2002) about typologique of musical practices allowed considering different methods of adapting the flamenco ethnic elements to the academic traditions and to determine the degree of transformation of the constituent elements of the synthesis.

**Research results.** Piano art began to embrace flamenco culture in the late XIX century. The pioneer along this path was maestro F. Pedrell and his students. One of them, I. Albenis, composed the cycles for piano “Spanish Music” No. 1 (1886), No. 2 (1889) and “Iberia” (1906–1908), where the piano pieces are enriched with the characteristic flamenco sound. The piano texture includes some elements of guitar technique: the “*razguiado*”, which involves repeated chords, the “*punteado*” – accenting performance of each sound. Melody line of Albenis’s piano works correlates with flamenco due to its generous embellishments, melismatics and hangs in detentions, which are also a projection of flamenco vocal art. The metro-rhythmic sphere of the Spanish opus by I. Albenis is often based on the typical flamenco-“compass” associated with changeable the dual and triple pulsations. Tonal and harmonic reliance on Lydian and Phrygian modes and the use of the so-called “Andalusian cadence” (t-VII-VI-D) complements the palette of flamenco expressive means of expression.

These *aflamencado* examples have some contradictions. The nature of the pianoforte is extremely elitist and aristocratic. The “wild” and arbitrary art of Spanish Roma from the poorest regions of Andalusia, when it falls into the sound pianistic “wrapper”, is transformed significantly and acquires an academic taste. Authentic art with its oral tradition of imitation is engraved in the musical text, such fixation sends flamenco to “foreign” territory, creating grounds to believe that the cycles “Spanish suite” and “Iberia” are examples of “composer expansion” on the flamenco territory. In this example, the principles of *aflamencado* have a specific vector directed into the sphere of “opus- music”, and a set of tools and techniques that allow to attract the characteristic features of folk practice, with its oral and collective nature (according to T. Cherednichenko’s typology of musical practices), to creation of original, individual, non-canonical composer work. In such interaction the resources of one cultural layer allow to reach of new



artistic content in other. In this sense, *aflamencado* acts as a means of simulating a particular object of reality in the individual perception of the author.

*Aflamencado* in the works of contemporary composer, arranger and pianist Miriam Méndez is oriented in the opposite direction. She called her first album “Bach por Flamenco” (2005). The intertextuality of this musical experiment provides radically new content to the work that has long been canonized. J. S. Bach’s Fugue is transformed into a target. The rigid, immutable confines of the genre are being tested by the ever-changing, flamenco element. The timbre, the properties of the tools used, the built-in “*cante*” – all serve to update the original. The pianist, who, along with other musicians, created this genre mix, was guided, mainly, by the idea of flamenco.

**Conclusions.** Thus, in the contemporary piano art, the *aflamencado* phenomenon reveals a dual nature that depends on the basic level of interaction between cultures. In one case, composer creativity engages a flamenco resource to implement authorial creative strategies. Otherwise, the composer’s work is being “prepared” for the purpose of immersing it in the primordial folk element. As a result, two fundamentally different models of pianism are formed – the academic and its flamenco variety adapted to the musical-linguistic canons. This version of piano performance in listening circles was called “flamenco-pianism”. The hybrid nature of this phenomenon now needs in further investigation.

■ **Key words:** *aflamencado*, *flamenco*, “*flamenco-pianism*”, I. Albeniz, Miriam Méndez, «*Bach por flamenco*».

**Вступ.** Фламенко – культурне явище, в якому відбилосся світосприйняття іспанських ромів, почало формуватися у V–VI ст. і пройшло в своєму розвитку довгий та тернистий шлях. Це вільна, імпровізаційна, іноді стихійна автентична творчість, що єднає пластику, жест, спів, слово, інструментальну гру. Важко визначити ієрархічні зв’язки між цими компонентами, кожен з них має свою «лексику», свої закони побудови художнього цілого, тобто свої канони. У широкому мистецькому полі канонами вважають сукупність певних правил, в опорі на котрі здійснюється творча діяльність, а оригінальність її результату забезпечується специфікою їх перетворення конкретним виконавцем. Будь-яке явище, підпорядковуючись дії набору цих конкретних канонів, набуває формальних, стильових, жанрових якостей,



що вказують на культурне та мистецьке середовище, з якого вони походять.

