



Anna G. Piotrowska

Flamenco

pod czarnym księżycem

czyli muzyczne dziedzictwo Romów



Publikacja, którą oddajemy w Państwa ręce, zainspirowana została corocznym świętem – Międzynarodowym Dniem Romów. Nieprzypadkowo na jego obchody wybrano 8 kwietnia: upamiętnia on I Światowy Kongres Romów, który odbył się w 1971 roku w Londynie. A w roku 1990 w Polsce, w Serocku, uznano, że owo bezprecedensowe spotkanie przedstawicieli Romów będzie odtąd honorowane w ten właśnie sposób.

Od kilku lat Stowarzyszenie Willa Decjusza w Krakowie aktywnie włącza się w obchody Międzynarodowego Dnia Romów, organizując spotkania tematyczne poświęcone różnym aspektom kultury romskiej. Ich celem jest wspieranie procesu kształtowania postawy szacunku wobec mniejszości, między innymi poprzez przybliżanie bogactwa kulturowego Romów.

Realizowany w tym roku przez Stowarzyszenie Willa Decjusza, we współpracy merytorycznej z Instytutem Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, projekt „Muzyka Romów. Flamenco” jest próbą uwypuklenia i podkreślenia cygańskiego aspektu fenomenu flamenco. Sam taniec flamenco integruje zarówno Romów, jak i nie-Romów – Polaków, Hiszpanów czy przedstawicieli innych narodowości. W ramach projektu odbywają się: warsztaty tańca flamenco, prezentacja multimedialna oraz pokaz tańca w wykonaniu profesjonalnej tancerki flamenco – Bogumiły Delimaty. Natomiast przybliżenie samej istoty flamenco, jego historii oraz wpływu na kulturę europejską znajdą Państwo w niniejszej publikacji, której tytuł *Flamenco – pod czarnym księżycem* nawiązuje do poezji Federico Lorki. Anna G. Piotrowska stawia tezę o niepodważalnej, konstytutywnej roli Romów w procesie tworzenia się i kultywowania flamenco. Dla zainteresowanych podaje także źródła dodatkowych informacji na temat tego niezwykłego kulturowego fenomenu.

Jadwiga Figiel-Stoch
Anna G. Piotrowska



Bogumiła Delimata

Źródło: prywatne archiwum Bogumiły Delimaty (Autor Krzysztof Gil)

Słowem wstępu

Flamenco urzeka, inspiruje, intryguje... Przenosząc – choćby na kilka ulotnych, ale magicznych chwil – do dalekiej Andaluzji, przywołuje obrazy wypełnione tańczącymi i śpiewającymi Cyganami/Romami. W sposób nierozzerwalny flamenco złączyło się bowiem z kulturą zamieszkujących hiszpańskie południe Cyganów, zwanych tam Gitanos. Flamenco to dar Cyganów dla kultury całej Europy, a nawet świata, jeśli zważyć na jego dzisiejszą międzynarodową popularność. Aby lepiej zrozumieć istotę flamenco, należy zgłębić dzieje jego powstawania, przyrzeć się skomplikowanym meandrom przenikania się współlistniejących i wzajemnie na siebie oddziałujących wzorców muzycznych – zarówno cygańskich, jak i andaluzyjskich, a także arabskich czy żydowskich. Opowieść o flamenco to zatem nie tylko historia losów Gitanos, ich kultury i cierpień, jakich doświadczyli w Hiszpanii, to także muzyczna przygoda, spontaniczny taniec i śpiew, to – przede wszystkim – spotkanie ze sztuką Romów.

W czym tkwi owa – niekwestionowana – siła flamenco? Czym przyciąga, także Romów z Polski? Zapewne na tak postawione pytanie istnieje wiele odpowiedzi, a każdy tańczący, śpiewający czy grający flamenco odczuwa tę muzykę inaczej. Owo zindywidualizowanie przekazu flamenco stanowi, między innymi, o jego niezaprzeczalnym uroku, ale także i sugestywnej mocy. Wspaniała cygańska tancerka flamenco – Bogumiła Delimata mówi, że flamenco to po prostu... życie, a dla niej osobiście to pasja¹. Flamenco to czas spędzony wspólnie przez tancerzy, śpiewaków, instrumentalistów, czas zapomnienia problemów, swarów, kłótni. To moment relaksu, ale i zadumy, swoiste katharsis. Bogumiła Delimata – jak sama twierdzi – w tańcu flamenco całkowicie obnaża się emocjonalnie, odsłaniając własne przeżycia, które niejako „opowiada” za pomocą ruchów swego ciała. Tancerka zdradza, że do tego tańca nie wystarczy mechaniczne – choćby i nawet niezwykle zręczne – imitowanie ruchów innych tancerzy. Ona sama, tańcząc, za każdym razem wkłada w taniec całą swoją duszę i energię, nigdy nie ukrywając zarazem, jaką osobą jest naprawdę. Uważa bowiem, że w tańcu flamenco zawsze się ujawni to, „jakim jest się człowiekiem”. Jej życiowa postawa – zaangażowana, otwarta, żywiołowa – przenika więc cały jej taniec, a każdy, najdrobniejszy nawet i z pozoru mało istotny gest wypływa z konkretnego doświadczenia życiowego, w sposób twórczy przetworzonego w tańcu. Taniec flamenco w wykonaniu Bogumiły Delimaty nie tylko więc łączy w nierozzerwalną jednię sztukę i emocje dnia codziennego, ale jest zarazem – jak twierdzi sama artystka – starannie przemyślanym aktem ekspresji. Tancerka mocno akcentuje ową samoświadomość towarzyszącą jej podczas występu. Ciało to jedynie, jak zdradza,

narzędzie, które pozwala jej przekazać głębszą treść. Bogumiła Delimata pięknie i z pasją mówi o swoim tańcu flamenco, że za każdym razem jest to „podróż, w którą zaprasza”. Adresatem tego zaproszenia jest publiczność, a interakcja z nią staje się dla artystki źródłem inspiracji, możliwością konfrontacji i odczytywania na nowo własnych emocji.

Andaluzyjskie korzenie flamenco są dla tancerki niezwykle ważne. Zdecydowała się zamieszkać na południu Hiszpanii, by móc czerpać pełnymi garściami z doświadczeń tamtejszych Gitanos, razem z nimi tańczyć i przeżywać flamenco. Co więc tworzy atmosferę andaluzyjskiego flamenco? Artystka od razu odpowiada: „zapach, smak jedzenia, wieczorne rozmowy, nawet upał”. W tym niepowtarzalnym klimacie rodziło się i krystalizowało flamenco, dzisiaj tak chętnie akceptowane przez Romów na całym świecie, również i w Polsce. Jednoczący charakter flamenco, otwartego na różne wpływy, jego wzrastająca popularność i znaczenie dla kultury europejskiej sprawiają, że Romowie są niezwykle dumni ze swojego muzycznego dziedzictwa.

Dzieje Gitanos oraz ich muzyki w Hiszpanii

Muzyka Cyganów hiszpańskich to mozaika kilku kultur muzycznych: andaluzyjskiej – naznaczonej silnymi wpływami arabskimi, żydowskiej oraz praktyk muzycznych samych Cyganów zamieszkujących Andaluzję. Cyganie pojawili się w Hiszpanii już na początku XV wieku po sforsowaniu Pirenejów³ – choć są też źródła, które podają, że przywędrowali oni przez Maroko. Po przybyciu na Półwysep Iberyjski szybko zaczęli dopasowywać elementy zastanej tam kultury muzycznej do własnych muzycznych nawyków i przyzwyczajzeń. W ten sposób utrwalili – dodając własny koloryt – tradycje muzyczne południowej Hiszpanii. Wiele form muzycznych, pieśni czy tańców hiszpańskich ulegało zatem swoistej „cyganizacji”, stając się integralną częścią składową kultury Cyganów, zwanych w Hiszpanii *Gitanos*. Wykonywana przez nich hiszpańska muzyka ludowa nabierała nowych rysów, a uprawiana przez stulecia osiągnęła w wieku XIX kształt, który zasłynął pod nazwą *flamenco*.



Losy Cyganów w Hiszpanii

Początkowo Cyganie traktowani byli na Półwyspie Iberyjskim stosunkowo dobrze, a niekiedy wręcz wspaniałomyślnie⁴. Sytuacja ta jednak szybko uległa zmianie: od 1499 roku zaczęły się ukazywać antycygańskie edykty, znane jako *prematika* (sankcje pragmatyczne). Zwłaszcza andaluzyjscy Cyganie – uznani za pariasów stojących najniżej w hierarchii społecznej⁵ – odczuwali skutki panującej atmosfery. Specyficzny stosunek do problemu cygańskiego wynikał w Hiszpanii z faktu, że w świadomości społecznej Cyganie skojarzeni zostali – jako fizycznie podobni – z Maurami, wypędzonymi stamtąd w 1492 roku. Zrodziło się więc w Hiszpanii przekonanie, że Cyganem, nieprzestrzegającym praw, ani ludzkich, ani boskich jest się z wyboru, bez względu na pochodzenie. W 1623 roku król Filip IV ogłosił, że „ci, co zwią się Gitanos, nie są nimi z podchodzenia lub z natury, lecz przyjęli ten sposób życia



ze szkodliwym zamiarem”⁶. Dyskusje na ten temat podgrzewały także publikacje oskarżające Cyganów o wszelkie zbrodnie: zdrady, złodziejstwa, kradzież dzieci, lubieżność, herezje itp⁷. Mimo pojawiających się sugestii, by wprowadzić segregację Cyganów ze względu na płeć, związki mieszane cygańsko-hiszpańskie były zawierane⁸.



Cyganka
Joaquín Sorolla y Bastida. 1912.
Źródło: <http://miespacioflamenco.blogspot.com/2007/08/2.html>

Większość hiszpańskich Cyganów – w wyniku restrykcji władz – zaniechała nomadycznego trybu życia. Wiele rodzin osiedliło się na terenach Andaluzji, na przykład w regionach Kadyksu lub Almerii, Malagi czy Grenady (w jaskiniach na zboczach góry Sacro Monte) oraz w Madrycie (Calle de la Comadre oraz Callejón de Lavapies)⁹.



Wzgórze Sacro Monte – stan obecny. Źródło: prywatne archiwum Bogumiły Delimaty

Owo zróżnicowanie co do miejsca zamieszkania, zdaniem niektórych badaczy, wywarło także wpływ na różnorodność rodzącego się flamenco¹⁰.



Tańczący Cyganie z Grenady.
Źródło: Alfonso Puig Claramunt, *El arte del baile flamenco*, Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1977, s.

Na początku XVII wieku niektóre rodziny cygańskie, m.in. Bustamante, Riocamora, Montoya czy Flores, uzyskały królewskie prerogatywy znoszące wobec nich antycygańskie przepisy. Była to nagroda za udział w walkach zbrojnych po stronie Hiszpanii w wojnie trzydziestoletniej (m.in. we Flandrii)¹¹. W tym okresie rodziły się cygańskie dzieci z niebieskimi oczami i włosami blond ze związków owych cygańskich żołnierzy z niecygańskimi dziewczętami z terenów Europy północnej.



Nauka tańca.

Źródło: Alfonso Puig Claramunt, El arte del baile flamenco, Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1977, s. 231



Niezmięli się jednak na ogólnie negatywny stosunek do Cyganów. W 1749 roku przeprowadzono szczególnie okrutną, zakrojoną na cały kraj akcję aresztowań zmierzającą do oczyszczenia Hiszpanii z ludności cygańskiej. Dopiero w drugiej połowie XVIII wieku zaczęto traktować Cyganów nieco łaskawiej – w 1783 roku Karol III podpisał dokument otwierający możliwość uprawiania przez nich zawodów, które dotychczas były dlań zakazane, oraz zamieszkania w wybranych przez siebie miejscach¹².



Etapy rozwoju flamenco

Ciężkie życie Cyganów andaluzyjskich znalazło odzwierciedlenie w ich twórczości muzycznej. Pracujący w kuźniach spontanicznie śpiewali o bolączkach dnia powszedniego, a także o dramacie uwieczonych. Wydarzenia z 1749 roku znalazły swe odbicie w pieśniach tworzonych w więzieniach, śpiewanych a cappella, nawet bez klaskania dłońmi, a mówiących o śmierci i czekaniu na nią¹³. Owe wczesne pieśni więzienne czy pieśni pracy – wykonywane bez akompaniamentu, ewentualnie z towarzyszeniem niewyszukanych efektów akustycznych – stanowiły prototyp rodzących się śpiewów flamenco. Nie tylko ich treść, ale także specyficzny rytm, wynikający z uderzeń młota i pracy miecha, przeniknęły m.in. do późniejszej pieśni zwanej debbla. Początkowy okres kształtowania się flamenco przypadła na okres od połowy XVIII do połowy XIX wieku; niekiedy mówi się o nim jako tzw. etapie prymitywnym¹⁴.

