

PAULINA BOJARSKA

Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich, Wydział Neofilologii UW
<https://orcid.org/0000-0003-4401-3527>

„Przywołuję śmierć, ona nie chce przyjść...”. Cierpienie w tekstach flamenco

“I call upon death, it does not want to come...”. The suffering in flamenco lyrics

Artykuł recenzowany

Abstract

The article deals with flamenco song lyrics expressing suffering. The author presents the history of flamenco art and its connections with the culture of Andalusia and mythical gypsy features. In doing so she brings the reader closer to the theory launched by Luis Lavaur, dealing with the impact of Romanticism upon Flamenco aesthetics. Flamenco poetry performed in the Andalusian dialect possesses a characteristic, often archaic form permeated by texts of folk origin and poetry regarded as superior. Cited texts of three selected flamenco styles express the hardships of human condition and various shades of suffering.

Keywords: flamenco songs; suffering; oral poetry; soleá; petenera; seguiriya

Abstrakt

Tematem artykułu są teksty pieśni flamenco, wyrażające cierpienie. Autorka przedstawia historię sztuki flamenco, pisze o jej związkach z kulturą Andaluzyj, o mitycznej cygańskości. Przybliża teorię Luisa Lavaura o wpływie romantyzmu na estetykę flamenco. Śpiewana w dialekcie andaluzyjskim poezja flamenco, ma charakterystyczną, często archaiczną formę. Przenikają się w niej teksty o ludowym rodowodzie i poezja uznawana za wysoką. Przytoczone teksty wybranych trzech tradycyjnych stylów flamenco wyrażają trudy ludzkiej kondycji, mówią o cierpieniu w jego różnych odcieniach.

Słowa kluczowe: pieśni flamenco; cierpienie; poezja oralna; soleá; petenera; seguiriya

O autorce

Paulina Bojarska – iberystka, tłumaczka, doktor nauk humanistycznych z zakresu literaturoznawstwa. Napisała doktorat o historii i poetyce *Cantes de ida y vuelta* (Pieśni wyjścia i powrotu), stylów flamenco inspirowanych tradycyjną muzyką różnych regionów Ameryki Łacińskiej i Karaibów. Adiunktka w Instytucie Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich Uniwersytetu Warszawskiego. Interesuje się historią i tekstami flamenco oraz innych gatunków muzycznych obszaru języka hiszpańskiego, poezją oralną, kulturowymi relacjami między Hiszpanią a Ameryką Łacińską, kulturą afroamerykańską. Autorka monografii *Vidalita flamenca, el cante nacido de una canción del folclore rioplatense* (2021). Amatorsko zajmuje się tańcem i śpiewem flamenco.

„Przywołuję śmierć, ona nie chce przyjść...”. Cierpienie w tekstach flamenco

Flamenco wyraża cierpienie. A przynajmniej tak się powszechnie kojarzy. Przepelnione smutkiem orientalne melodie, rozdzierający śpiew, dla niektórych raczej zawołanie, wykrzywione bólem twarze śpiewaków i tancerek, intensywność przeżycia, pot i łzy. I rzeczywiście, co najmniej połowa *palos*, czyli stylów flamenco, obejmujących tradycyjnie śpiew, muzykę gitarową i taniec, dotyczy ciemnej strony egzystencji. Wyraża to, co w życiu trudne, zbliża się lub próbuje zbliżyć do istoty cierpienia, bólu, rozpacz, trudu, znoju. Za to druga połowa to style jasne, radosne, rozrywkowe, prześmiewcze. Do zabawy i do spontanicznego tańca. Ciemna i jasna strona, jak w życiu. Bo flamenco jest o życiu, o jego różnych aspektach i rozmaitych emocjach.

Czarne dźwięki flamenco

Poza Andaluzją, kolebką flamenco, i poza środowiskiem artystów oraz entuzjastów tej sztuki na świecie kojarzy się ona głównie ze swoją mroczną stroną. Ten jej aspekt miał na myśli Federico García Lorca, gdy w 1933 roku, podczas wykładu *Juego y la teoría del duende* (*Gra i teoria duende*), mówił o *sonidos negros*, czarnych dźwiękach flamenco: „Te czarne dźwięki są misterium, są korzeniami wrastającymi w bagno, które wszyscy znamy, które wszyscy ignorujemy, ale skąd dociera do nas to, co jest istotą sztuki”¹. I przywoływał słowa Manuela Torrego, „człowieka z ludu”, współczesnego sobie śpiewaka flamenco: „Wszystko, co ma czarne dźwięki, ma *duende* (ducha)”².

Flamenco jest sztuką zakorzenioną w tożsamości andaluzyjskiej o ludowym rodowodzie. Jej pierwotne formy muzyczno-śpiewacze i taneczne wykształciły się wśród niskich warstw społecznych XVIII- i XIX-wiecznej Andaluzji. Flamenco kształtowało się w oparciu o różne tradycje, praktyki i wzorce muzyczne, nakładające się i mieszające ze sobą, takie jak skala frygijska, śpiewy synagogalne, muzyka mozarabska, formy muzyczne z innych regionów Hiszpanii oraz wpływy latynoamerykańskie. Jako nowy gatunek artystyczny ukształtowało się w połowie XIX wieku³. Jest sztuką sceniczną opartą na indywidualnej twórczości artystycznej, podlegającą ciągłej