Перебуваючи у процесі динамічного розвитку як незамкнена, відкрита культура, фламенко активно засвоює досвід інших різноманітних музичних практик. Будь-які явища, що потрапляють в гравітаційне поле канонів фламенко, набувають специфічних рис, притаманних цій культурі. Цей процес асиміляції чужорідних елементів визначається поняттям *aflamencado*. У перекладі – «те, що набуває характерних ознак фламенко». У традиційній практиці, згідно зі словником термінів фламенко, термін *aflamencado* означає «пісні й танці андалузського або іншого фольклору, що виконуються з характерними для фламенко ритмом та інтонаціями, а також для описання зон, де музичний фольклор має риси фламенко» (Словарь терминов фламенко, 2020).

**Гіпотеза.** Варто звернути увагу на суто фольклорне коло побутування вихідного терміну: тобто як *aflamencado* можуть визначатися лише явища, що належать народній культурі, атрибути музикування традиційного ансамблю фламенко (*cante*<sup>1</sup>, гітара, *palmas*<sup>2</sup>, *cajon*<sup>3</sup> тощо). Натомість, «за кадром» лишаються зразки взаємодії композиторської творчості з автентикою та експерименти академічних виконавців. Отже, як вдається експортувати канони фламенко за кордони його «царства»?

**Мета** статті полягає у визначенні основних стратегій *aflamencado* у сучасному фортепіанному мистецтві.

**Аналіз публікацій за темою дослідження.** У сучасній науці існує велика кількість точок зору відносно культури фламенко. Одні й ті самі поняття по-різному тлумачаться шанувальниками, виконавцями фламенко та науковцями. Аналіз академічних поглядів на фламенко міститься у статті Марти Вечорек (*Wieczorek*, 2018). Авторка

<sup>1</sup> *Cante* (ісп. «спів») – особливий тип вокального звуковидобування, що характерний для музики фламенко.

<sup>2</sup> *Palmas* (ісп. «долоні») – ритмічний супровід, що реалізується за допомогою плескання в долоні. Існує два основні типи звуків: дзвінкі та глухі.

<sup>3</sup> *Cajon* (ісп. «ящик») – ударний інструмент, що належить до групи етно-перкусії, має зовнішній вигляд, схожий на коробку.



приділяє увагу суперечкам, дискусійним аспектам, пов'язаним з науковим осмисленням фламенко, етнічним дебатам та їх місцю в іспанській культурі. У цій статті також розглядається антагонізм між традиційним та сучасним, або «чистим» та «комерційним» напрямками фламенко. Втім, явище *aflamencado*, яке залишилось поза увагою польської дослідниці, слугує своєрідною ланкою, що об'єднує різні прояви фламенко-культури. Вільям Вашебоу (*Willam Washabaugh*, 2012: 30) вважає амбітним проектом тенденцію до переосмислення іспанської національної ідентичності під впливом поширення музичної культури фламенко, її різних форм. Американський дослідник, узагальнюючи стильові ознаки музичного стилю фламенко, в розділі «*Flamenco hybridity*», серед багатьох сучасних музикантів побіжно згадує і Міріам Мендес.