W tym czasie do propagowania w Europie obrazu muzykujących andaluzyjskich Cyganów przyczyniali się szczególnie zafascynowani Hiszpanią obcokrajowcy. Na przykład Richard Ford w *Gathering from Spain* (1846) zachwycił się tańcem, jaki ujrzał w Andaluzji¹⁵. Wtórował mu Barón Ch. Davillier w swojej *L'Espagne* (1874), pisząc:

„[...] tancerze andaluzyjscy mają przewagę nad naszymi klasycznymi tancerzami oglądanymi w teatrach całej Europy. Ich płynnych ruchów ciałem nigdzie indziej nie można ujrzeć. Jest oczywiste, że tańczą dla własnej przyjemności, a ruchy ich ramion i ciała są odmienne od sztywnych, rytmicznych i geometrycznych ruchów najistotniejszych paryskich tancerzy”¹⁶.

Kolejny cudzoziemiec wędrujący po Półwyspie Iberyjskim – Anglik George Borrow (1803–1881) – opisywał zwyczaje hiszpańskich Cyganów i przedstawił ich zamiłowanie do śpiewu i tańca. Wspominał on o śpiewach cygańskich jako „duchem, jednakże, jak i językiem, [...] zazwyczaj odnoszących się do Cyganów i ich spraw”¹⁷. Szeroko rozpisywał się o tańcach cygańskich, dając ich dokładny opis:

„Na dany sygnał do sali weszła panna młoda z panem młodym tańcząc *romalis*, a za nimi Cyganie i Cyganki tańczące *romalis*. Uchwycenie czegokolwiek z tej sceny pozostaje poza zasięgiem słów. [...] Mężczyźni skakali wysoko w górę, charczeli, ryczeli i piali, a Cyganie strzelali na swój sposób palcami, głośniejsz niż kastanietami, zniekształcając ich kształty we wszystkie rodzaje obscenicznych wyobrażeń i wykrzykując słowa, których powtórzenie byłoby okropieństwem. W samym rogu skazany Cygan z Mellily Sebastianillo płażał, szarpiąc gitarę zapalczywie i wydając demoniczne dźwięki, które przypominały Malbruna, a – grając – powtarzał od czasu do czasu na swój cygański sposób ową pieśń”¹⁸.

Złota era rozwoju flamenco łączy się ze wzrostem popularności muzyki wykonywanej przez Cyganów, który zaowocował powstawaniem – już od lat 40. XIX – wieku tzw. *cafés cantantes*, czyli lokali rozrywkowych, głównie w dużych miastach hiszpańskich, Madrycie czy Sewilli. Zurbanizowany styl życia Cyganów hiszpańskich¹⁹ zdecydował o tym, że szukając form zarobkowania, często zatrudniali się oni właśnie w tego typu lokalach, by tam muzykować. Miejsca te rozbrzmiewały śpiewem i gromadziły zarówno samych Hiszpanów, jak i Cyganów hiszpańskich – bądź wykonujących pieśni, bądź jedynie ich słuchających²⁰. Za pierwszą *café cantante* uchodzi „El Café de los Lombardos” – otwarta najprawdopodobniej w 1847 roku w Sewilli²¹. Uważa się też, że jedno z wczesnych miejsc tego typu z okolic Kadyksu nosiło nazwę „Café Flamenco” i że właśnie stąd wywodzi się określenie rodzaju muzyki wykonywanej w tych miejscach²².

Sposób prezentacji flamenco nawiązywał do płynącego ustalonym tempem męskiego trybu życia. Wieczorne spotkania w miejscowych tawernach stanowiły okazję do podsumowania, przy lampce wina, wydarzeń mijającego dnia. Bogato zakrapiane biesiady sprzyjały rozmowom, dyskusjom, aż w końcu –

[...] powietrze, ciężkie od dymu i cierpkiego zapachu wina, zaczynało wibrować od emocji. W końcu jeden albo drugi ze śpiewających wydawał z siebie głos, który jeżył włos na głowie, przesywał chłodem ciało i powodował gęsią skórę. To był moment sygnalizujący sztukę flamenco²³.

Wykonywany repertuar można określić jako tradycyjny, z akompaniamentem wykonywanym przez gitarzystę, który chętnie demonstrował także swoje umiejętności wirtuozowskie w trakcie krótkich wstawek pomiędzy zwrotkami pieśni. Naoczny świadek występów w *cafés cantantes* – José Inzega (1828–1891) – tak opisywał śpiew pojawiających się tam artystów:

Słuchając owych *cantaoras*, tak długo śpiewających bez zmęczenia swe szczególne pieśni, w których popisują się jak najprzedniejsi artyści, wydaje się, że oni wyznaczają nowy poziom swymi płynnymi triolami, nieskończonymi półtonowymi skalami wznoszącymi i opadającymi, i wszystkimi innymi orientalnymi środkami, poprzez ślizganie i zakręcanie w pozbawionym ścieżek labiryncie, gdzie nie sposób za nimi nadążyć. A potem znów zatrzymują się na niemiłosiernie długich nutach a kończą zamierającym jękiem jak żalobne westchnienie wiatru w gałęziach; trzymają nasze zmysły w napięciu pomiędzy rozpaczą a zachwytem tymi niekończącymi się „aj”, które poruszają nasze serca – które można odczuć, ale nie naśladować²⁴.

Publiczne występy owych „prawdziwych *cantaoras* z Andaluzji”, mające miejsce w *cafés cantantes*²⁵, chociaż fascynujące dla odwiedzających, redukowało rolę śpiewających tam Cyganów „do poziomu prostytuujących się wykonawców [...] ku uciesze bogatych gapiów przyciąganych bardziej romantyczną wizją Cyganów niż prawdziwą wartością cante Gitano”²⁶. W *cafés cantantes* zatrudniano artystów zazwyczaj tylko sezonowo, co łączyło się ze sporą ich rotacją²⁷. Mogli oni jednak – co ważne – liczyć na względną niezależność finansową²⁸. Świat wykonawców flamenco – zarówno kobiety, jak i mężczyźni – postrzegany był jako mniej uprzywilejowany od klasy średniej, a kobiety posiadały stosunkowo niski status społeczny²⁹. Same wykonawczynie utrzymywały swój image dzikich, bezpośrednio związanych z naturą kobiet, uosabiających cygańską swobodę, stojącą w opozycji do rygorów cywilizowanego świata³⁰.

Inaczej prezentowało się flamenco wykonywane przez kobiety podczas karnawału, w trakcie targów czy przy innych okazjach.



Wiosenna fiesta.
Źródło: Alfonso Puig Claramunt, El arte del baile flamenco, Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1977, s. 60



Szczególne zainteresowanie sztuką flamenco nastąpiło pod koniec XIX wieku i łączyło się z zaskakującym zainteresowaniem międzynarodowej publiczności. Występy Cyganów spopularyzowano zwłaszcza wśród niecygańskich, a nawet niehiszpańskich turystów, odwiedzających w Andaluzji Sewillę, wraz z jej cygańską dzielnicą Triana³¹. Wzrastająca popularność muzyki hiszpańskich Cyganów doprowadziła też do pojawienia się kolekcji zawierających śpiewy flamenco³². Pionierską pracą w tym zakresie była opublikowana przez Demófilo (czyli Antonio Machado y



Alvarez) *Colección de cantes flamencos* (1881). W tym samym roku wydano też *Primer Cancionero Flamenco* autorstwa Manuela Balmasedy y Gonzáleza oraz pracę niemieckojęzyczną *Die „Cantes Flamencos“* Hugo Schuchardta.



Tancerka flamenco w andaluzyjskim café.
García Thomas olej na płótnie.
Źródło: Alfonso Puig Claramunt, *El arte del baile flamenco*, Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1977, s. 23



Flamenco rozwijało się, wkraczając w etap zwany *operismo*. Charakteryzujące się teatralną afektacją opery flamenco, szeroko wykorzystujące rozmaite zapożyczenia (np. z zarzuel, popularnych pieśni południowoamerykańskich), spotkały się z krytyką na początku XX wieku, uważano bowiem, że w ten sposób flamenco ulega daleko idącej komercjalizacji³³. Co więcej, poprzez włączanie wielu tańców hiszpańskich zatracił się cygański charakter flamenco³⁴. Miejscem prezentacji rozbudowanych występów flamenco były powstające w tym czasie popularne kluby nocne (*tablaos*).

Wykonywane tam flamenco ulegało jednak trywializacji. Grzmiano:

[...] jednym z przekleństw flamenco jest zgubny wpływ na taniec. Dziś brak zmysłowości, wyrafinowania czy subtelnej gracji. Nasz tancerz jest nieprzyzwoitym typem, androginicznym i wymęczonym. Jego partnerka wykorzystuje swe ciało oraz duszę bez sztuki czy umiejętności, tylko po to, by zarobić parę *pesetas*³⁵.

Z sentymentem wspominało lata 80. i 90. XIX wieku jako czas prawdziwej sztuki flamenco³⁶.



Tarjuno i La Mora w Zambra gitana.
Joaquín Sorolla y Bastida. 1912.
Źródło: Alfonso Puig Claramunt,
El arte del baile flamenco, Barcelona:
Ediciones Polígrafa, 1977, s. 59



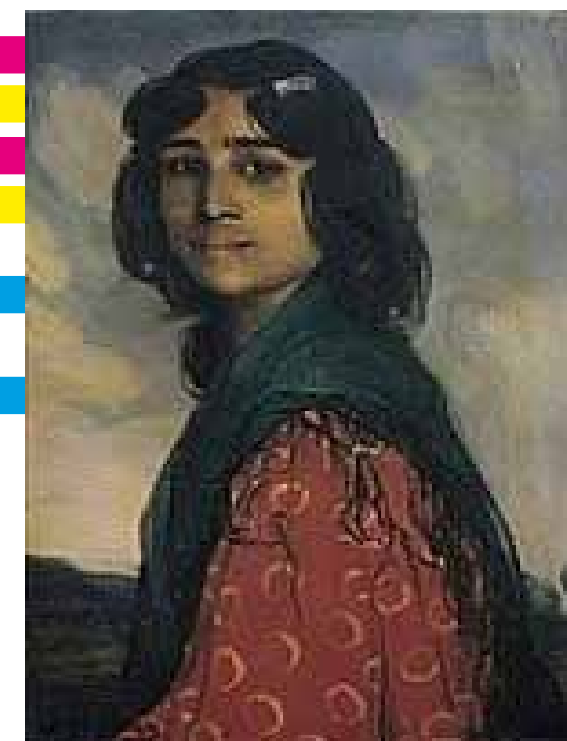
Aby zapobiec zdegradowaniu oryginalnej sztuki flamenco, intelektualiści hiszpańscy tamtej doby zjednoczyli swe siły i zorganizowali w 1922 roku w Granadzie „Primer Concurso Nacional de Cante Jondo”. Przegląd odbył się w „Plaza de los Aljibes” w Alhambrze 13 czerwca. Zjawili się wówczas wielu cygańskich cantaores: Diego Bermúdez, zwany El Tenazas de Morón, Manuel Torres, Tomás Pavón czy Niña de los Peines, czyli Pastora María Pavón Cruz. Jury pod przewodnictwem José Antonio Chacón Cruza przyznało pierwszą nagrodę dwóm wykonawcom *ex aequo* (byli to Diego Bermúdez Cala oraz Manolo Caracol). W organizację



konkursu zaangażowali się: malarz Ignacio Zuloaga (1870–1945) a przede wszystkim kompozytor Manuel de Falla (1876–1946) oraz poeta Federico Garcia Lorca (1898–1936), który zapewnił oprawę artystyczną tego wydarzenia, odczytując wiersze ze swojego zbioru *Poema del cante jondo*. W późniejszym okresie poeta opublikował także *Romencero gitano* (1924–1927) oraz zabrał głos w dyskusji na temat flamenco jako autor dwóch wykładów: *Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado cante jondo* oraz *Teoría y juego del duende*. Drugi z odczytów, z 1930 roku (wygłoszony w Hawanie, potem w Buenos Aires), wyjaśniał fenomen flamenco poprzez obecność w nim specyficznego ducha, czyli *duende*. Poeta pisał o cygańskich wykonawcach flamenco, na przykład o Pastorzce Pavón, która śpiewała „bez głosu, bez tchu, bez subtelności, z gardłem płonącym, ale... z *duende*”³⁷.