ewolucji. Już Manuel de Falla definiował je jako „artystyczną reinterpretację muzycznych tradycji andaluzyjskich”⁴. W drugiej połowie XIX wieku ten nowy trend pojawia się w teatrach i kawiarniach muzycznych (*cafés cantantes*) Sewilli, Kadyksu, Jerez, Malagi i Madrytu, jako reakcja na zalewającą Hiszpanię muzykę francuską i włoską. We flamenco połączyły się tradycje hiszpańskiej muzyki gitarowej, taniec wywodzący się z andaluzyjskich szkół *boleras* i hiszpańskiej szkoły tańca z kastanietami (*escuela de palillos*) oraz piosenki i pieśni należące głównie do tradycyjnej muzyki Andaluzji⁵. Oprócz aspektu scenicznego, wymagającego wielu lat nauki, regularnych ćwiczeń i dążenia do wirtuozerii, flamenco miało też i ma wciąż wymiar społecznej praktyki muzycznej, uprawianej wśród rodzin o romskich korzeniach na terenie Dolnej Andaluzji. Jest wykonywane kolektywnie podczas uroczystości religijnych związanych z obchodami Bożego Narodzenia, Wielkanocy, podczas pielgrzymek czy ślubów⁶.

Flamenco w każdym swoim aspekcie zakorzenione jest w tożsamości andaluzyjskiej. Melodie, rytmy, śpiew, teksty piosenek, taniec, estetyka strojów są mocno osadzone w lokalnej kulturze i tradycjach, a jednocześnie wydostaje się poza miejscowy kontekst południowego regionu Hiszpanii i zyskuje popularność na świecie. Dzieje się tak za sprawą uniwersalnego języka muzyki i gestu – tańca w połączeniu z ładunkiem emocjonalnym, który odczuwa i na który reaguje publiczność w miejscach odległych i odmiennych kulturowo. Powszechność cierpienia i innych uczuć, od smutku i strachu po radość i euforię, jakie ta sztuka wyraża, pozwala przekraczać lokalną identyfikację. Poza Andaluzją i Hiszpanią flamenco ma swoich entuzjastów i adeptów w różnych krajach Europy, w tym w Polsce, a także w Ameryce Łacińskiej, w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie, w Azji, ze szczególnym wskazaniem na Japonię. W wielu miejscach na świecie, na przykład w Rzymie, Mediolanie, Brukseli, Berlinie, Tokio, Nowym Jorku czy Rio de Janeiro, odbywają się poświęcone mu festiwale.

Dla większości międzynarodowych odbiorców flamenco najistotniejszym nośnikiem emocji są sama muzyka i taniec, ewentualnie linia melodyczna, brzmienie głosu i sposób interpretacji śpiewu. Fani, także poza Hiszpanią, przeważnie rozróżniają główne style i mają świadomość, jakie ogólnie może być przesłanie pieśni i piosenek. Wiedzą, że *soleá* czy *malagueña* są smutne i często opowiadają o nieszczęśliwej miłości, *seguiriya* o śmierci, a *tangos*, *alegría* czy *bulería* są radosne. Jednakże dla publiczności andaluzyjskiej i hiszpańskojęzycznej dostępność tekstów dodaje jeszcze jeden istotny wymiar. Śpiew we flamenco nie jest mniej ważny niż taniec. Może być głównym elementem koncertu. Gdy na scenie pozostaje tylko śpiewak / śpiewaczka (*cantaor/a*) z akompaniamentem gitary i, ewentualnie, *palmeros*, wyklaskujący rytm, jest to „śpiew z przodu” (*cante alante*). Z kolei kiedy na scenie są tancerze i uwaga widzów skupia się na tańcu, śpiewacy zajmują miejsce z tyłu, pełniąc razem z instrumentalistami rolę

Spektakl *Ver, oír y bailar* (2017) zespołu flamenco tancerza Francisca Hidalgo.

akompaniatorów – chociaż w partiach improwizowanych taniec i tak będzie podążał za śpiewem. W nomenklaturze flamenco, gdy rolę śpiewaków jest akompaniowanie, jest to „śpiew z tyłu” (*cante atrás*). Ale nawet wtedy tekst pieśni ma znaczenie i często dzieje się tak, że kulminacyjny moment utworu łączy muzyczny ambitus oraz puentę śpiewanej poezji. Publiczność andaluzyjska jest aktywnym uczestnikiem koncertów i spektakli. Reaguje żywo okrzykami, zwanymi *jaleo* (czyt. haleo), z których najbardziej znany jest okrzyk *Ole!*, wyrażający podziw dla dokonań gitarzystów, śpiewaków i tancerzy. W utworach flamenco są miejsca szczególnie sprzyjające reakcjom publiczności, nazywane „momentami *Ole!*”. Okrzyk zachwytu może wywołać poruszająca i trudna partia gitarowa, intensywny step lub skomplikowana figura tańca, emocjonalny śpiew, na granicy możliwości technicznych, lub przeciwnie, delikatny i intymny, a także wzruszający tekst, a zwłaszcza jego puenta.