**Викладення основного матеріалу.** Академічні композитори звернули увагу на культуру фламенко наприкінці XIX ст. Першими на цьому шляху були маестро Ф. Педрель та його учні. Одними з найяскравіших зразків *aflamencado* у композиторській творчості можна вважати фортепіанні цикли І. Альбеніса – «Іспанські сюїти» № 1 (1886), № 2 (1889) та «Іберія» (1906–1908). Як правило, дослідники звертають увагу на ці знакові твори, що віддзеркалюють процеси формування у XIX ст. національних композиторських шкіл. Музичне мистецтво загалом і, зокрема, фортепіанне виконавство були вдало урізноманітнені та збагачені запозиченими з народної творчості художніми засобами. Не стало виключенням і фламенко. На хвилі пильної уваги до автентики композитори вплітали у канву свого творчого задуму особливі, характерні, добре впізнавані звуконаслідувальні звороти, гармонічні послідовності, метроритмічні конструкції, притаманні тим чи іншим видам традиційного музикування. Так, фортепіанна музика І. Альбеніса рясно збагачена запозиченими з гітарного фламенко характерними прийомами (Yoon Soo Cho, 2006). У фортепіанній партії добре упізнається, наприклад, *razguizado* / *раззіадо* – гітарний прийом фактурного викладу, що передбачає багаторазове повторення акорду, який у фортепіанній музиці постає як фактура токатного типу. Крім того, зустрічається *punteado* / *пунтеадо* – прийом звукоутворення, що вирізняється ви-



разним акцентним виконанням кожного звуку, який на фортепіано втілюється за допомогою більш акцентованого туше. Ці прийоми дослідники зазвичай атрибутують як знак іспанської культури в цілому, втім насправді вони запозичені саме з виконавського арсеналу фламенко. Так само, й щедро прикрашена мелізматикою мелодійна лінія фортепіанних творів І. Альбеніса явно апелює до фламенко, а крізь нього – глибше – до мавританської культури. Навіть сама побудова мелосу, який часто проростає з тону-джерела та зависає на затриманнях, є проєкцією в сфері фортепіанної музики вокального мистецтва фламенко. Метроритмічні структури іспанських опусів І. Альбеніса доволі часто спираються на типовий фламенко-*compas*<sup>4</sup>, пов'язаний зі змінами дуольної та тріольної пульсації. Ладогармонічна опора на лідійський та фрігійський звукоряди та використання так званого «андалузського кадансу» (t-VII-VI-D) доповнює палітру задіяних засобів виразності фламенко.

Ці приклади *aflamencado* пов'язані з певним протиріччям. Природа фортепіано виключно елітарна та аристократична. «Дике» та свавільне мистецтво іспанських ромів з бідних районів Андалусії, потрапляючи у звукову піаністичну «обгортку», відчутно трансформується та набуває академічного присмаку. Аутентичне мистецтво з його усною традицією наслідування карбується у нотному тексті, така фіксація відправляє фламенко на «чужу» територію, створює підстави вважати, що цикли «Іспанська сюїта» та «Іберія» є зразками «композиторської експансії» на територію фламенко. У цьому прикладі принципи *aflamencado* мають певний вектор, спрямований у сферу «опус-музики», а комплекс засобів та прийомів, які дозволяють відтворити характерні ознаки фольклорної практики<sup>5</sup>, сприяє створенню оригінального, індивідуального, позаканонічного композиторського тексту. Така взаємодія дозволяє залучити ресурси одного культурного прошарку в смислове поле іншого задля створення засобами першо-

<sup>4</sup> «*Compas* – удар, ритм, розмір та міра ... основний елемент ритму фламенко. Ритмічний цикл та основа для всіх танців фламенко» (Словарь терминів фламенко, 2020).

<sup>5</sup> В основу термінологічного розмежування покладено теорію музичних практик Т. Чередніченко (2002: 405–406).





го нового художнього змісту. У такому сенсі *aflamencado* виступає як засіб, що дозволяє певним чином імітувати конкретний об'єкт реальності в індивідуальному сприйнятті автора.