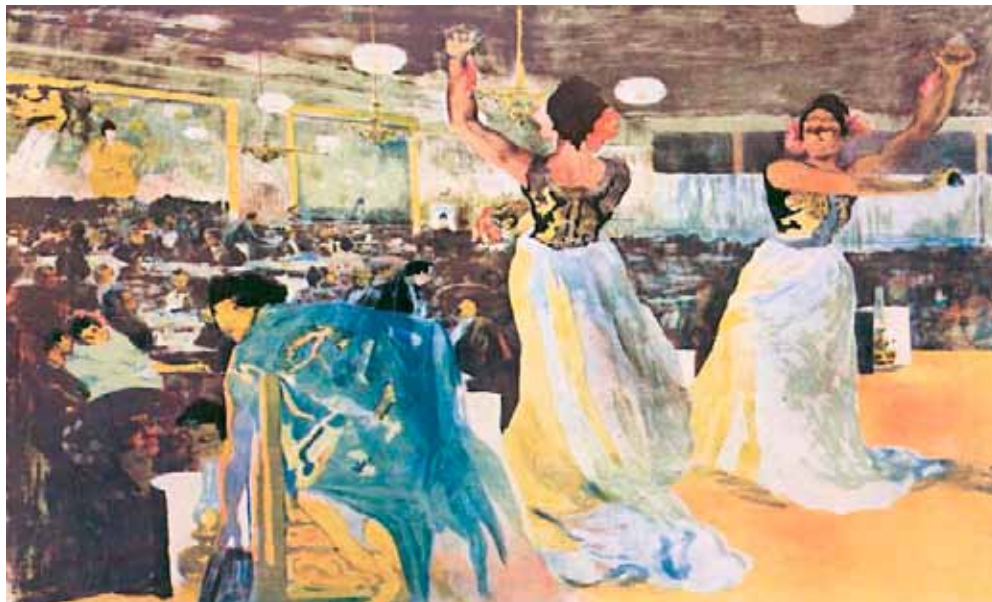


Gitana. Ignacio Zuloaga y Zabaleta
Joaquín Sorolla y Bastida. 1912. Źródło: <http://www.flamencodescalzo.com/espanol/inspirationdir/artdir/art2.html>



Chętnie już wówczas analizowano naukowo fenomen flamenco, podkreślając że „wiele nonsensów napisanych zostało na temat ‘flamenco’, w znacznej mierze przez Hiszpanów z północy kraju, zazdrosnych o popularność Andaluzji wśród turystów”³⁸. Przestrzegano przed błędnym jego rozumieniem i definiowaniem:

[...] pomysły turystów dotyczące tego, czym jest lub też czym nie jest flamenco, są zazwyczaj niesłuszne, a te kafejki, które najczęściej w stolicy Hiszpanii reklamują się jako miejsca z niepodrabianą cygańską atmosferą, prezentują tylko mieszanke, dla obcokrajowców cudowną, a dla Hiszpanów nużącą³⁹.



Cafe „El Imperial”. Olej na płótnie. Alex(andre) Lunois (1863–1916). Źródło: Alfonso Puig Claramunt, *El arte del baile flamenco*, Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1977, s. 31

Podkreślano jednocześnie wkład hiszpańskich Cyganów w powstawanie, rozwój i kultywowanie flamenco. Pisano o ich śpiewie i tańcu, twierdząc, że „wielu cygańskich pieśniarzy z południowej Hiszpanii to także tancerze, ponieważ śpiewanie doprowadza do tańca w trakcie juerga czy zabawy”⁴⁰. Taniec cygański opisywano jako szlachetny rodzaj rozrywki: „Spójrz na tancerza cygańskiego: jego oczy zamknięte, a jego ciało drży jako opętane przez demona rytmu”⁴¹. Cyganie, zdaniem badaczy, mieli przywiązywać szczególną wagę do pracy rąk i dłoni w tańcu. Zwracano także uwagę, że wśród Cyganów popularnością cieszy się gitara jako „idealny instrument dla wędrowca”⁴².

Flamenco – odnosząc spektakularny sukces – otworzyło wykonawcom tego typu muzyki drzwi do międzynarodowej kariery, ale jednocześnie samo ulegało różnym wpływom. Oblicze flamenco formowała interakcja cygańskich i andaluzyjskich elementów, z czasem poszerzona o inne wpływy hiszpańskie. W XX wieku swoje piętno odcisnęła także postępująca

globalizacja. Powiększająca się paleta inspiracji – już nie tylko na poziomie lokalnym czy regionalnym, ale też narodowym i międzynarodowym – stymulowała ewolucję flamenco. Proces ten nabrał szczególnego tempa w Hiszpanii okresu postfrancowskiego, gdy wykonawcy flamenco – migrujący do miast z andaluzyjskiej prowincji – zetknęli się z nowymi stylami muzycznymi. Poprzez ich inkorporację przyspieszyli fuzję flamenco z m.in. katalońską rumbą, rockiem, jazzem. Ukuto wówczas określenie *nuevo flamenco* na określenie idiomu muzycznego, w którym tradycja złączyła się z muzyką popularną, bluesem, muzyką latynoamerykańską, arabską czy afrykańską. Jednym z pionierów łączenia elementów flamenco, jazzu i rytmów latynoamerykańskich we flamenco był światowej sławy gitarzysta niecygański Paco de Lucia (ur. 1947). Jego współpraca z pieśniarzem Camarónem de la Isla zaowocowała hitami na miarę *Soy Gitano* czy *Caminando*. W połowie lat 70. XX wieku duet Lole i Manuel popularyzował połączenie flamenco z rozbudowanymi formami instrumentalnymi. Wydany przez nich po śmierci generała Franco album *Nuevo Día* stał się w Hiszpanii symbolicznym zwiastunem nowej ery idealizmu i wolności⁴³. Ten sam tandem autorski przyczynił się także do fuzji flamenco z muzyką arabską. W latach 70. XX wieku powstało tzw. *flamenco arabe*, stworzone przez Lole Montoya i jej matkę La Negrę. Kolejna dekada utwierdziła rangę flamenco spektakularnym, międzynarodowym sukcesem, jaki odniosła grupa The Gipsy Kings, założona przez braci Reyes (Nicolas, Canut, Paul, Patchai, André) oraz Baliardo (Tonino, Paco, Diego). Proces przeszczepiania na grunt flamenco nowych elementów muzycznych kontynuowali w latach 80. ubiegłego stulecia także inni wykonawcy, m.in. grupa Ketama oraz Pata Negra, poszerzając paletę wpływów o salsę i blues. Powstały nowe nurty: tzw. *rock gitano*, nierozzerwalnie związany z hasłem *poder gitano*, oraz *nueva canción andaluza*, czyli nowa pieśń andaluzyjska⁴⁴. Brzmienie flamenco, poszerzone m.in. o elementy jazzu, muzyki pop, zyskało masową popularność, a artyści flamenco, modyfikujący swój repertuar pod wpływem różnych stylów, inspirowali i inspirowali swoją twórczością innych muzyków, zwłaszcza romskich.



Flamenco - nie tylko cygańskie

Flamenco to nie tylko forma artystycznej ekspresji, ale – być może przede wszystkim – swoista filozofia życia wyrosła na gruncie doświadczeń cygańskich. Kultywowane w Hiszpanii flamenco narodziło się z muzycznych tradycji Cyganów południowo-zachodniej Andaluzji⁴⁵ – można wręcz mówić, że to właśnie Cyganie nadali muzyce flamenco kształt ostateczny⁴⁶. Wyrosłe z bólu i cierpienia cygańskie flamenco jest chrapliwe, ostre, nieokiełzane⁴⁷. Uchodzi także za bardzo tradycyjne, wręcz konserwatywne⁴⁸. Według samych Cyganów, jest ono rytmiczniejsze, ma w sobie większą pasję i siłę ekspresji⁴⁹ niż flamenco tworzone przez *payos*, uważane za bardziej liryczne, ciepłe, spokojne.

Zawieszone pomiędzy spontanicznością i siłą ekspresji – specyfikującą jego cygańskość – a komercją występów publicznych, pomiędzy tragicznym patosem a dionizyjską radością życia⁵⁰, flamenco w równym stopniu jednak należy do Cyganów i nie-Cyganów. Nawet sami cygańscy muzycy flamenco, tacy jak współczesny gitarzysta Tomatito (ur. 1958 jako José Fernandez Torres), uważają, że flamenco to po prostu... muzyka Andaluzji⁵¹. Składają się na nią śpiew, taniec oraz gra instrumentalna (na gitarze)⁵².

Śpiew flamenco

Śpiew flamenco to bogactwo kilkudziesięciu różnych form o charakterystycznej budowie, które łączy specyficzna maniera wykonawcza oraz głęboka filozofia życia przekazywana w tekście słownym, posilkującym się zazwyczaj andaluzyjskim dialektem języka hiszpańskiego. Flamenco rozwija się głównie na zasadzie przekazu ustnego, pomimo że pierwsze profesjonalne zbiory z pieśniami flamenco zaczęły pojawić się w latach 80. XIX wieku.

Twórcy, zarówno muzyki jak i tekstów, pozostają najczęściej anonimowi, chociaż autorstwo niektórych tekstów przypisywane jest niektórym słynnym poetom hiszpańskim, m.in. Manuelowi Machado, Manuelowi Balmaseda czy Federico Garcii Lorce.

Śpiewy flamenco charakteryzują się heterogenicznym pochodzeniem: tradycyjnie wyróżnia się pieśni cygańskie i andaluzyjskie oraz wywodzące z innych niż Andaluzyja regionów Hiszpanii; mówi się także o późniejszych, już XX-wiecznych wpływach latynoamerykańskich⁵³. Niektórzy podkreślają różnice pomiędzy śpiewami cygańskimi a andaluzyjskimi⁵⁴. Według innych, ów silnie zarysowany podział na śpiewy cygańskie i andaluzyjskie jest nienaturalny, ponieważ sugeruje on jakoby, że Cyganie zamieszkujący południe Hiszpanii nie są Andaluzyjczykami, co jest wyobrażeniem zgoła błędnym⁵⁵. Cyganie bywają nawet nazywani super-Andaluzyjczykami, podkreśla się też ich obecne dobre zasymilowanie⁵⁶. *Cante gitano-andaluz* jest więc umownym



określeniem śpiewów wywodzących się z tradycji Cyganów hiszpańskich posługujących się *caló* – specyficzną odmianą języka hiszpańskiego, z domieszką słów pochodzących z języka *romani*⁵⁷. Owo symbiotyczne złączenie muzycznych tradycji Cyganów i Andaluzyjczyków wynikało z przyswojenia przez Cyganów – już na początku ich bytności na terenach Iberii niektórych pieśni hiszpańskich, m.in. ballad istniejących tam od drugiej połowy XIV wieku⁵⁸. Spekuluje się nawet, że gdyby Cyganie nie przejęli niektórych tradycyjnych śpiewów andaluzyjskich, mogłyby one ulec zupełnemu zapomnieniu⁵⁹. Na przykład tradycyjne hiszpańskie kolędy bożonarodzeniowe przeszły do repertuaru cygańskiego pod nazwą *villancico*, a w XIX wieku narodziły się m.in. takie formy flamenco jak *alegrías*, wzorowane na hiszpańskim tańcu *jota*⁶⁰, oraz *bolero* czerpiące inspirację z *bolera* wykonywanego w XVIII wieku w okolicach Kadyksu⁶¹.

Za typowo cygańską cechą śpiewu flamenco uważa się specyficzną manierę wykonawczą wynikającą z intymności przeżyć związanych z wykonywaniem pieśni. Śpiewający, czyli *cantaores*, posilkują się szorstkim głosem, płaczkliwym falsetem z licznymi załamaniem i nieoczekiwanymi przerwami. Ich głos charakteryzuje unikatowa barwa – często metaliczna, a także napięty, histeryczny niemal tembr głosu. *Cantaores* potrafią dodatkowo kunsztownie cieniować dynamikę wykonania swoich melizmatycznych śpiewów, często też wykorzystują odległości mikrotonów, które dla wielu słuchaczy mogą brzmieć fałszywie. Niekiedy bardzo długie frazy wykonują na jednym oddechu. Szczególnie trudne dla wykonawcy są enharmoniczne modulacje, które dokonują się w obrębie jednego dźwięku. Co więcej, w śpiewach flamenco często brakuje charakterystycznych dla systemu *dur-moll* rozwiązań kadencyjnych, co daje odczucie niedokończenia fraz, pozostawienia ich jakby zawieszonych. Niepowtarzalną jakością śpiewów flamenco zapewnia także predylekcja *cantaores* do przetrzymywania nut i prześlizgiwania się pomiędzy wysokościami przy wykorzystaniu chromatyki oraz swobodny stosunek do rytmiki, wyrażający się m.in. zastosowaniem nietypowych podziałów wartości. Wszystkie te zabiegi służą dopasowaniu pieśni do panującego w danej chwili nastroju, będącego jednym z podstawowych wyznaczników flamenco. Ową specyfikę cygańskich wykonań śpiewów flamenco z charakterystycznym siłowym naprężeniem głosu niektórzy badacze interpretują w kategoriach walki, jaką Cyganie toczyli, by przetrwać w Andaluzji, szczególnie w minionych, trudnych dla nich czasach⁶².