Mityczna cygańskość a romantyczna teoria flamenco

W powszechnym rozumieniu flamenco jest uznawane za sztukę o korzeniach romskich. Także w Hiszpanii, część artystów i *aficionados*, czyli wielbicieli, nadal jest przekonanych o takim pochodzeniu tego zjawiska. Dla badaczy rola andaluzyjskich Romów w kształtowaniu się flamenco stanowiła jeden z największych dylematów. Rozwijające się od końca XX wieku akademickie badania nad flamenco, obejmujące różne dyscypliny, nie znajdują potwierdzenia takiego rodowodu tej sztuki. Ani melodie, ani rytmy, ani język tekstów czy typ poezji, ani choreografie tańców nie mają romskich korzeni. Muzyka flamenco jest

wynikiem spotkania różnych tradycji muzycznych, funkcjonujących w różnych kulturach i grupach etnicznych, które wzajemnie na siebie wpływały⁷. Przyjmuje się, że spośród dość licznej i zmarginalizowanej społeczności Romów żyjącej w Andaluzji w XVIII i XIX wieku w bliskim kontakcie z biedniejszą częścią społeczeństwa wywodziły się amatorskie zespoły muzyczne, w których repertuarze znajdowały się te piosenki i tańce, które akurat były popularne. Nazywano je *bailes gitanos*, tańcami cygańskimi, i jako takie trafiły na deski teatrów muzycznych Andaluzji w drugiej połowie XVIII wieku⁸.

Poznanie prawdziwej roli Romów w historii flamenco komplikuje fakt, że wyrazy *gitano* (Cygan) i *flamenco*, w znaczeniu przymiotnika lub rzeczownika określającego osobę, są używane jako synonimy. Od lat 60. XIX wieku pisano o sposobie śpiewania *a lo gitano* lub *a lo flamenco* – w stylu cygańskim / flamenco, wyróżniającym niektórych wykonawców teatrów muzycznych, na przykład Silveria Franconettiego⁹. Przyjmuje się, że właśnie emocjonalny sposób interpretacji, tak zwana *garra gitana*, „cygański pazur”, może być tym elementem, który flamenco odziedziczyło z romskiej kultury. To, co jest pewne, bo potwierdzone w badaniach hiszpańskich historii teatrów muzycznych, to fakt, że w drugiej połowie XIX wieku na scenach teatralnych andaluzyjskich miast mnożą się spektakle z gatunku *zarzuela* i *tonadilli*, których stałym elementem są piosenki i tańce andaluzyjskie; ich nazwy bywają tożsame z późniejszymi stylami flamenco, a wśród popularnych postaci scenicznych znajduje się postać Cygana¹⁰.

Jednym z pierwszych badaczy, który w latach 70. ubiegłego wieku szukał historii flamenco w dokumentach

i tekstach, był Luis Lavour, autor *Romantycznej teorii śpiewu flamenco* (*Teoría romántica del cante flamenco*)¹¹. Wbrew panującym wówczas przekonaniom podważył magiczną wersję dziejów flamenco, ginącą w mrokach przeszłości przybyłej spoza Andaluzji jednej grupy etnicznej. Stwierdził, że flamenco pojawiło się w sposób udokumentowany, jako skryzalizowana nowa sztuka, w określonym miejscu i środowisku – w kilku miastach Andaluzji, wśród niższej klasy średniej. Stało się to w połowie XIX wieku, czyli w konkretnym momencie życia kulturalnego Hiszpanów, tuż po „godzinach szczytu” hiszpańskiego romantyzmu. Fakt ten przynajmniej częściowo tłumaczy związki flamenco z romantyczną estetyką i wrażliwością. Duch romantyzmu przyszedł do Hiszpanii z północy i w latach 30. XIX wieku przeniknął całe społeczeństwo jak „szalona, emocjonalna powódź”¹². Przyniósł ze sobą sentymentalny zawrót głowy, patos, egzaltację, myślenie irracjonalne oraz fascynację egzotyką i orientem. W takich okolicznościach rodzi się *El Cante*, czyli śpiew flamenco. To wówczas zaczynają swoją artystyczną drogę dwaj historyczni *cantaores*, El Planeta i El Fillo. Lavour pyta retorycznie, czy w ogóle było możliwe, aby rodząca się wówczas nowa sztuka muzyczna mogła oprzeć się, w swoim duchu i przyjmowanych formach, tej wszechogarniającej, pełnej namietności wichurze estetycznej, jaką był romantyzm. Tym tłumaczył obecne we flamenco patetyczne formy i gesty, a także fascynację kulturą rorską, bardziej sceniczną niż tą realną, echo fascynacji orientem i egzotyką. Wskazywał na podobne motywy obecne w poezji flamenco i w literaturze romantycznej, na przykład śmierć, samotność, przeżycia mistyczne¹³.

Współcześnie przyjmuje się istotę koncepcji Lavaura, uznając, że flamenco jest współczesną sztuką o dwustuletniej historii, która narodziła się w okresie oddziaływania romantyzmu. Stąd zamiłowanie flamenco do tradycyjnej poezji andaluzyjskiej, z jej prostotą i sentymentalnym językiem, uznawanej za bardziej autentyczną niż poezja wysoka. Flamenco rozwija się między XVIII-wiecznym kulturowym prądem *majismo*, hiszpańską wersją nacjonalizmu i *casticismo* a romantyzmem, który przynosi fascynację figurą Roma i rozwija w środowiskach bohemy artystycznej południowych miast¹⁴.

Poezja flamenco i jej rodowód

Flamenco śpiewane jest w dialekcie andaluzyjskim, południowej odmianie języka kastylijskiego, powszechnie nazywanego hiszpańskim. Wiele *letras*, czyli tekstów pieśni, pochodzi z ludowej tradycji przekazywanej ustnie. Inne ją naśladowa. W najstarszych zwrotekach (*coplas*) zachował się archaiczny język, prosty i bezpośredni, z bardzo kolokwialną wymową, często odbiegający od reguł hiszpańskiej gramatyki. Z czasem język piosenek i pieśni ewoluje, pojawiają się autorzy – *letristas* – specjalizujący się w tekstach flamenco; będą oni imitować tradycyjną tematykę, charakterystyczne metafory i zwroty¹⁵.