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

Як талановитий музикант, М. Мендес здобула популярність завдяки участі у таких престижних світових музичних фестивалях, як Міжнародний фестиваль «*Piano*» (Анталія), де виступала поряд із Володимиром Співаковим; фестивалі «Весна Баден» (Барселона, Баден) поряд з Андрієм Гавриловим. У 2006 р. М. Мендес підготувала власну програму «*Mozart sueno flamenco*» / «Моцарт-мрія-фламенко», яку присвятила 250-річному ювілею композитора. У 2010-му концертувала у Нью-Йорку поряд з Чиком Коріа. Їй аплодували у Театрі Шатле (Париж), а 2013 р. під час гастрольного туру шанхайські журналісти охрестили її «Принцесою фламенко» (*Miriam Méndez. Biografía. Carrera profesional*, 2020).

Своєю першому альбому, який було записано у 2005 р., вона дала назву «*Bach por Flamenco*» (*Méndez*, 2010). Дослівний переклад назви дещо ускладнений через відсутність аналогів займенника «*por*» в українській мові. Словосполучення з ним широко застосовують у фламенковому лексиконі, де «*por*» використовують поряд із позначенням жанру. Наприклад, *por tangos* – за тангосом (мається на увазі у жанрі тангосу). За аналогією, назву можна перекласти як «Бах у стилі фламенко».

Варто мати на увазі, що Міріам вдосконалювала свою майстерність інтерпретатора музики Й. С. Баха у 1992 р. в Бельгії під керівництвом Фредеріка Жевера / *Frederic Gevers* (1923–1997). Його виконання «Гольдберг-варіацій» та власних аранжувань «Хоральних прелюдій» Й. С. Баха, що увійшли до альбому «*L'Esprit de Bach*»,

поглибили уявлення іспанської піаністки про сучасне сприйняття музики Бароко. Можливо, саме це професійне спілкування надихнуло виконавицю на створення власного дебютного альбому. До списку треків увійшли переважно композиції з ДТК Й. С. Баха. Музика Баха, яку адаптовано та вражаюче перетворено на фламенко (кожна композиція втілена у певному традиційному для цієї культури жанрі), відкривається в новій перспективі. Захопливе фортепіанне виконання та аранжування фламенко супроводжуються гітарою – Євгеніо Іглесіас (*Eugenio Iglesias*), перкусією – Маріано Візарага (*Mariano Vizarraga*), скрипкою – Таня Вінокур (*Tania Vinokur*), віолончеллю – Анхель Морілья (*Angel Morilla*), хором «*Las Yerbabuena*». На своїх офіційних сторінках у соціальних мережах піаністка зазначає: «*Estudiado clasico pero ya flamenca... Para mi ser flamenca es una forma de sentir de vivir*» («Я вивчала класику, але я – фламенка... Для мене бути фламенкою – це форма світосприйняття») (Miriam Méndez. Biografía. Carrera profesional, 2020).

Дещо детальніше зупинимось на Прелюдії та фузі до мінор з I тому ДТК (BWV 847), які відкривають альбом. У інтерпретації М. Мендес хрестоматійно відома музика втрачає звичний глянець. Цілісність барокового афекту руйнується під стихійним натиском фламенко. У загальних формах руху Прелюдії виконавиця відчула ритм *bulerias* – дванадцятидольний компас. У традиції фламенко *bulerias* має побутову, іноді іронічну, семантику. У фламенко-версії бахівської Прелюдії ця ритмічна пульсація викликає відчуття втечі: несамовитої, невпинної, з тваринним острахом. Шалений рух інколи переривають передбачені оригіналом речитативи, репліки, окремі звуки, уламки інтонацій гітари, *cante*, рояля, скрипки. Відчуття хаосу наростає. Ауфтакт. Речитатив рояля соло зі специфічним фригійським колоритом. Коли сили начебто вичерпано, нарешті, звучить добре знана музика оригіналу, що сприймається слухачем як спасіння. Ці три формотворчі компоненти зіштовхуються та знов повторюються у вигляді імпровізації, керованої залізною пульсацією *por bulerias*. Наприкінці залишається лише ритмічний скелет.