Ze względu na silną indywidualizację stylu poszczególnych wykonawców, indywidualna sława śpiewaków stanowi niezwykle istotny element legendy tworzonej wokół fenomenu flamenco. Federico Garcia Lorca z pasją opisywał, jak „andaluzyjska śpiewaczka flamenco Pastora Pavón, La Niña de los Peines, ponury hiszpański geniusz z wyobraźnią równą Goyi lub Rafaelowi El Gallo, śpiewała w małej tawernie w Kadyksie”⁶³. Pisano także, że

[...] jest coś takiego w tej ślepej pieśniarce, co przeszywa na wskroś widownię. Jej śpiew wydaje się skoncentrowany w całości na niej samej, a świat zewnętrzny zanika w swej miałkości. Wyobraźcie sobie twarz czarownicy, ciemną, z niewidzącymi oczami, ubraną w pogrzebową czerń, stojącą jak posąg przed publicznością w tawernie. Jakże rozdzierające jest jej długie, agonalne „aj-aj”, powtarzane znowu i znowu na tle szaleńczego akompaniamentu gitary⁶⁴.

Rozgłos, jaki zyskała ta śpiewaczka, przyczynił się do utrwalenia jej wizerunku jako kultowej pieśniarki flamenco. Jeszcze w połowie XX wieku cygańskie dzieci w Hiszpanii, ucząc się śpiewu od swoich rodziców, nadal marzyły, by pewnego dnia śpiewać „jak La Niña de los Peines”⁶⁵. Sława *cantaores* wychodziła także poza kraj rodzinny, ich legendę podtrzymywali zagraniczni badacze piszący o fenomenalnych wyczynach niektórych śpiewających. Na przykład w 1922 roku pisano o *cantaores* El Viejo, „człowieku siedemdziesięcioletnim, który przyszedł pieszo do Grenady z Puente Genil, niosąc ten sam kijek, który używał w wieku dwudziestu lat do wybijania rytmu”⁶⁶. W drugiej połowie XX wieku śpiew flamenco stał się domeną wykonawców zawodowych lub półzawodowych, a śpiew flamenco uległ daleko idącej profesjonalizacji⁶⁷.

Badacze utrzymują, że istnieje kilkadziesiąt stylów flamenco, tzw. *palos*⁶⁸. W ramach każdego z nich funkcjonują utarte zwroty melodyczne (*falsetas*) i określone schematy rytmiczne (*compás*). Flamenco charakteryzuje się także budową zwrotkową, a zwrotki (*coplas*) składają się zazwyczaj z trzech do pięciu wersów⁶⁹. Kojarzone z tradycjami cygańskimi są trzy podstawowe style: *toná*, *siguiriya* i *solea*.

Źródło stylu *toná* stanowiły zaadaptowane przez Cyganów *romance*, wywodzące się z tradycyjnych, długich i monotonnych ballad, które znalazły także zastosowanie jako kołysanki, zwane *nanas*. Do najpopularniejszych form *toná* należą pieśni więzienne – *martinete* i *carcelera*. Pojawiła się także *debla*, której rytmika naśladuje uderzenia młota kowalskiego lub miechów kowalskich stosowanych do podtrzymywania ognia w kuźni, będącej częstym miejscem pracy Cyganów. Najstarsze z pieśni więziennych pochodzą z XVIII wieku, a ich powstanie łączy się z internowaniem Cyganów w 1749 roku. W sposób szczególny pieśni te nierozłącznie spleły się z życiem Cyganów andaluzyjskich. Niewątpliwie okres prześladowań Cyganów w Hiszpanii, więzionych na podstawie kolejnych antycygańskich dekretów, pozostawił trwałe ślady także w ich muzyce⁷⁰.

Inne pieśni należące do stylu *toná*, zwane *seata*, wykonuje zazwyczaj samotny solista podczas procesji odbywających się w trakcie Wielkiego Tygodnia, najczęściej w Wielki Czwartek lub Wielki Piątek. Za pośrednictwem pieśni wokalista cygański próbuje uchwycić sens agonii Jezusa Chrystusa umierającego na Golgocie. Niejednokrotnie Cyganie przenoszą do tekstu

smutne pieśni, które tworzyły najstarszy nurt flamenco, zwane są *cante jondo* lub *cante grande*. Pieśni o zdecydowanie lżejszym charakterze, częściej prezentowane podczas pokazów z udziałem publiczności, stanowią grupę *cante chico*⁷⁵. Niekiedy wyróżnia się także *cante intermedio* (zwane także *cante flamenco*), jako twór hybrydowy, noszący znamiona zarówno *cante jondo* jak i *cante chico*⁷⁶. Cyganie oraz Andaluzyjczycy uważają *cante jondo* za wyższe i tożsamy z prawdziwą sztuką flamenco⁷⁷.

Wykształcenie się dwóch gałęzi śpiewów flamenco uwarunkowane było historią Cyganów na terenach hiszpańskich. Duży rozróżnienie między lżejszym a poważniejszym charakterem pieśni wynikał z chęci adaptacji wrośniętych w tradycję andaluzyjską pogodniejszych form, jednak przy jednoczesnym zachowaniu charakterystycznego dla Cyganów rysu powagi, a nawet tragizmu. Mroczne śpiewy *cante jondo*, opisujące gorzką prawdę cygańskiego losu w Hiszpanii, Cyganie wypełniali swoim smutkiem. W wydanych w 1954 roku reportażach z Hiszpanii angielski pisarz Victor Sawdon Pritchett (1900–1997) tak opisywał *cante jondo*:

[...] często pieśni są wykonywane w prywatnej atmosferze, dla pocieszenia samego śpiewającego. Pomimo zawodzenia, jest to rodzaj intymnej muzyki, być może tylko dla śpiewaka i paru jego znajomych. Bywa śpiewywana zwykłym szeptem. [...] Wydaje się, że słucha się nagłego, lirycznego lub pełnego pasji wyznania czy wykrzyknienia, które wyrywa się z serca śpiewającego⁷⁸.

Natomiast radosne *cante chico*, z lekkimi i przyjemnymi tekstami, częściej koncipowane z przeznaczeniem na występy, prezentowali Cyganie publiczności andaluzyjskiej. Podczas muzycznych spotkań (tzw. *juergas*), odbywających się zarówno w tawernach, barach, domach publicznych, jak i w prywatnych domostwach, bogata XIX-wieczna szlachta andaluzyjska (*señoritos*), chętnie patronująca tego rodzaju rozrywkom, wsłuchiwała się w *cante chico*. Osadzone w tradycji andaluzyjskiej wesołe śpiewy doskonale nadawały się do wykonania przed oczekującymi rozrywki, rozpoznającymi znane im pieśni, zgromadzonymi słuchaczami. Prosty mechanizm schlebienia upodobaniom publiczności gwarantował nie tylko uznanie i aplauz, ale także finansową przychylność. Dzięki wesołemu, wręcz zabawowemu charakterowi pieśni oraz tanecznej rytmice *cante chico* spełniały też ważną rolę terapeutyczną, polegającą na odwróceniu uwagi śpiewających od problemów i smutków dnia codziennego



Cygańska dziewczyna tańcząca na patio w Sewilli. Źródło: Alfonso Puig Claramunt, *El arte del baile flamenco*, Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1977, s. 20

Wśród wielu tematów podejmowanych w cygańskich pieśniach flamenco można wyróżnić osiem dominujących, współistniejących motywów⁷⁹:

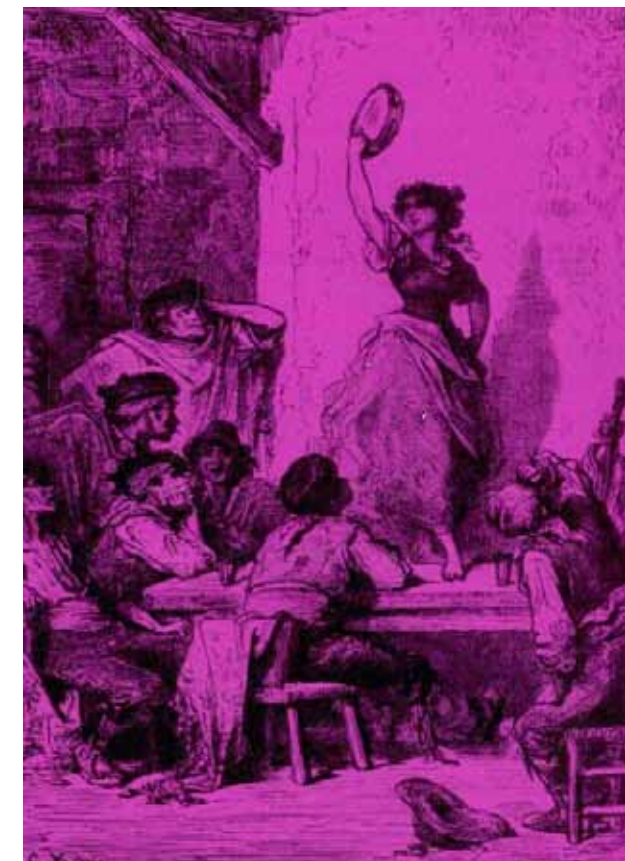
- motyw miłości i wierności, który uwzględnia miłość syna do matki (odwrotny wzorec, tj. miłości matki do dzieci, pojawia się dużo rzadziej), tematykę rozdzielnia kochanków i związanych z tym smutków oraz kwestię wierności żony czekającej na powrót męża (np. z więzienia). Pieśni podejmujące tematykę miłości zmysłowej oscylują wokół smutków związanych z niemożnością jej spełnienia i przedstawiają marzenia o niezrealizowanym wspólnym szczęściu. Często są to wspomnienia kochanków o utraconym uczuciu. Nie pojawiają się w tym kontekście odniesienia do miłości do Boga;
- motyw zazdrości, sprzęgnięty zazwyczaj z motywem miłości, bywa też poszerzony o opisy śmierci;
- motyw zemsty, który często łączył się ze sferą miłosną. Bohaterami tych pieśni byli odrzuceni lub zdradzeni kochankowie, grożący przeklinanym osobom;
- motyw dumy, na przykład z bycia Cyganem, a to związane z deklaracją odrzucenia wszelkich niecygańskich aspektów życia i wywyższeniem etosu cygańskiego;

- motyw wolności gloryfikowanej jako wartości nadrzędnej dla Cygana, gorzko oplakiwanej po stracie;
- motyw prześladowań Cyganów, również tych usankcjonowanych prawem hiszpańskim. Przepelnione żalem i bólem pieśni traktowały o nękanii i szykanowaniu Cyganów;
- motyw smutku, który zdaje się wszechobecny w *cante jondo* opowiadającym o sensie życia cygańskiego;
- motyw śmierci i nieuniknionego przeznaczenia, fatalistyczny wątek mówiący o losie człowieka, który zmierza nieuchronnie ku końcowi –tajemnicy cyklu życia.



Cyganka. Źródło: Spanish-Italian Folk Songs, trans. Alma Strettell, London: Macmillian and Co., 1887, s. 34

Taniec, będąc prymarnym składnikiem kultury⁸⁰, jest uniwersalną formą przekazu i spełnia wiele funkcji, między innymi – obok komunikacyjnej – także obrzędową, autoteliczną, wyraża emocje⁸¹. Stanowiąc przestrzenną realizację muzycznych idei, szybko stał się integralną częścią flamenco. Już XVII-wieczne tzw. *bailes de candil*, czyli tańce wykonywane przez biedotę miejską w Andaluzji przy lampkach oliwnych⁸², stanowiły prototyp późniejszych tańców flamenco.