Kanonicznym zbiorem dawnych tekstów flamenco jest wydana w 1881 roku antologia *Colección de Cantes Flamencos* słynnego hiszpańskiego folklorysty Antonia Machado y Álvareza, pseudonim Demófilo. Zawiera kilkaset archaicznych pieśni lub zwrotek należących do różnych *palos*, czyli stylów flamenco¹⁶. Część z zebranych tekstów do dzisiaj stanowi repertuar śpiewaków. Demófilo, założyciel Hiszpańskiego Stowarzyszenia Folklorystycznego, a prywatnie ojciec poetów Antonia i Manuela Machado, od lat 70. XIX wieku gromadził wytwory kultury ludowej. Był pionierem naukowych badań nad flamenco, prowadzonych na miarę swoich czasów. Odwiedzał kawiarnie muzyczne i sewilskie *tablaos*, w których odbywały się spektakle flamenco, na przykład salon wybitnego śpiewaka Silveria Franconettiego. Spisywał teksty *coplas*, zwrotek pieśni, zasłyszane z pierwszej ręki. Rozmawiał i przyjaźnił się z artystami. Dziś można by powiedzieć, że prowadził badania terenowe i obserwację uczestniczącą. W transkrypcji tekstów starał się zachowywać oralny charakter tej poezji, fonetykę dialektu andaluzyjskiego właściwą dla śpiewu, daleką od perfekcji pisanego języka hiszpańskiego oraz, prawdopodobnie, indywidualne cechy dykcji poszczególnych *cantaores*. Zebrane pieśni klasyfikował według stylów i typów zwrotek: *soleares* trzywierszowe, *soleariyas*, *soleares* czterowierszowe, romskie *següiriyas* (*següiriyas jitanas*), *polos* i *cañas*, *martinetes*, *tonás* i *livianas*, *deblas*, *peteneras*. We wstępie analizował treść niektórych z nich¹⁷. Do swojej antologii, oprócz pieśni zasłyszanych na żywo, dołączył inne, pochodzące z wcześniejszych zbiorów tradycyjnych andaluzyjskich piosenek, opracowanych przez Dona Preciso (1805)¹⁸ czy Fernána-Caballero (1859)¹⁹. Daty tych wcześniejszych wydawnictw wskazują, jak długi jest rodowód pieśni flamenco pochodzących z tradycyjnej andaluzyjskiej muzyki.

Demófilo, tak jak jego poprzednicy, publikował teksty anonimowe. Zgodnie z duchem epoki pisał z zachwytem o ich zbiorowym twórcy: „Autorem tych pieśni jest Don X, którego, żeby nie wyjść na ignorantów, postanowiliśmy nazywać «Ludem». [...] A profesją tego autora jest po prostu życie”²⁰. Jednocześnie, inaczej niż jego współcześni, postrzegał tego twórcę, *pueblo andaluz*, andaluzyjski lud, nie jako bezosobowy byt, ale jako zbiorowość anonimowych jednostek. A nawet, popadając w sprzeczność, wskazywał na istnienie konkretnych autorów części pieśni. Wyprzedzał tym epokę i kilka kolejnych w rozumieniu flamenco jako muzyczno-poetyckiej kreacji indywidualnych artystów, rzeczywiście pochodzących z niskich warstw społecznych. We wstępie do antologii pisał:

Pieśni flamenco stanowią gatunek poetycki, w większości liryczny, który naszym zdaniem jest najmniej ludowy ze wszystkich zwanych ludowymi. Jest to gatunek przynależący do śpiewaków flamenco (*cantadores*); kto miałby na to środki i byłby gotów pomieszkać między nimi przez jakiś czas, mógłby pod każdą z pieśni podpi-

sać jej autora i wtedy okazałoby się, że jedne stworzył *tío* Perico Mariano, inne Fillo, inne Juanero, inne el Bizco Sevillano (Zezowaty Sewilczyk), inne Pelao de Utrera (Ogolony z Utrery), inne Juana la Sandita, María Borrica, la Junquera (Wikliniarka), la Juana de Cádiz [...] i tylu innych śpiewaków i śpiewaczek, uprawiających ten gatunek od ubiegłego stulecia²¹.

Coplas flamencas, czyli pieśni flamenco, już od XIX wieku budziły zainteresowanie hiszpańskich folklorystów, pisarzy i poetów, dzięki swoim walorom zarówno muzycznym, jak i poetyckim. Były uosobieniem pierwotnej poezji, prostej i głębokiej, wyrażającej to, co najistotniejsze bez wyszukanych zabiegów retorycznych. Doceniano ich wartość literacką, siłę obrazowania, zręczne hiperbole, porównania i metafory, zdrobnienia. Poeci epoki hiszpańskiego postromantyzmu, Gustavo Adolfo Bécquer (1836–1870) i Augusto Ferrán (1835–1880), tworzyli wiersze inspirowane andaluzyjską muzyką ludową, zwłaszcza popularną formą *soleares*. I tak w zbiorze poezji Ferrána *La Soledad* z 1860 roku znajdują się *coplas* do złudzenia przypominające czterowierszowe *soleares* o niedokładnych rymach, tylko napisane w języku kastyljskim, a nie w dialekcie andaluzyjskim. W tomie *La Pereza* z roku 1871 Ferrán zamieszcza trzywierszowe *soleares* i *seguririyas gitanas*. W słynnym zbiorze poezji *Rimas* z 1870 roku Gustava Adolfa Bécquera, uznawanym za przykład najpiękniejszej poezji okresu późnego romantyzmu w Hiszpanii, znajdują się również utwory poetyckie o formie identycznej ze zwrotką typową dla pieśni flamenco. I nie miałoby to większego znaczenia, gdyby nie fakt, że niektóre wiersze obu autorów zostały włączone do repertuaru flamenco, gdzie funkcjonują jako utwory anonimowe. Poeta i przyjaciel Bécquera Julio Nombela wspomina w prologu do jednej z kolejnych edycji jego poezji, że wybitny kolega pisał zaprzyjaźnionym artystom flamenco teksty, które krążyły potem „w środowisku” wykonywane przez wielu śpiewaków²².