Наступний трек – Фуга – відразу створює ефект впорядкованості: нарешті нестримний потік приборкано. Виконавиця дає тему



фуги в оригінальному вигляді, для неї має ключове значення те, що початкове ядро теми виникає у сприйнятті слухачів у вигляді готової добре знаної інтонації, а тема – у вигляді завершеної структури. Але далі жорсткі канони Фуги у руках М. Мендес трансформуються, набуваючи нового змісту в умовах нового жанрового середовища. Запозичена у фламенко метроритмічна формула *compas* надає нового жанрового забарвлення бахівській музиці: *por tangos* (побутовий, досить веселий, інколи комічний жанр фламенко з розміром  $4/4$ ). Темп обрано згідно з традицією виконання:  $\downarrow = 120$ . Виконавський склад відображає ідею поєднання академічної музики та традиції фламенко. Це пояснює використання поряд з роялем, партія якого є формотворчим стрижнем усієї композиції, тембрів, що створюють особливий фламенковий колорит: голосу співака (*cantaor*'а), дуету скрипки та віолончелі, жіночого вокального ансамблю, гітари. Кожен з них має свою особливу функцію у драматургії фуги. Так, на початку твору слухача зустрічає тема у виконанні роялю та *palmeros* (людина-метроном). В інтермедії між другим та третім проведенням теми з'являється ансамбль струнних. Замість третього проведення теми фуги на арену виходить *cantaor*. Особливим, характерним для культури ромів, є тембр його голосу, що проспівує вокальну імпровізацію на текст «*Te vendi mi alma*». Слова, імовірно, були написані безпосередньо для цього проекту, оскільки у фламенко задіяні два типи текстів: перші – авторські (молодші за часом створення); другі – аутентичні, народні (старші). В перекладі текст звучить так: «Я продав тобі душу, я продав тобі тіло за три монети...». Можливо, це є натяком на щире зізнання у відданості класичній музиці, зокрема, І. С. Бахові. Мелодію вокальної партії *cantaor*'а, яка заміщає оригінальну тему Фуги, побудовано на секвентному повторі: *G-c, F-B, Es-As, D-G* (звучить двічі). Повторність як прийом розвитку є властивою *coletilla por tangos* / приспівам, характерним для цього жанру. Примітивність звучання компенсується легкістю впізнавання: тема фуги має ясно привертати увагу поміж інших голосів, а секвентна структура завжди чудово запам'ятовується.

Після виходу у первинний світ фольклору М. Мендес знов повертається до оригінальної структури розвиваючого розділу Фуги: ін-



термедії, проведення тем у Мі-бемоль-мажорі та соль-мінорі звучать лише з доповненням тембром струнних, які вступають на синкопах та чвертях. У заключній частині зберігається така ж сама послідовність вступу учасників композиції, як і в експозиції, формотворчі функції голосів не змінюються. Оновлення пов'язане, по-перше, з доповненням сольної партії *cantaor*'а жіночим вокальним ансамблем; по-друге, з появою фламенко-гітари.

Повернення матеріалу експозиції дещо «заспокоює» слухача: перші два проведення теми звучать без суттєвих змін, а інтермедійні два такти перед третім проведенням теми приємно доповнені тембром струнних. Але Міріам Мендес знову вводить контрастний фламенковий матеріал, не даючи слухачам «розслабитися». Як і в експозиції, з'являється епізод «*Te vendi mi alma*» у виконанні *cantaor*'а. Несподівано вже звичне звучання ансамблю переривається вступом фламенко-гітари. Вона виконує традиційний для жанру *tangos rematas* (каденцію). Після невеликої паузи піаністка повертає тему, виконуючи її у основній тональності та розбиваючи цілісну мотивну структуру оригіналу за допомогою подовження опорних тонів. Цей прийом сприймається наче епілог до усього раніше сказаного.