Tańcząca cygańska dziewczyna. 1894.
Źródło: Alfonso Puig Claramunt, *El arte del baile flamenco*, Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1977, s. 20

Co więcej, z uwagi na fakt, że Cyganie przywędrowali do Europy z Indii, badacze doszukują się także korzeni tańca flamenco w dwóch tańcach indyjskich: *bharatanatyam* i *kathaku*. *Bharatanatyam* pochodzi ze stanu Tamil Nadu na południu Indii⁸³ i początkowo miał charakter sakralny. Stosuje się w nim tzw. *abhinaya*, czyli środki wyrazu takie jak *mudry*, czyli miny twarzy, oraz

hasty, czyli gesty rąk, by przekazać pewne treści⁸⁴. Niebagatelną rolę w tym tańcu – tak jak we flamenco – pełni także strój. Natomiast *kathak* jest tańcem północnoindyjskim, łączącym tradycje taneczne Persji i Centralnej Azji z indyjskimi tańcami ludowymi i klasycznymi⁸⁵. Także i tutaj ważne miejsce zajmują gesty oraz mimika twarzy, a ruchy ramion oraz dłoni są wykonywane – w przeciwieństwie do *bharatanatyam* – bardzo miękko. *Kathak* i flamenco łączy także m.in. specyficzne wyczucie rytmu, wynikające z podziałów wartości, oraz piruety. Już w XI wieku uważano, że Cyganie hiszpańscy zachowali „część starożytnej indyjskiej charakterystyki”⁸⁶ widocznej w „orientalnym sposobie tańczenia”⁸⁷. Obecnie spośród tańców będących inspiracją dla późniejszego kształtu flamenco wymienia się także tańce o proweniencji afrykańskiej – już w 1565 roku w Sewilli znajdowało się liczne, drugie co do wielkości w Europie, skupisko afrykańskich niewolników⁸⁸.



Tańcząca Cyganka. Źródło: *Spanish-Italian Folk Songs*, trans. Alma Strettell, London: Macmillan and Co., 1887, s. 50

W grupach cygańskich występujących publicznie na terenie Hiszpanii w XVII wieku przeważały tańczące kobiety. Fakt ten można tłumaczyć względami psychologicznymi. Prawdopodobne erotyczne skojarzenia na widok skąpo odzianych, zmysłowo poruszającymi biodrami kobiet⁸⁹ z pewnością wpływały na popularność występów cygańskich zespołów. O tańczących Cygankach pisał już Miguel Cervantes w swoim opowiadaniu z 1613 roku *La Gitanilla* przedstawiającym losy ślicznej Preciosy⁹⁰. To właśnie kobiety zwykle rozpowszechniały ten taniec poza granicami Hiszpanii. W 1890 roku amerykański autor James Ramirez pisał, będąc pod wrażeniem występu

Carmencity zwanej Perłą Sewilli, że w tańcu przeistacza się ona w cudowną istotę, która „tańczy dzikie, cygańskie formy, rzadko spotykane poza Andaluzją”⁹¹. Kobięcy sposób wykonywania flamenco eksponuje pracę górnej części ciała, np. ramion, skupia się też na dłoniach. Taniec ten jest pełen gracji i powabu, cechuje go większa płynność niż taniec męski, który dumną i wyprostowaną postawą tancerza, zdecydowanymi ruchami oraz zorientowaniem na mocne i dynamiczne stepowanie wyraża dominację i władzę⁹².



Aurora, „La Cujíñi”. 1898.
Źródło: Alfonso Puig Claramunt, *El arte del baile flamenco*, Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1977, s. 23

Różnice rysują się także w stroju tancerzy. Kobięce stylizacje dużo częściej są bardziej kolorowe. Już buciki (*zapatos de mujer*), chociaż najczęściej czarne, mogą być kolorowe lub nawet we wzorki (groszki). Natomiast męskie obuwie zwykle jest po prostu czarne lub brązowe i sięga powyżej kostki. Mężczyźni preferują też ciemne spodnie oraz jedwabne bluzy, ewentualnie

kamizelki. Kobiety natomiast chętnie zmieniają kreacje, niekiedy nawet do każdego kolejnego tańca zakładając inną suknię. Podczas występów utrzymanych w weselszym nastroju dominują ubrania o jaśniejszych kolorach, zdobne w bogate hafty. Różnorodność barw i feeria kształtów powodowała, że tańczących flamenco porównywano nawet w przeszłości z flamingami (co ciekawe, śpiewający *cante jondo* preferują jednak dość powściągliwy styl ubierania – stroje bez haftów, w ciemnej kolorystyce, pozostającej w zgodzie z charakterem wykonywanych pieśni⁹³).

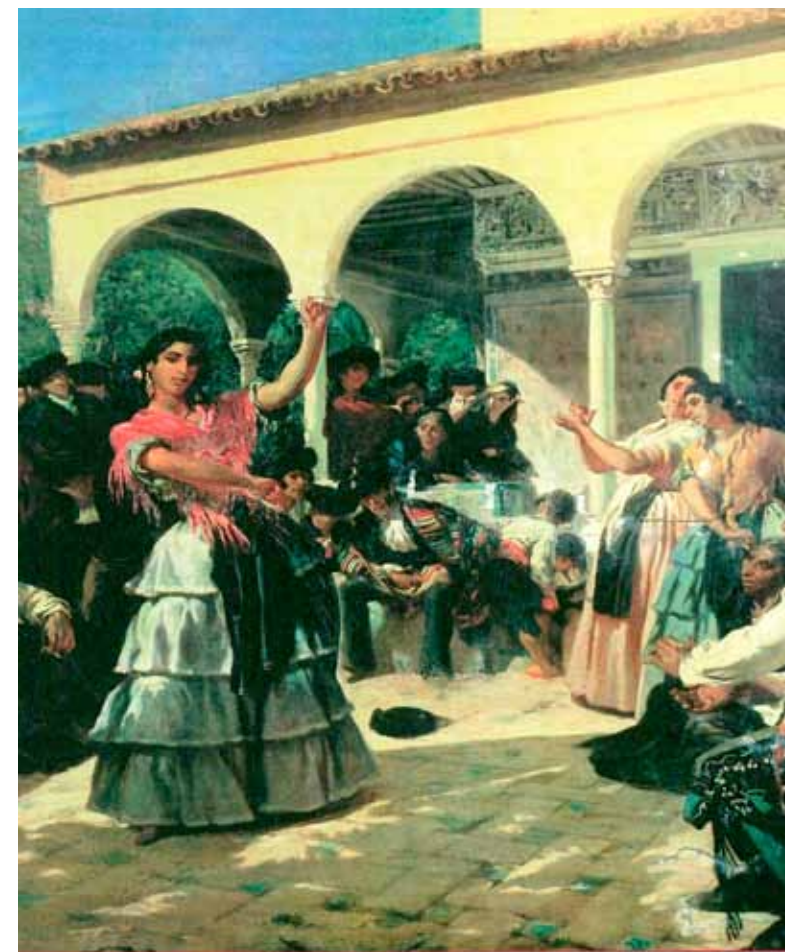


Tańcząca flamenco z tamburynem (pandero). Litografia z 1905 roku. Alex Lunois. Źródło: Alfonso Puig Claramunt, *El arte del baile flamenco*, Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1977, s. 30

Nieodzownymi wręcz dodatkami są duża chusta (*mantón*), wykonana na przykład z jedwabiu, niekiedy haftowana w kwiaty lub inne wzory, także z frędzlami. Wykorzystuje się ją podczas tańca, trzymając oburącz lub obracając jedynie jedną ręką (co jest jednak dużo trudniejsze). Inne teatralne gesty związane z chustą, jej zarzuceniem zdecydowanym ruchem, przeniesieniem, a nawet odrzuceniem, niezwykle wzmagają dramaturgie układu tanecznego⁹⁴. Kobiety wykorzystują także mniejsze haftowane chusty (*mantonicilla*) lub niewielkie niehaftowane chusty zarzucane na ramiona (*pico*). Dodatkowo, podczas niektórych tańców, w ręku kobiety pojawić się może wachlarz (*abanico*).



Wykorzystuje się go na wiele sposobów: otwiera i zamyka, obraca się nim, wykonuje ruch nad głową, wachluje się, a wszystkie te czynności mają za zadanie podkreślić rytm oraz spotęgować ekspresję wykonania. Kolor i wielkość wachlarza zależą od predyspozycji tancerki. Odpowiednie poruszanie wachlarzem to także – jak twierdzą niektórzy tancerze flamenco – swoisty kod przekazujący ukryte znaczenia przekazywane ukochanemu mężczyźnie. Na przykład zakrycie wachlarzem twarzy do wysokości oczu, baczny wzrok mogą sygnalizować ostrzeżenie, dotknięcie okolic serca zamkniętym wachlarzem to wyznanie uczucia, a czoła – przypomnienie sobie kogoś⁹⁵. Mężczyźni niekiedy wykorzystują podczas tańca flamenco kapelusz, trzymając go przed sobą, rysując nim w powietrzu eliptyczne kształty, zakładając i zdejmując odpowiednio jedną lub obiema rękoma, kręcąc itp.⁹⁶



Taniec cyganski w ogrodzie Alcázar przed pałacem Carlosa V. Olej na płótnie. 1851. Alfred Dehodencq (1822–1882). Źródło: Zbiory: Carmen Thyssen-Bornemisza Collection, depozyt w Museo Thyssen-Bornemisza. INV. Nr. (CTB.1996.30) Źródło: http://www.museothyssen.org/en/thyssen/ficha_obra/1024



Totalne zaangażowanie całego ciała w taniec flamenco to nie tylko ruch ciała, strój czy towarzyszący rekwizyt (tancerze często akompaniują sobie kastanietami), ale także odpowiedni makijaż, fryzura i dodatki, takie jak kwiat róży, korale, bransolety, broszki itp.

Autentyczność tańca wynika jednak nie tylko z samego jego wykonania, ale także sposobu kultywowania go wśród Cyganów oraz przekazywania z pokolenia na pokolenie. Cygańscy tancerzeflamenconajczęściej samoistnie absorbują specyfikę tańca, podpatrując innych tańczących. Naturalna potrzeba naśladowania starszych, stymulowana sposobem życia wielkich, żytych z sobą cygańskich rodzin, owocuje podjęciem aktywności tanecznych i muzycznych już przez bardzo małe dzieci. Występy publiczne najczęściej odbywają się także w grupie wykonawców powiązanych rodzinie⁹⁷. Dla cygańskich tancerzy flamenco priorytetowa pozostaje sama filozofia flamenco, ukryta w tanecznej ekspresji, drugorzędne natomiast znaczenie mają cechy zewnętrzne, takie jak na przykład dopracowana w szczegółach choreografia⁹⁸.



Zajęcia w szkole flamenco. Źródło: prywatne archiwum Bogumiły Delimaty

Cykanie nie traktują flamenco jako tylko sztuki tanecznej, a raczej jako ważny czynnik niewerbalnej komunikacji, także jako element ubarwiający czas zabawy. Ponieważ we flamenco zatracą się ścisła granica pomiędzy pieśnią a tańcem, w konsekwencji wiele utworów określić można mianem tanecznych pieśni czy też pieśni-tańców⁹⁹; podczas ich wykonania dają się słyszeć rozmaite wykrzyknienia zachęcające do dalszego płaśnięcia i śpiewu, znane jako *jaleo*.

Do najpopularniejszych okrzyków wydawanych przez tzw. *jaleodores* należą: „Ole”, „Hassa” (‘świetnie’), „Mira” (‘patrz, uważaj’), „Toma que toma” (‘dalej, dajesz’) czy „Vamos alla” (‘idziemy’).



Bailes en el Café Novedades de Sevilla. Joaquín Sorolla y Bastida. 1914. 1912. Zbiory Madrid Banco Español de Crédito. Źródło: <http://www.flamencodescalzo.com/espanol/inspiraciondir/artdir/art2.html>

Określenie *toque flamenco* dotyczy przede wszystkim gry na gitarze. Podkreślić jednak należy, że początki popularności gitary jako instrumentu towarzyszącego śpiewom i tańcom flamenco przypadają na XIX wiek, a wcześniej obywno się bez akompaniamentu instrumentalnego. Pozostałością tej praktyki są niektóre formy flamenco wykonywane także obecnie bez instrumentów. Początkowo wszelka gra na instrumentach rozwijała się we flamenco wyłącznie w funkcji akompaniamentu towarzyszącego pieśniom i tańcom. Do XVII wieku Cyganie wykorzystywali głównie instrumenty perkusyjne – duże tamburyno, zwane *pandero*, lub bardziej popularną, mniejszych rozmiarów *panderette*, wykonaną z drewna i otoczoną (w przeciwieństwie do *pandero*) małymi dzwoneczkami (*sonajas*), powlekaną niekiedy z jednej bądź dwóch stron skórą. Małe dzwoneczki zawieszane dookoła kostek wykonawców, na przykład tancerzy, są również chętnie stosowane przez Cyganów. Do charakterystycznych instrumentów akompaniujących flamenco należą obecnie kastaniety, chociaż częściej wykorzystywane są przez samych tancerzy, czasami jako rekwizyt. Wprowadzane są do takich form, jak *verdiales*, *sevillanas* czy *fandangos*.



William Adolphe Bouguereau (1825.1905), *Zigeunerin mit Pandero*,
Źródło: <http://www.artflakes.com/en/products/w-dot-a-bouguereau-zigeunerin-mit-pandero>.