Ten dialog i zacieranie granic między poezją ludową a twórczością literacką kontynuowany był w okresie modernizmu. Najbardziej znany jest przykład Manuela Machado, który nie tylko wzorował się na tradycyjnej liryce andaluzyjskiej, ale uważał za szczególne osiągnięcie i zaszczyt, gdy jego utwory wracały do ludowego obiegu kultury i były śpiewane przez artystów flamenco. Nazywał to „paradoksalną chwałą”, *gloria paradójica*, kiedy ludowi śpiewacy przyjmowali jego wiersze, jakby były częścią tradycji, w którą wtapiały się obok innych anonimowych i archaicznych pieśni. We wstępie do zbioru poezji *Cante jondo* z 1916 roku wspominał wzruszające doświadczenie, gdy podczas nocnej imprezy flamenco usłyszał nagle tekst swojej pieśni *soleá*, śpiewanej przez miejscową artystkę. Poczuł się wówczas jednocześnie „całkowicie zignorowany i w cudowny sposób zrozumiany”²³. Do tego doświadczenia odnosi się jeden z wierszy zawartych w tym tomie *Cualquiera canta un cantar* (Ktokolwiek śpiewa pieśń), któ-

rego pierwsza zwrotka jest często cytowana wśród badaczy tradycyjnej muzyki w Hiszpanii:

Hasta que el pueblo las canta
Las coplas coplas no son
Y cuando las canta el pueblo
Ya nadie sabe su autor²⁴

Dopóki lud nie zacznie ich śpiewać
Pieśni nie są pieśniami
A kiedy lud je śpiewa
Nikt już nie wie, kim jest autor²⁵

Wiersz konkluduje stwierdzeniem, że tyle, ile traci, nie będąc uznanym jako autor, zyskuje na wiecznej pamięci, w jakiej jego wiersz ma szansę pozostać.

Przykładów wzajemnego oddziaływania tradycyjnej poezji flamenco i tej tworzonej przez wykształconych literatów jest oczywiście więcej. Te przytoczone powyżej wskazują na udział poetów reprezentujących kulturę słowa pisanego w tworzeniu dziedzictwa tradycji oralnej, na iluzoryczność ścisłego podziału na sztukę wysoką i niską, tworzoną przez piszących i niepiśmiennych.

Jeśli chodzi o treść, powstająca od ponad dwóch wieków poezja flamenco charakteryzuje się liryzmem, zwięzłą formą i nieraz zaskakującym realizmem. Często mówi o cierpieniu, o najtrudniejszych doświadczeniach, zawierając całą opowieść w trzech lub czterech wersach. Przez tę zwięzłość bywa porównywana do haiku. Odnosi się do zdarzeń biograficznych, codziennych, ludzkich, które relacjonuje precyzyjnie i skrótowo. Bywa melancholijna, czasem moralizatorska. Ma zdecydowanie charakter poezji oralnej, stworzonej do śpiewu, nie do recytowania lub czytania. Tekst jest podporządkowany czy dostosowany do formy muzycznej. Liryczny głos, który słyszymy w tych pieśniach, należy do osoby przywykłej do skromnych warunków, a często i biedy, doświadczającej życiowych trudów i nieszczęść, rzadziej radości, mądrej mądrością „po szkodzie”. Używa porównań, metafor i hiperboli, aby trafnie przedstawić kondycję ludzką. Zaskakuje puentą, połączeniem liryzmu i morału:

El hombre va por la vía
Como la piedra en el aire,
Esperando la caía

Człowiek idzie przez życie
jak kamień lecący w powietrzu
Oczekując na upadek²⁶

Cante jondo – śpiew głęboki

Określenie *cante jondo* (czyt. hondo), andaluzyjska wersja nazwy „śpiew głęboki”, używana jest jako synonim śpiewu flamenco. Pod koniec XIX wieku określano tak tylko style najbardziej dramatyczne, o największej sile

ekspresji i pewnym prymitywizmie czy dzikości, czyli *solareas*, *seguiriyę* i archaiczny styl *toná*. Do pozostałych pieśni, lżejszych i rozrywkowych, odnosił się termin flamenco. Śpiew głęboki był też nazywany *cante grande*, wielkim, lub *cante grave*, poważnym, w przeciwieństwie do śpiewu małego, *cante chico*, zwanego też lekkim, *ligero*, czy zabawowym, *festero*. W ostatnich latach podział ten zaciera się i jest uznawany za anachroniczny. Wybitne artystki i artyści flamenco z jednakowym oddaniem i kunsztem wykonują style poważne i rozrywkowe. Mówi się, że za sztukę wysoką prędkiej należałoby uznać wirtuozerskie wykonanie rubasznego *tangosa*, *bulerii* czy *tanguillo* niż średnie posępną *cañi* czy *solei*. Jak piszą José Manuel Gamboa i Faustino Núñez, dwaj muzykolodzy specjalizujący się we flamenco: „To nie pieśni są wielkie lub małe, tylko ich wykonawcy”²⁷.