Інтертекстуальність музичного експерименту М. Мендес надає радикально нового змісту звичному, вже давно канонізованому творові. Жорсткі незмінні рамки жанру малого циклу піддаються «випробуванню на міцність» стихійним, мінливим духом фламенко. Тембри, властивості використаних інструментів, вбудоване в структуру суто інструментального оригіналу *cante* – все слугує актуалізації оригіналу для сучасного слухача і носіїв культури фламенко. Піаністка, яка, разом з іншими музикантами, створила цей жанровий мікст, керувалася головною ідеєю фламенко: «*Hay artistas que no venimos al mundo a dar "Ocio agradable" con nuestro arte. Vinimos a gritar lo que otros callan, a reir lo que esta prohibido, a llorar lagrimas qu otras tragan, a mover y remover almas que decidieron morir en plena vida. Soy lo que soy. A'm sorry. Miriam*» («Є митці, що не приходять у світ, щоб дарувати «приємне дозвілля» своїм мистецтвом. Ми прийшли кричати те, про що хтось мовчить; сміятися з того, що заборонено; плакати сльозами від того, що інші стримують; рухати душі, котрі вирішили помер-



ти, до повного життя. Я є та, хто є. Вибачте. Міріам») (Miriam Méndez. Biografía. Carrera profesional, 2020).

**Висновки.** Отже, у фортепіанному мистецтві явище *aflamencado* виявляє подвійну природу, яка залежить від того, на базі якої музичної практики відбувається взаємодія культур. У першому випадку, композиторська творчість залучає ресурс фламенко, щоб реалізувати авторські творчі стратегії; у другому – композиторський твір сміливо «препарується» з метою занурення його у первісну фольклорну стихію. Внаслідок цього формуються дві принципово відмінні моделі піанізму – академічна та її адаптований до музично-мовних канонів фламенко різновид. Ця версія фортепіанного виконання отримала у слухачьких колах назву «фламенко-піанізм». Стосовно самої гібридної природи цього феномену нині розгортаються дискусії, проте залишається слушною думка сучасного американського дослідника (Washabaugh, 2012: 146): «Фламенко завжди з'являється у гущі подій, як м'яч у бейсбольному матчі, котрий сприймається як дар лише тоді, коли суддя називає його таким. Фламенко стає фламенко лише тоді, коли його називають фламенко ті, хто його бачить. У зв'язку з чим немає сенсу заздалегідь виголошувати “*Bach por Flamenco*” (Міріам Мендес) і “*Granada Poaba*” (Canyon Cody, 2008) не є фламенко, або що “*Pablo de Malaga*” (Е. Моренте, 2009) – справжнє фламенко. Доцільно дочекатися колективних дебатів і оцінки перше, ніж номінувати створену артистами музику».

## ЛІТЕРАТУРА

- Назайкинський, Е. (1982). *Логика музыкальной композиции*. Москва: Музыка, 319.
- Словарь терминов фламенко. Retrieved January 5, 2020, from <http://teslov-music.ru/flamenco-term-01.htm>
- Чередниченко, Т. (2002). *Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи*. Москва: Новое литературное обозрение, 576.
- Malefyt, T. “*Inside*” and “*Outside*” Spanish Flamenco: Gender Constructions in Andalusian Concepts of Flamenco Tradition. Retrieved January 5, 2020, from [https://www.researchgate.net/publication/271816624\\_Inside\\_and\\_Outside\\_](https://www.researchgate.net/publication/271816624_Inside_and_Outside_)



Spanish\_Flamenco\_Gender\_Constructions\_in\_Andalusian\_Concepts\_of\_Flamenco\_Tradition

Méndez, M. “*Bach por flamenco*” CD Label: Factoria Autor. Retrieved January 5, 2020, from <https://www.amazon.com/Bach-por-Flamenco-Miriam-Mendez/dp/B004B7RU3S>