Natomiast do typowych dla flamenco, nie tylko cygańskiego, efektów perkusyjnych należą:

- klaskanie rękoma, zwane *palmas*, mocne i głośne (*palmas fuertes*) albo wytłumione i ciche (*palmas kordas*). Osoby akompaniujące klaskaniem to *palmeros*;
- pstrykanie palcami (*pitos*);
- stukanie butami. *Zapateado*, czyli specjalne, podkute buty wydają odpowiedni dźwięk podczas stepowania towarzyszącego tańcu flamenco. Można nimi wykonywać (poprzez uderzanie obcasem, noskiem lub całą podeszwą albo tarcie o podłogę) bardzo skomplikowane rytmy.
- wystukiwanie rytmu specjalnym kijkiem o podłogę lub na przykład o oparcie krzesła. Kijek ten jest rodzajem krótkiego prętu, niekiedy obitego na końcu żelazem w celu uzyskania lepszego efektu akustycznego.



Tańczące flamenco. Litografia. Alex Lunois. Źródło: Alfonso Puig Claramunt, *El arte del baile flamenco*, Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1977, s. 30

Do nowszych, późnowidzowiecznych instrumentów zapewniających efekty akustyczne zaliczyć można: *cajón* – rodzaj wykonanej z drewna pustej skrzyneczki z pudłem rezonansowym, *tabla* – instrument składający się z dwóch bębnow, *udu* – czyli dzban do grania.

Co ciekawe, początkowo stosunkowo rzadko – ze względu na koszty zakupu instrumentu – stosowano gitarę i do dzisiejszego dnia wiele typowych form flamenco, jak np. *deblas* czy *martenetes*, wykonuje się bez jej towarzyszenia. Gitara zaczęła pojawiać się w funkcji akompaniującej dopiero około roku 1850¹⁰⁰. W ciągu zaledwie trzydziestu lat (do lat 80. XIX wieku) zdobyła jednak tak wielką popularność, że już pod koniec XIX wieku trudno było sobie wyobrazić cygańskie zabawy (*juergas*) bez gitary. Wytworzyły się pewne sposoby akompaniowania – *por medio* (obok *por arriba*) – uważane za typowo cygańskie¹⁰¹.

Typowa gitara flamenco, nieco mniejsza od klasycznej, tradycyjnie zbudowana jest – jeżeli nie w całości, to przynajmniej częściowo – z drewna cyprysowego¹⁰². Klamry, zwane *capo*, *capotasto* lub *cejilla*, montowane na szyjce gitar przez samych muzyków cygańskich (najczęściej na drugim progu), mają zapewnić im piękny, metaliczny dźwięk. Niejednokrotnie wykonywane są one ręcznie przez samych posiadaczy gitar, szykownie zdobione instrumenty stanowią bowiem powód do dumy właścicieli, którzy wykorzystują do produkcji klamr szlachetne materiały, m.in. kość słoniową, ale także drewno czy plastik. Odpowiednio przygotowana gitara służy do wydobywania różnorodnych brzmień: towarzyszenie gitary wymaga od instrumentalisty zarówno zdolności gry konwencjonalnej, jak i umiejętności osiągania efektów perkusyjnych, na przykład poprzez uderzanie o struny gitary, klepanie pudła rezonansowego itp. Aby osiągać różnorodne brzmienia, ważną jest długoletnia praktyka, a także dbanie o tak prozaiczne kwestie, jak... paznokcie, ich kształt, pilowanie, a wręcz lakierowanie czy klejenie, celem zabezpieczenia przed pęknięciami¹⁰³.

Gitarzysta flamenco może akompaniować do tańca – *al baile*, do śpiewu – *al canto*, ale może także być solistą – *al concierto*.

Wytwarzający się pomiędzy śpiewającym lub tancerzem a towarzyszącym gitarzystą związek przybiera w sztuce flamenco charakter symbiotyczny. Gitarzysta przejmuje współodpowiedzialność za wykreowanie odpowiedniego nastroju, stając się niekiedy źródłem inspiracji dla śpiewającego lub tańczącego. Nić porozumienia pomiędzy uczestnikami aktu muzycznego nawiązuje się we flamenco dzięki wzajemnemu rozpoznaniu preferencji muzycznych oraz obopólnemu szacunkowi. Zaufanie przejawia się podczas wspólnego występu ścisłą współpracą i współodpowiedzialnością za ostateczny efekt, w ramach szerokiego dla każdego z wykonawców marginesu niezależności. Z uwagi na ścisłą współpracę wykonawców wybór gitarzysty stanowi istotny element strategiczny kreacji flamenco.

Niezależność gitarzysty wynika między innymi z improwizacyjnego charakteru flamenco.

Rodzi się ono bowiem w sercu grającego, a potem dopiero przechodzi do palców¹⁰⁴. Umiejętność improwizacji to zatem nieodczowny warunek warsztatowy każdego gitarzysty flamenco. Improwizacje gitarzysty flamenco stanowią oryginalny wkład w proces wspólnego muzykowania, a urok niepowtarzalności i magia chwili stają się udziałem wszystkich wykonawców zespolonych w akcie flamenco. Mówi się, że gitarzysta flamenco nigdy nie zagra tego samego utworu dwa razy w sposób identyczny, improwizacja stanowi bowiem kwintencję tej sztuki. Owa improwizacja zasadza się na interpretacji struktur rytmicznych wynikającej przykładowo ze zmiennego akcentowania¹⁰⁵.

Pełniące początkowo jedynie funkcję akompaniamentu *toque* z czasem przekształciło się w sztukę koncertową. Niektórzy autorzy twierdzą nawet, że ewolucja *cante* zatrzymała się na początku XX wieku, ustępując dynamicznie rozwijającemu się *toque*¹⁰⁶. Powolny proces przeobrażenia roli towarzyszenia instrumentalnego sięga jednak korzeniami XIX wieku, kiedy gitarzyści zaczęli stopniowo poszerzać rozmiary krótkich solowych fragmentów pojawiających się pomiędzy *coplas*¹⁰⁷, nadając im charakter popisowy. W pierwszej połowie XX wieku Ramón Montoya (1880–1948/49) spopularyzował solowe występy gitarzysty flamenco. Zafascynowany brzmieniem gitary klasycznej, Montoya jako pierwszy zaadaptował elementy techniki gry gitarowej do potrzeb flamenco. Koncerty solowe R. Montoyi w Paryżu, m.in. w Salle Pleyel w 1935 roku, cieszyły się wielkim powodzeniem, w samej Hiszpanii publiczność jednak nie była gotowa zaakceptować gitary flamenco jako instrumentu solowego o charakterze koncertującym¹⁰⁸.

Dokonania Montoyi doczekały się kontynuacji: Juan Maya „El Marote” (1936–2002) przyczynił się do rozwoju techniki gry prawą ręką, a Manolo de Huelva (1892–1976) zasłynął z konsekwentnego odmawiania zgody na rejestrację swej muzyki. Dalsze kierunki ewolucji wyznaczyli m.in. Sabicas (właściwie Agustin Castellon, 1912–1990) i Mario Escudero (1928–2004). Przy zachowaniu dawnych technik gry, ograniczających się zazwyczaj do tzw. *rasgueo*, polegającego na potrącaniu strun, oraz *alzapua*, czyli rwaniu strun za pomocą kciuka¹⁰⁹, rozwój *toque* zmierzał w kierunku wirtuozerii i wzbogacania o skomplikowane, niejednokrotnie wyrafinowane efekty: tremola, arpeggia, *rasgueado* (*rasgueo*) – wykorzystujące technikę palcową prawej ręki w celu stworzenia wrażenia szybkiego przebiegu, czy *picados* – polegające na wykonywaniu przebiegów skalowych środkowym i wskazującym palcem, co znacznie urozmaicało układy harmoniczne¹¹⁰.

Dalsze przeobrażenia zmierzające do fuzji brzmień jazzowych i flamenco, eksperymenty z pogranicza muzyki popularnej i rockowej charakteryzują grę gitarzystów flamenco działających w drugiej połowie XX wieku. Poprzez asymilację nowych brzmień i niekonwencjonalnych rozwiązań, m.in. rytmicznych (synkopacje) czy harmonicznych (stosowanie wzbogaconych harmonii), przyczynili się oni do spopularyzowania gitary flamenco na całym świecie.



Flamenco – absorbując wiele rozmaitych i różnych od siebie elementów – siłą swą czerpie z nieustannej opozycji między światem cygańskim i niecygańskim, a coraz bardziej popularne na świecie występy publiczne stają się katalizatorami wciąż odnawianego autentyczności tej sztuki¹¹¹. Flamenco pozostaje fenomenem skomplikowanym jako continuum stylów i form jednocześnie od siebie różnych i paradoksalnie bardzo podobnych. Flamenco to również różnorodność prezentacji i wielopłaszczyznowość możliwości twórczej kreacji, wynikająca z historycznego bogactwa źródeł tej sztuki oraz jego cygańskich korzeni.

Popularność flamenco w Hiszpanii i na świecie

Fenomen muzyki cygańskiej w Hiszpanii fascynował od dawna zarówno naukowców, jak i artystów – kompozytorów, reżyserów, malarzy, a przede wszystkim inspirował tancerzy na całym świecie.

Szczególnie wiele prac naukowych na temat flamenco zaczęło ukazywać się latach 20. XX wieku. Na przykład w 1926 roku wydana została książka *De cante chico y cante grande*, której autorem był José Carlos de Luna. Następnie Carlos i Pedro Caba Landa w książce *Andalucía, su comunismo y su cante jondo* (1933) podjęli się próby wytlumaczenia kwintesencji *cante jondo* oraz fenomenu samej Andaluzji. Dwa lata później Fernando el de Triana opublikował *Arte y artistas flamencos*, zawierające informacje o słynnych wykonawcach flamenco wzbogacone o liczne zdjęcia. W tych wczesnych pracach albo ujmowano flamenco w szerokim kontekście

rozmaitych wpływów, albo faworyzowano jedną tylko koncepcję jego pochodzenia, podkreślając żydowskie¹¹² lub bizantyjskie¹¹³ względnie arabskie¹¹⁴ albo czysto andaluzyjskie¹¹⁵ korzenie.

Wśród hiszpańskojęzycznych publikacji na temat flamenco z drugiej połowy XX wieku wyróżnia się – stanowiąca nieocenione źródło informacji i przykładów – praca z 1963 roku Ricardo Moliny i Antonio Maireny *Mundo y Formas del Cante Flamenco*¹¹⁶. Warto nadmienić, że w 1958 roku w Jerez de la Frontera (Hiszpania) ustanowiono nawet instytut naukowy zwany Cátedra de Flamenco, którego celem jest właśnie badanie flamenco. Pod koniec XX wieku zainteresowanie fenomenem flamenco spowodowało powstawanie wielu stron internetowych poświęconych historii, muzyce, tańcu i grze na gitarze flamenco.

Do cennych opracowań tematu flamenco należą m.in.:

- Alfonso Puig Claramunt, *El arte del baile flamenco*, Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1977;
- Claus Schreiner, *Flamenco: gypsy dance and music from Andalusia*, Portland, Or.: Amadeus Press, 1990;
- William Washabaugh, *Flamenco. Passion, Politics and Popular Culture*, Oxford, Washington: Berg Publishers Ltd., 1996;
- Loren Chuse, *The Cantaoras: music, gender, and identity in flamenco song*, New York: Routledge, 2003;
- Bernard Leblon, *Gypsies and Flamenco. The emergence of the art of flamenco in Andalusia*, Hatfield: University of Hertfordshire Press, Gypsy Research Centre, 2003;
- Emma Martínez, *Flamenco – all you wanted to know*, Pacific, MO: Mel Bay, 2003.

Wśród pozycji polskojęzycznych należy wymienić:

- cykl artykułów autorstwa Michała Czachowskiego (m.in. 'Flamencologia') zamieszczanych na łamach *Świata Gitary* w latach 1997–2001;
- Aneta Rogalska-Marasińska, *Magiczny świat flamenco*, Kraków: Impuls, 2000;
- Urszula Żebrowska-Kacprzak, *Flamenco na polskiej scenie czyli Marketing estetyczny dla tancerzy lekko zaawansowanych*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2011.