Niemniej jednak, nie dzieląc ich na lepsze i gorsze, należące do kultury wyższej i niższej, to właśnie style głębokie i poważne w naturalny sposób służą do wyrażania cierpienia. Należą do nich wspomniane już *toná*, *soleares* i *seguiriyá*. Podobnie do *soleares* brzmi *caña*, styl rozwijający się przez cały XIX wiek. Pełne romantycznego dramatyzmu jest andaluzyjskie fandango, wywodzące się z XVIII-wiecznego dworskiego tańca popularnego w Europie i przeniesionego do Hispanoameryki, w Hiszpanii rozwijające się w regionie Huelvy. Na tym samym co fandango rytmie *abandolao* opierają się *malagueña* (czyt. malagenia), czyli fandango z Malagi, *rondeña* i *granaína*. Z fandango spokrewniona jest grupa *Cantes de Levante* (Pieśni Lewantu), z górniczych rejonów Murcji i Almerii, w której skład wchodzi *taranta* i *taranto*, *minera*, *murcia-na*, *cartagenera*, *levantica*. Dramatyczny wyraz ma też *martinete*, czyli *cante de fragua* (pieśń z kuźni). W grupie *Cantes de ida y vuelta* (Pieśni wyjścia i powrotu) przepełniona smutkiem jest *vidalita*.

Przeważnie do każdego stylu przypisany jest określony typ zwrotki, co wynika ze struktury utworu. Zdarza się jednak, że ta sama *copla* pasuje do więcej niż jednego stylu. Śpiewacy wybierają dość swobodnie spośród ogromnego dziedzictwa poezji flamenco, kierując się głównie aspektem muzycznym. Niekoniecznie jedna pieśń musi składać się ze zwrotek o tej samej tematyce. Każda z nich jest zamkniętą całością, jedną osobną opowieścią. Ostatecznie to warstwa muzyczna decyduje o tym, jaki będzie wyraz danego tekstu. Nieodłącznym elementem śpiewu są *Ayeos*, czyli lamente, na przykład: „Aj! Aj!”, wyrażające ból i skargę; mają one swoje miejsce w strukturze pieśni.

Dramatyczne pieśni flamenco dotyczą określonej tematyki. Wiele z nich opowiada o nieszczęśliwej miłości, o śmierci bliskich i przeżywanym stracie, o doświadczeniu biedy, trudach ciężkiej pracy albo przeżyciach religijnych. Często pojawia się postać matki i ukochanej lub ukochanego. Spośród wielu stylów śpiewu głębokiego przybliżyć kilka wybranych wraz z przykładowymi *coplas*, a więc zwrotekami, które są typowe dla każdego z nich.

Soleá, czyli samotność

Przyjęło się, że nazwa *soleá* (w liczbie mnogiej: *soleares*) jest andaluzyjską wersją słowa *soledad* i oznacza samotność. Chociaż filologicznie nie jest to pewne, trwające przez dekady przekonanie twórców i wykonawców, że jest to pieśń o samotności, sprawia, że tak jest. Uważana jest za modelowy styl flamenco, łączący wiele elementów typowych dla estetyki śpiewu głębokiego: amalgamowany rytm dwunastoudzienny, łączący rytm 6/8 i 3/4, kadencję andaluzyjską przeważającą w akompaniamencie i śpiewie. Struktura pieśni składa się z wstępu gitarowego, *ayeo* (lamentu) na wyjście, pierwszej zwrotki, fałsety – gitarowego przerywnika, *cante valiente* – zwrotki dramatycznej i kończącego utwór *remate*. Jest wiele odmian *soleá*, charakteryzują się one różnymi rozwiązaniami melodycznymi. Wyróżnia się *soleares* z Kadyksu, Jerez, Sewilli (dzielnicy Triana), Alcalá, Kordowy, a wśród nich dziesiątki wariantów nazywanych imionami czy pseudonimami artystów uznawanych za twórców każdej odmiany.

Popularną odmianą jest ta z Alcalá, opowiadająca o pełnym trudów i cierpienia życiu. Jest to wersja przypisywana śpiewakowi Joaquínowi el de la Paula (1875–1933), nagrana między innymi przez Juana Talegę w 1962 roku:

A quién le contaré yo
la fatiguillita que estoy pasando?
Fatiga que estoy pasando
la fatiguillita que estoy pasando?
Se la voy a contar a la tierra
cuando me estén enterrando

Komu ja opowiem
o tych trudach²⁸, które znoszę?
O trudach, które znoszę
O tych trudeńkach, które znoszę
Opowiem o nich ziemi
kiedy mnie w niej pochowają

Inną zwroteką, która przetrwała próbę czasu, jest *soleá* przypisywana XIX-wiecznej śpiewaczce o pseudonimie La Serneta, której utwory nagrali dopiero jej uczniowie i następcy, między innymi Pastora Pavón. Opowiada o doświadczeniu osoby, która się zagubiła w życiu i musiała włożyć wiele wysiłku, żeby odnaleźć swoje miejsce.

Fui piedra y perdí mi centro
y me arrojaron al mar
y a fuerza de mucho tiempo
mi centro vine a encontrar.
Fui piedra y perdí mi centro
y me arrojaron al mar²⁹.

Byłam kamieniem i straciłam mój środek
i wyrzucili mnie do morza
i wysiłkiem wielu lat
udało mi się odnaleźć mój środek.
Byłam kamieniem i straciłam mój środek
i wyrzucili mnie do morza.