Méndez, Miriam. *Biografía. Carrera profesional*. Retrieved January 4, 2020, from <http://www.miriammendez.com/>

Washabaugh, W. Flamenco music and national identity in Spain. Retrieved January 4, 2020, from [https://www.researchgate.net/publication/287239935\\_Flamenco\\_music\\_and\\_national\\_identity\\_in\\_Spain](https://www.researchgate.net/publication/287239935_Flamenco_music_and_national_identity_in_Spain)

Wieczorek, M. Flamenco: Contemporary Research Dilemmas. Retrieved January 5, 2020, from [https://www.researchgate.net/publication/330196033\\_Flamenco\\_Contemporary\\_Research\\_Dilemmas](https://www.researchgate.net/publication/330196033_Flamenco_Contemporary_Research_Dilemmas)

Yoon Soo Cho (2006). *The Spanish Guitar Influence on the Piano Music of Isaac Albéniz and Enrique Granados: A Detailed Study of “Granada” and “Asturias” of Suite Española by Albéniz and “Andaluza” and “Danza Triste” of Doce Danzas Españolas by Granados*. (Doctoral dissertation). Retrieved from: <https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/2481/chod16975.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

## REFERENCES

Cherednichenko, T. (2002). *Muzykalnyy zapas. 70-e. Problemy. Portrety. Sluchai. [Musical reserve. 70th. Problems. Portraits. Cases]*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 576 [in Russian].

Malefyt, T. “*Inside*” and “*Outside*” *Spanish Flamenco: Gender Constructions in Andalusian Concepts of Flamenco Tradition*. Retrieved January 5, 2020, from [https://www.researchgate.net/publication/271816624\\_Inside\\_and\\_Outside\\_Spanish\\_Flamenco\\_Gender\\_Constructions\\_in\\_Andalusian\\_Concepts\\_of\\_Flamenco\\_Tradition](https://www.researchgate.net/publication/271816624_Inside_and_Outside_Spanish_Flamenco_Gender_Constructions_in_Andalusian_Concepts_of_Flamenco_Tradition)

Méndez, M. “*Bach por flamenco*” CD Label: Factoria Autor. Retrieved January 5, 2020, <https://www.amazon.com/Bach-por-Flamenco-Miriam-Mendez/dp/B004B7RU3S>

Méndez, Miriam. *Biografía. Carrera profesional*. Retrieved January 4, 2020, from <http://www.miriammendez.com/> [in Spanish].



- Nazaykinskiy, E. (1982). *Logika muzykalnoy kompozitsii [Logic of musical composition]*. Moscow: Muzyka, 319 [in Russian].
- Slovar terminov flamenko [Dictionary of flamenco's terms]*. Retrieved January 5, 2020, from <http://teslov-music.ru/flamenco-term-01.htm> [in Russian].
- Washabaugh, W. *Flamenco music and national identity in Spain*. Retrieved January 4, 2020, from [https://www.researchgate.net/publication/287239935\\_Flamenco\\_music\\_and\\_national\\_identity\\_in\\_Spain](https://www.researchgate.net/publication/287239935_Flamenco_music_and_national_identity_in_Spain)
- Wieczorek, M. *Flamenco: Contemporary Research Dilemmas*. Retrieved January 5, 2020, from [https://www.researchgate.net/publication/330196033\\_Flamenco\\_Contemporary\\_Research\\_Dilemmas](https://www.researchgate.net/publication/330196033_Flamenco_Contemporary_Research_Dilemmas)
- Yoon Soo Cho (2006). *The Spanish Guitar Influence on the Piano Music of Isaac Albéniz and Enrique Granados: A Detailed Study of “Granada” and “Asturias” of Suite Española by Albéniz and “Andaluza” and “Danza Triste” of Doce Danzas Españolas by Granados*. (Doctoral dissertation). Retrieved from: <https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/2481/chod16975.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

Стаття надійшла до редакції 19.01.2020 р.