Wiele cennych informacji na temat flamenco można obecnie odnaleźć na rozmaitych stronach internetowych, m.in. szkół tańca flamenco, poświęconych zarówno tańcu, śpiewowi, jak i grze na gitarze. Jeśli chodzi o polskojęzyczne, można wspomnieć o:

www.arteflamenco.pl

www.centrumflamenco.pl

www.flamenco.net.pl



www.flamenco.pl
www.flamencoarte.com
www.ntf.pl
www.tormenta.pl
www.triana.pl

Flamenco cieszyło się szczególną estymą – co nie dziwi – wśród twórców hiszpańskich. W 1905 roku Manuel de Falla (1876–1946) napisał – do libretta Fernandesa Shawa – operę *La Vida breve* (*Krótkie życie*), której bohaterką jest Cyganka Salud. Już w pierwszym akcie opery wyraźnie zasugerowana została jedna z typowych pieśni flamenco – *debla*, a w akcie drugim (w trakcie wesela) zaprezentowana została *soleares*. Jeszcze więcej nawiązań do flamenco słychać w balecie (ze śpiewami) de Falli z 1914 roku zatytułowanym *El amor brujo* (*Miłosne czary*, *Czarodziejska miłość* lub *Miłość czarodziejem*). Do kultury cygańskiej Hiszpanii nawiązał także Frederico Mompou (1893–1987) w swych utworach na fortepian solo: *Impressions Intimes* z lat 1910–1914 z częścią *Gitano* oraz *Suburbis* z lat 1916–1917, gdzie znaleźć można *Gitane I* i *Gitane II*.



Kompozytor Frederico Mompou z cygańską dziewczyną. Barcelona 1917.
Źródło: Alfonso Puig Claramunt, *El arte del baile flamenco*, Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1977, s. 62



Wśród współczesnych reżyserów hiszpańskich zaintrygowanych flamenco można wymienić Carlosa Saure, którego filmy *Krwawe gody* (1981), *Carmen* (1983), *Czarodziejska miłość* (1986), *Sevillanas* (1992), *Flamenco* (1995) oraz *Iberia* (2005) podejmują ten wątek. Plastyczność występów flamenco inspirowała także artystów malarzy, którzy próbowali uchwycić na płótnie zarówno bogactwo kolorów, ekspresji ruchów, jak i magię chwili. Do artystów zachwyconych flamenco należeli Hiszpanie, Amerykanie, Francuzi, Niemcy, m.in. Gustave Doré (1832–1883), William Merritt Chase (1849–1916), John Singer Sargent (1856–1925), Joaquín Sorolla (1863–1923), Arthur Kampf (1864–1950), Julio Romero de Torres (1874–1930), Rudolf Koivu (1890–1946), a obecnie także na przykład malarz białoruski Leonid Afremov czy urodzony w Buenos Aires Fabian Perez.



Mozaika w Grenadzie przedstawiająca tancerzy flamenco. Źródło: prywatne archiwum Bogumili Delimaty

Osamej popularności flamenco świadczy także mnogość rozmaitych konkursów, przeglądów, festiwali. W 1956 roku przeprowadzono w Hiszpanii pierwszy Concurso Nacional de Arte Flamenco, wówczas też – czyli w połowie XX wieku – nastąpił okres wzmożonej organizacji festiwali flamenco, m.in. Festival de Canciones y Cante Flamenco w Mairena del Alcor (1962), Gran Festival de Cante Grande w Ecija (1962), Gazpacho Andaluz w Morón de la Frontera

(1963), Caracolá de Lebrija (1966) czy Festival de la Guitarra w Marchena (1967). Jednocześnie flamenco kulturowane jest w hiszpańskich klubach flamenco (*peñas*) oraz w nocnych klubach (*tablaos*).

Na całym świecie, także i w Polsce, postają coraz liczniejsze szkoły tańca flamenco, a samo flamenco zyskuje status – o ile już go nie osiągnęło – uniwersalnej muzyki świata. Z wielką pasją oddają się jej zarówno muzycy cygańscy, hiszpańscy jak i japońscy czy polscy. Flamenco stało się zatem sztuką jednoczącą Cyganów i nie-Cyganów, pozwalającą na spojrzenie – przez nie-Cyganów – na kulturę i dziedzictwo Cyganów w zupełnie nowym świetle.

Słowem wstępu

- 1 Wszystkie wypowiedzi Bogumiły Delimaty – przytoczone w formie cytatu lub omówienia – pochodzą z autoryzowanego wywiadu, którego artystka udzieliła 7 marca 2013 roku w Krakowie Annie G. Piotrowskiej.
- 2 Główne założenia i tezy dotyczące fenomenu flamenco przedstawiłam w swojej książce *Topos muzyki cygańskiej w kulturze europejskiej d końca XVIII do początku XX wieku*, Kraków: Musica Iagellonica, 2011, s. 104–154.
- 3 Angus Fraser, *Dzieje Cyganów*, tłum. Ewa Klekot, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2001, s. 69. Początkowo określano ich niekiedy nazwą Niemców, co wskazywało na kierunek, z którego nadeszli. Dziewiętnastowieczny badacz kultury cygańskiej w Hiszpanii – George Borrow sugerował także, iż nazywanie Cyganów Niemcami było wynikiem błędnego zrozumienia słowa *romani* wśród miejscowej ludności. Por. George Borrow, *The Zincali*, London: John Murray, 1841.
- 4 Ibidem, s. 86. Fraser podaje, że Cyganie byli nawet goszczeni przez ówczesnego kanclerza Kastylii.
- 5 Enrique Martinez Ruiz, *Zarys dziejów Hiszpanii nowożytnej (od końca XV wieku do 1808 roku)*, tłum. Maciej Forycki, Poznań: Instytut Historii UAM, 2003, s. 64.
- 6 Ibidem, s. 129.
- 7 Ibidem, s. 128.
- 8 Zachowały się informacje o dobrowolnych małżeństwach między Cygankami i nie-Cyganami (czyli *payos*), np. z 1590 roku. Por. Bernard Leblon, *Gypsies and Flamenco. The emergence of the art of flamenco in Andalusia*, Hatfield: University of Hertfordshire Press, Gypsy Research Centre, 2003, s. 33.
- 9 Angus Fraser, *Dzieje Cyganów*, op. cit., s. 160.
- 10 Alain Gobin, *Le Flamenco*, Paris: Presse Universitaires de France, 1975, s. 11.
- 11 Bernard Leblon, *Gypsies and Flamenco. The emergence of the art of flamenco in Andalusia*, op. cit., s. 36.
- 12 Ibidem, s. 39.
- 13 Por. Anita Volland, 'Carcelera: Gitano Prison Songs in the 18th Century', w: Matt T. Salo (red.), *100 Years of Gypsy Studies. Papers from the 10th Annual Meeting of the Gypsy Lore Society, North American Chapter, March 25–27, 1988*, Cheverly, Maryland: The Gypsy Lore Society Publication no. 5, 1990, s. 251–266.
- 14 Michał Czachowski, 'Flamencologia' cz. 12. 'Historia flamenco' cz. 4. 'Etap prymitywny (lata 1765–1860)', *Świat Gitary*, 1999, nr 3, s. 28.
- 15 Richard Ford, *Gathering from Spain*, London: John Murray, 1846.
- 16 Charles Davillier, *L'Espagne*, Paris: Hachette, 1874.
- 17 George Borrow, *The Zincali: An Account of the Gypsies of Spain*, op. cit.
- 18 Ibidem.
- 19 Alain Gobin, *Le Flamenco*, op. cit., s. 27.
- 20 F. David Mulcahy, 'Flamenco Women in the 1880s', w: Matt T. Salo (red.), *100 Years of Gypsy Studies. Papers from the 10th Annual Meeting of the Gypsy Lore Society, North American Chapter, March 25–27, 1988*, op. cit., s. 234.
- 21 Angus Fraser, *Dzieje Cyganów*, op. cit., s. 159. Niektórzy uważają, że pierwsza *café* powstała w 1842 roku w Sewilli na ulicy Lombardo. Por. <http://www.flamenco-world.com/magazine/about/200/200.htm>. Stan z dnia 09.02.2008
- 22 Por. Walter Starkie, 'The Gipsy in Andalusian Folk-Lore and Folk-Music', *Proceedings of the Musical Association*, 62nd Session, 1935–1936, s. 20. Pochodzenie słowa *flamenco* nie jest jasne. Budziło wiele kontrowersji, a niektóre

Flamenco – nie tylko cygańskie

- z proponowanych objaśnień jego proveniencji, m.in. propozycja mówiąca o podobieństwie ubrania wykonawców flamenco do upierzenia ptaków, spotykały się z ostrą krytyką. Por. Francisco Rodríguez Marín, *El alma de Andalucía en sus mejores coplas, elegidas entre más de veintidos mi*, Madrid: Archivos, 1929.
- 23 William Washabaugh, 'Flamenco Music and Documentary', *Ethnomusicology*, 1997, vol. 41, no. 1, , s. 51.
- 24 Edgar Istel, 'Manuel de Falla: A Study', *The Musical Quarterly*, 1926, vol. 12, no. 4, s. 50.
- 25 José Inzega, *Cantos y bailes populares de España*, Madrid: A Romero, 1888, s. xiii.
- 26 William Washabaugh, *Flamenco. Passion, Politics and Popular Culture*, Oxford, Washington: Berg Publishers Ltd., 1996, s. 35.
- 27 Ricardo Molina, Antonio Mairena, *Mundo y Formas del Cante Flamenco*, Madrid: Revista de Occidente, 1963, s. 50.
- 28 F. David Mulcahy, 'Flamenco Women in the 1880s', w: Matt T. Salo (red.), *100 Years of Gypsy Studies. Papers from the 10th Annual Meeting of the Gypsy Lore Society, North American Chapter, March 25–27, 1988*, op. cit., s. 247.
- 29 Ibidem.
- 30 Ibidem.
- 31 Carl Engel, 'Gypsy Music', w: *The Musical Times and Singing Class Circular*, 1880, vol. 21, no. 447, s. 390.
- 32 M.in. Agustín Durán, *Romancero de romances caballerescos è históricos z lat 1828–1832* (zawierała jedynie teksty); Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles (1882–1883)*; Pau Bertran y Bros *Cansons y follies populars (1885)*.
- 33 Elizabeth J. Miles, Loren Chuse, 'Spain', w: Ellen Koskoff (red.), *The Garland Encyclopedia of World Music*, Vol. 8, New York: Garland, 2001, s. 598.
- 34 Michał Czachowski, 'Flamencologia' cz. 11. 'Historia flamenco' cz. 6. 'Opera flamenca', *Świat Gitary*, 1999, nr 5, s. 25.
- 35 Eugenio Noel, *Campaña antiflamenca, Señoritos, chulos, fenómenos gitanos y flamencos*, Valencia: F. Sempere, 1913. Podaje za: Ana Tenorio, *Flamenco Bibliography*, w: <http://www.flamencoworld.com/magazine/about/bibliografia/bibliografia3.htm>. Stan z dnia 11.02.2008.
- 36 Walter Starkie, 'The Gipsy in Andalusian Folk-Lore and Folk-Music', *Proceedings of the Musical Association*, op. cit., s. 12.
- 37 Federico Garcia Lorca, *Lorca*, Introduced and edited by J. L. Gili, (with plain prose translations of each poem), Bungay, Suffolk: Penguin Books, 1965, s. 131
- 38 Irving Brown, 'Don Gypsy by Walter Starkie (Review)', *The Journal of American Folklore*, 1938, vol. 51, no. 200, s. 207.
- 39 Henry Cart de Lafontaine, 'Spanish Music', *Proceedings of the Musical Association*, 34th Session, 1907–1908, s. 33.
- 40 Walter Starkie, 'The Gipsy in Andalusian Folk-Lore and Folk-Music', *Proceedings of the Musical Association*, op. cit., s. 9.
- 41 Ibidem, s. 10.
- 42 Ibidem, s. 11.
- 43 Elizabeth J. Miles, Loren Chuse, 'Spain', w: Ellen Koskoff (red.), *The Garland Encyclopedia of World Music*, op. cit., s. 599.
- 44 Peter Manuel, 'Andalusian, Gypsy, and Class identity', w: Diane Tong (red.), *Gypsies. An Interdisciplinary Reader*, New York–London: Garland Publishing Inc., 1998, s. 194.
- 45 Claus Schreiner, *Flamenco: gypsy dance and music from Andalusia*, Portland, Or.: Amadeus Press, 1990, s. 22.
- 46 Michał Czachowski, 'Flamencologia', *Świat Gitary*, 1998, nr 2, s. 62.
- 47 Michał Czachowski, 'Flamencologia' cz. 11. 'Historia flamenco' cz. 3. 'Cyganie', *Świat Gitary*, 1999, nr 1, s. 60.
- 48 Ibidem.
- 49 Ibidem.
- 50 Alain Gobin, *Le Flamenco*, op. cit., s. 111.
- 51 Ibidem.
- 52 Elizabeth J. Miles, Loren Chuse, 'Spain', w: Ellen Koskoff (red.), *The Garland Encyclopedia of World Music*, op. cit., s. 597.
- 53 Por. <http://www.classicalguitarmidi.com/history/flamenco.html> (dostęp: 07.08.2006).
- 54 Alain Gobin, *Le Flamenco*, op. cit., 1975, s. 8 i 10.
- 55 Timothy Mitchell, *Flamenco deep song*, New Haven: Yale University Press, 1994, s. 40.
- 56 Michał Czachowski, 'Flamencologia' cz. 11. 'Historia flamenco' cz. 3. 'Cyganie', *Świat Gitary*, op. cit., s. 60.
- 57 Loren Chuse, *The Cantaoras: music, gender, and identity in flamenco song*, New York: Routledge, 2003, s. 58–59.
- 58 Israel J. Katz, 'Toward a Musical Study of the Judeo-Spanish Romancero', *Western Foklore*, 1962, vol. 21, no. 2 April, s. 83.
- 59 Alain Gobin, *Le Flamenco*, op. cit., s. 33.
- 60 Brook Zern, 'The evolution of the Flamenco Guitar', w: Matt T. Salo (red.), *100 Years of Gypsy Studies. Papers from the 10th Annual Meeting of the Gypsy Lore Society, North American Chapter, March 25–27, 1988*, op. cit., s. 216.
- 61 Bernard Leblon, *Gypsies and Flamenco. The emergence of the art of flamenco in Andalusia*, op. cit., s. 12.
- 62 Por. Peter Manuel, 'Andalusian, Gypsy, and Class identity', w: Diane Tong (red.), *Gypsies. An Interdisciplinary Reader*, op. cit., s. 185.
- 63 Por. Federico Garcia Lorca, *Lorca*, op. cit., s. 130.
- 64 Walter Starkie, 'The Gipsy in Andalusian Folk-Lore and Folk-Music', *Proceedings of the Musical Association*, op. cit., s. 9.
- 65 Bertha B. Quintana, Lois Gray Floyd, *¡Que Gitano!*, New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1972, s. 59.
- 66 Irving Brown, *Adventures with Gypsy Songs and Singers in Andalusia and Other Lands*, New York: Harper & Brothers, 1929, s. 149–150.
- 67 Bertha B. Quintana, Lois Gray Floyd, *¡Que Gitano!*, op. cit., s. 59.
- 68 Israel J. Katz, 'Flamenco', w: Stanley Sadie (red.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 8, London: MacMillan Publishers Ltd, 2001, s. 921.
- 69 Elizabeth J. Miles, Loren Chuse, 'Spain', w: Ellen Koskoff (red.), *The Garland Encyclopedia of World Music*, Vol. 8, op. cit., s. 598.
- 70 Alain Gobin, *Le Flamenco*, op. cit., s. 39.
- 71 Bertha B. Quintana, Lois Gray Floyd, *¡Que Gitano!*, op. cit., s. 56.
- 72 Bernard Leblon, *Gypsies and Flamenco. The emergence of the art of flamenco in Andalusia*, op. cit., s. 51.
- 73 Brook Zern, 'The Evolution of the Flamenco Guitar', w: Matt T. Salo (red.), *100 Years of Gypsy Studies. Papers from the 10th Annual Meeting of the Gypsy Lore Society, North American Chapter, March 25–27, 1988*, op. cit., s. 216.
- 74 Henry Cart de Lafontaine, 'Spanish Music', *Proceedings of the Musical Association*, op. cit., s. 33.