Częsty w tekstach *soleá* jest motyw nieszczęśliwej miłości. Cytowane poniżej pieśni, wciąż wykonywane i nagrywane, pochodzą z repertuaru wybitnej śpiewaczki wczesnej epoki flamenco Pastory Pavón (1890–1969), znanej też pod pseudonimem Niña de los Peines. Zostały nagrane w 1913 roku. Pastora połączyła dwie wersje: przypisywaną śpiewakowi El Mellizo i krótką *soleá* z Triany³⁰.

Hago las pieras llorar, ah!
Hago las pieras llorar
y en ver con las grandes ducas³¹
que yo te salgo a buscar,
cuando por las calles voy,
hago las pieras llorar.

La tierra echá en la cara,
ah, si se escuchara tu nombre,
creo que resucitaba;
diez años después de muerta,
creo que resucitaba.

Kamienie płaczą na mój widok!
Kamienie płaczą na mój widok,
widząc w wielkim strapieniu,
że wychodzę ciebie szukać,
kiedy krążę po ulicach,
Kamienie płaczą na mój widok.

Z twarzą przysypaną ziemią,
ach, gdyby powiedziano twoje imię,
myślę, że bym zmartwychwstała,
dziesięć lat po śmierci,
myślę, że bym zmartwychwstała.

Kolejna *copla* może nie wydaje się bardzo dramatyczna. Jest to jednak tekst śpiewany jako *letra valiente*, wysoka i emocjonalna zwrotka. Natężenie emocji przekazywane jest w tym przypadku raczej poprzez muzykę niż za sprawą tekstu.

De qué te sirve ponerle
vallas a mi corazón,
De qué te sirve ponerle
‘vallas a mi corazón?
Si mi queré es como el viento
ay, que cambia de dirección?
De qué te sirve ponerle
vallas a mi corazón?³²

Co ci z tego przyjdzie, że postawisz
mur dla mojego serca?
Co ci z tego przyjdzie, że postawisz
mur dla mojego serca?
Przecież moja miłość jest jak wiatr
Aj!, który wieje w różne strony.
Co ci z tego przyjdzie, że postawisz
mur dla mojego serca?

I jeszcze jeden przykład, spośród setek różnych zwrotek *soleares*. Łączący dwa częste motywy obecne w poezji flamenco – postać matki i doświadczenie straty. Jak wiele tekstów flamenco posługuje się sugestywnym obrazem, odwołuje do codzienności i indywidualnych przeżyć. I znów dramatyzm wyraża się tu w pełni podczas wykonania, w połączeniu z melodią i siłą interpretacji. Zapis zwrotki jest próbą oddania frazowania utworu, które sprawia, że przypomina lkanie.

(Des)de que murió mi-
-i madre desde-
-e que murió mi-
-i madre la ca-
-amisa de mi cuerpo
no tengo quien me la lave

Od kiedy zmarła mo-
-ja matka, od kiedy
zmarła mo-
-ja matka, ta ko-
-oszula, którą noszę
nie mam nikogo, kto by mi ją uprał
(*Soleá* Joaquina el de la Paula)³³

Petenera o beznadziei

Petenera była bardzo popularną pieśnią w XIX i pierwszych dekadach XX wieku. W kręgach artystów i publiczności flamenco długo panowała opinia o jej sefardyjskich korzeniach, jednak badania muzykologiczne ostatnich lat wskazują na jej meksykańskie pochodzenie. Już w początkach XIX wieku była popularna w regionie Veracruz, a następnie trafiła do teatrów Kadyksu. Jest jednym z nielicznych stylów flamenco opartych na skali molowej. Metrum jest amalgamowane, łączy 6/8 i 3/4. Może być śpiewana rytmicznie albo w sposób wolny i improwizowany (*petenera libre*)³⁴. W porównaniu z trzy- lub czterowierszowymi zwrotekami *soleá*, *petenera* zawiera dłuższą wypowiedź. Jest poważnym, wolnym i smutnym utworem. Przytaczam tekst pieśni przypisywanej legendarnemu śpiewakowi znanemu jako Medina el Viejo, zachowanej dzięki nagraniu Manuela Torrego z 1909 roku:

Yo no creo ni en mi mare
Aunque de mí hable la gente
Porque todo en este mundo es mentira
¡Mare de mi corazón, ay!
No hay más verdad que la muerte
No hay quien me lo contradiga

Nie wierzę nawet mojej matce
Chociaż ludzie źle o mnie będą mówić
Bo wszystko na tym świecie jest kłamstwem
Aj, matko mojego serca!
Nie ma innej prawdy niż śmierć
Nikt nie może temu zaprzeczyć

Kolejna *petenera*, jedna z 25 nagranych przez wspomnianą już Niñę de los Peines, pochodzi z 1933 roku

i opowiada o całkowitym rozczarowaniu otaczającym światem. Utwór ten był wykonywany od tego czasu przez wielu artystów. Znalazł się też na albumie nagrany przez Carmen Linares w 1996 roku i zatytułowanym *La mujer en el cante* (*Kobieta w śpiewie flamenco*). Antologia jest ukłonem w stronę kobiet śpiewających flamenco w przeszłości i składa się na nią 27 pieśni.

Quisiera yo renegar
Aaa, aay
yo quisiera renegar
d'este mundo por entero
volver de nuevo a habitar
¡Mare de mi corazón, ay!
volver de nuevo a habitar
por vé si en un mundo nuevo
por vé si en un mundo nuevo
ay, encontraba más verdad³⁵

Chciałabym się wyrzec
Aaa, aaj
chciałabym się wyrzec
tego świata całkowicie
Aby zamieszkać od nowa
Matko mojego serca!
Aby zamieszkać od nowa
bo może w nowym świecie
bo może w nowym świecie
znalazłabym więcej prawdy

Petenera nagrana przez Antonię Contreras (2019)³⁶ ma swój pierwowzór w utworze Pepe Marcheny, słynnego śpiewaka występującego od lat 30. do 60. XX wieku.