- 75 Por. Bertha B. Quintana, Lois Gray Floyd, *¡Que Gitano!*, op. cit., s. 53.
- 76 Elizabeth J. Miles, Loren Chuse, ‘Spain’, w: Ellen Koskoff (red.), *The Garland Encyclopedia of World Music*, vol. 8, op. cit., s. 597.
- 77 Bertha B. Quintana, Lois Gray Floyd, *¡Que Gitano!*, op. cit., s. 56.
- 78 Victor Sawdon Pritchett, *The Spanish Temper*, New York: Alfred A. Knopf, 1954, s. 127–135.
- 79 Bertha B. Quintana, Lois Gray Floyd, *¡Que Gitano!*, op. cit., s. 60–66.
- 80 Roderyk Lange, *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1988, s. 48.
- 81 Jolanta Kowalska, *Taniec drzewa życia. Uniwersalia kulturowe w tańcu*, Warszawa: Instytut Historii Kultury Materialnej Polskiej Akademii Nauk, 1991, s. 173.
- 82 Michał Czachowski, ‘Flamencologia’, cz. 7. ‘Baile flamenco’, *Świat Gitary*, 1998, nr 3, s. 59.
- 83 Leela Samson, *Rythm in Joy. Classical Indian Dance Traditions*, New Delhi: Lustre Press Put Ltd, 1987, s. 24.
- 84 Ashish Khokar, *Bharatanatyam*, New Delhi: Rupa & Co., 2002, s. 23.
- 85 Leela Samson, *Rythm in Joy*, op. cit., s. 75.
- 86 Ibidem, s. 389.
- 87 Ibidem.
- 88 Emma Martínez, *Flamenco – all you wanted to know*, Pacific, MO: Mel Bay, 2003, s. 62-63.
- 89 Meira Weinzweig, ‘Flamenco Fires: Form as Generated by the Performer – Audience Relationship’, w: Matt T. Salo (red.), *100 Years of Gypsy Studies. Papers from the 10th Annual Meeting of the Gypsy Lore Society, North American Chapter, March 25–27, 1988*, op. cit., s. 227.
- 90 W tłumaczeniu na język polski – *Cyganeczka*. Por. Miguel Cervantes, *Nowele przykadtne*, tłum. Zofia Karczewska-Markiewicz, Zdzisław Milner, t. 1, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1976, s. 281–364.
- 91 James Ramirez, *Carmencita, The Pearl of Seville*, New York: Press of the Law and Trade Printing Co., 1890, s. 126–127.
- 92 Michał Czachowski, ‘Flamencologia’ cz. 7 ‘Baile flamenco’, *Świat Gitary*, op. cit., s. 59.
- 93 Bertha B. Quintana, Lois Gray Floyd, *¡Que Gitano!*, op.cit., s.58
- 94 Urszula Żebrowska-Kacprzak, *Flamenco na polskiej scenie czyli Marketing estetyczny dla tancerzy lekko zaawansowanych*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2011, s. 25–32.
- 95 Ibidem, s. 35.
- 96 Ibidem, s. 39.
- 97 Miriam Philips, „The Trained and the Natural Gypsy Flamenco Dancer”, w: Matt T. Salo (red.), *100 Years of Gypsy Studies. Papers from the 10th Annual Meeting of the Gypsy Lore Society, North American Chapter, March 25–27, 1988*, op. cit., s. 268–269.
- 98 Ibidem, s. 270.
- 99 Na przykład Cyganie przejęli – stosunkowo wcześniej – spotykaną w całej Hiszpanii formę pieśniowo-taneczną zwaną seguidillą, która z czasem – w cygańskiej odmianie – dała początek seguriyi. Por. Elizabeth J. Miles, Loren Chuse, ‘Spain’, w: Ellen Koskoff (red.), *The Garland Encyclopedia of World Music*, vol. 8, op. cit., s. 592.
- 100 Brook Zern, ‘The Evolution of the Flamenco Guitar’, w: Matt T. Salo (red.), *100 Years of Gypsy Studies. Papers from the 10th Annual Meeting of the Gypsy Lore Society, North American Chapter, March 25–27, 1988*, op. cit., s. 217.
- 101 Michał Czachowski, ‘Flamencologia’ cz. 8 ‘Toque flamenco’, *Świat Gitary*, 1998, nr 4, s. 58.
- 102 Bertha B. Quintana, Lois Gray Floyd, *¡Que Gitano!*, op.cit., s.57
- 103 Michał Czachowski, ‘Flamencologia’ cz. 3. ‘Paznokcie’, *Świat Gitary*, 1997, nr 5, s. 48.
- 104 Michał Czachowski, ‘Różnice między gitarzystą klasycznym a gitarzystą flamenco’, *Świat Gitary*, 1997, nr 3, s. 53

- 105 Michał Czachowski, ‘Wywiad z Tomatino’, *Świat Gitary*, op. cit., s. 20.
- 106 Brook Zern, ‘The Evolution of the Flamenco Guitar’, w: Matt T. Salo (red.), *100 Years of Gypsy Studies. Papers from the 10th Annual Meeting of the Gypsy Lore Society, North American Chapter, March 25–27, 1988*, op. cit., s. 217.
- 107 William Washabaugh, ‘Flamenco Music and Documentary’, *Ethnomusicology*, op. cit., s. 52.
- 108 Brook Zern, ‘The Evolution of the Flamenco Guitar’, w: Matt T. Salo (red.), *100 Years of Gypsy Studies. Papers from the 10th Annual Meeting of the Gypsy Lore Society, North American Chapter, March 25–27, 1988*, op. cit., s. 218.
- 109 Peter Manuel, ‘Andalusian, Gypsy, and Class identity’ w: Diane Tong (red.), *Gypsies. An Interdisciplinary Reader*, op. cit., s. 186.
- 110 Ibidem.
- 111 Meira Weinzweig, ‘Flamenco Fires: Form as Generated by the Performer – Audience Relationship’, w: Matt T. Salo (red.), *100 Years of Gypsy Studies. Papers from the 10th Annual Meeting of the Gypsy Lore Society, North American Chapter, March 25–27, 1988*, op. cit., s. 227–228.

Popularność flamenco w Hiszpanii i na świecie

- 112 W 1930 roku Medina Azara (właściwie Máximo José Khan) sugerował, że flamenco jest pochodzenia żydowskiego, podobnie uważał Starkie – twierdził, że niektóre formy flamenco wykazują żydowskie konotacje. Tezę o żydowskim pochodzeniu flamenco obalili Hipolito Rossy w książce *Teoria del Cante Jondo* z 1966 roku. Jednak, jak pisze I. J. Katz, nadal „na podstawie wyłącznie wrażeń słuchowych, wielu kolekcjonerów, którzy podróżowali do rozmaitych rejonów diaspory sefardyjskich Żydów spekulowało co do możliwego pokrewieństwa pomiędzy muzyką Żydów sefardyjskich a takimi popularnym formami jak *saeta*”. Por. Israel J. Katz, ‘Toward a Musical Study of the Judeo-Spanish *Romancero*’, w: *Western Foklore*, 1962, vol. 21, no. 2, s. 84.
- 113 Teoria o bizantyjskim pochodzeniu flamenco sformułowana została przez Katalończyka – muzykologa i muzyka Felipa Pedrella, który dostrzegł podobieństwo flamenco do liturgii mozarabskiej.
- 114 Na arabskie korzenie flamenco wskazywano ze względu na przesłanki historyczne oraz geograficzne, wynikające z bliskiego sąsiedztwa Andaluzji i Maroka. Gorącym zwolennikiem teorii o arabskim pochodzeniu flamenco był Infante Blas i wiązał z nim nawet pochodzenie samego słowa *flamenco* – z arabskiego *felah-mengu* (wędrowiec). Por. Infante Blas, *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*, Sevilla: Junta de Andalucía, 1980. Arabskie konotacje podkreślano także w piśmiennictwie końca XX wieku; m.in. Leblon wskazywał na podobieństwa pomiędzy instrumentami spotykanymi np. w Maladze i w Maroku (instrumenty perkusyjne, lutnia), por. Bernard Leblon, *Gypsies and Flamenco. The emergence of the art of flamenco in Andalusia*, op. cit., s. 69.
- 115 Tomas Andrade de Silva całkowicie negował cygańskie pochodzenia flamenco, uznając za jedyne jego źródło folklor andaluzyjski. Por. Tomas Andrade de Silva, *Antología del cante flamenco*, Madrid: Hispavox, 1954.
- 116 Antonio Mairena, Ricardo Molina, *Mundo y Formas del Cante Flamenco*, Madrid: Revista de Occidente, 1963.

Publikacja wydana w ramach projektu „Muzyka Romów. Flamenco”
realizowanego podczas cyklicznych spotkań tematycznych
organizowanych w Willi Decjusza z okazji Międzynarodowego Dnia Romów

Koordinacja projektu: Jadwiga Figiel-Stoch

Opracowanie graficzne, skład i łamanie: Michała Jandura

Adiustacja językowa: Danuta Ambrożewicz

Fotografie: Bogumiła Delimata, Krzysztof Gil, Paweł Mazur, Dariusz Pawelec

Organizacja:

Stowarzyszenie Willa Decjusza



Współpraca:

Instytut Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego



Projekt zrealizowano dzięki dotacji
przyznanej przez Ministra Administracji i Cyfryzacji
w ramach Programu na rzecz społeczności romskiej w Polsce



ISBN: 978-83-61600-76-3

© Stowarzyszenie Willa Decjusza, Kraków 2013

Stowarzyszenie Willa Decjusza

ul. 28 lipca 17 a

30-233 Kraków

www.villla.org.pl