Llorando y en penitencia
a tu vera un día me fui
para ver si con mi presencia
¡Ay, soleá de mi dolor!
A ver si con mi presencia
Tú adolecías de mí, tú adolecías de mí
y no tuviste clemencia

Płacząc i pokutując,
poszłam z tobą pewnego dnia
w nadziei, że moja obecność
Aj, *solea* mojego bólu!
w nadziei, że moja obecność sprawi
że będziesz mi współczuć,
ale nie miałeś litości

Seguiriya o śmierci

Seguiriya, nazywana też *seguirya gitana* (romska), jest jednym z najdawniejszych stylów flamenco. To melizmatyczna pieśń o tragicznym charakterze, uważana za kwintesencję śpiewu głębokiego. Jest wielokrotnie wspominana w hiszpańskiej literaturze i poezji. Śpiew *por seguiriya*

jest rozdzierający, kojarzy się z krzykiem lub płaczem. Wrażenie to potęguje głos, wyraz twarzy i gesty śpiewaka. Teksty wyrażają głęboki ból, którego przyczyny mogą być różne. Często opowiadają o śmierci i stracie bliskiej osoby lub innym nieszczęściu, jak choroba, nieodwzajemniona miłość czy inne cierpienie psychiczne przeżywane w sposób ekstremalny³⁷. Podobnie jak w przypadku *soleá* istnieje wiele odmian *seguiriyi*, które różnicuje nie tematyka tekstów, ale melodia i sposób ich śpiewania, na przykład *seguirya* z Jerez, Kadyksu czy Triany. Jej pochodzenie nie jest znane. Jedną z koncepcji muzykologa Manuela Garcíi Matosa wskazuje na związki *seguiriyi* z *endechas*, czyli lamentami śpiewanymi przez kobiety zatrudniane do opłakiwania zmarłych, z których wiele pochodziło z mniejszości romskiej³⁸. Zwrotka ma sztywną strukturę, z wydłużonym trzecim wierszem. W antologii Demófila znalazło się 177 takich zwrotek. Częsty jest w nich motyw śmierci:

A la muerte yo llamo
No quiere venir
Hasta la muerte tiene, compañera mía
Lástima de mí³⁹

Cuando yo me muera
mira que te encargo
que con la sinta e tu pelo negro
m' amarren las manos⁴⁰

Doblen las campanas,
doblen con dolor;
que s'ha muerto la mi compañera
e mi corasón⁴¹

Przywołuję śmierć
Ona nie chce przyjść
Nawet śmierć, moja towarzyszkę
Lituje się nade mną

Kiedy umrę
pamiętaj o mojej prośbie
niech wstążką z twoich czarnych włosów
zwiążą mi dłonie

Niech dzwonią dzwony
niech dzwonią boleśnie
umarła ta, która była towarzyszką
mojego serca

Obecny jest też motyw miłości i związanych z nią lęków, obaw, rozczarowań, wspomnień, przeżywanych dramatycznie:

Si yo lo supiera
Que no me querías
Yo renegara a Dios y me fuera
Con la Morería⁴²

De cosas pasás
No quiero acordarme
Porque me yora mi corasonsito
Gotitas e sangre⁴³

Gdybym się dowiedział,
że mnie nie kochasz,
wyrzekłbym się Boga i odszedłbym
razem z Maurami

O minionych sprawach
nie chcę pamiętać
bo płacze moje serduszko
krwawymi kroplami

W wielu zwrotkach pojawia się postać matki, wspomnianej z bólem, czułością i rozrzewnieniem:

En el hospita,
a mano erecha,
ayí tenía la mare e mi arma
la camita jecha⁴⁴

Maresita mía
¡Qué güena gitana!
De un peasito e pan que tenía
la mitá me daba⁴⁵

W szpitalu
po prawej stronie
tam miała matka mojej duszy
pościelone łóżko.

Mateczka moja,
jaka dobra Cyganka!
Z jedyne go kawaleczka chleba, jaki miała,
pół mi oddawała

Tematem *seguiriyi* może być też głęboki smutek, samotność, poczucie impasu, utknięcia w rzeczywistości, wyobcowanie. Zapisane teksty nie oddają dramatyzmu, jaki wydobywa z nich wykonanie – w przypadku tego stylu zawsze jest ono bardzo emocjonalne.

Ar campito solo
me boy a yorá;
como tengo yena e penas el arma
busco soleá⁴⁶

Soy desgraciaíto
Hasta en el andar
Que los pasitos que adelante doy
Se me van para atrás

No soy d'esta tierra
Ni en eya nasí:
La fortuniya rodando, rodando
m'ha traído hasta aquí⁴⁷

Na pole (poletko) samotnie
wychodzę płakać;
jako że mam duszę pełną zmartwień,
szukam samotności

Jestem nieszczęsny
nawet w wędrowaniu;
kroki, które stawiam do przodu,
zostają w tyle

Nie jestem z tej ziemi
ani nie urodziłem się w niej;
Fortuna⁴⁸, tocząc się, tocząc,
tutaj mnie przywiodła

Seguiriya zajmuje we flamenco wyjątkowe miejsce i jest traktowana ze szczególnym szacunkiem. Chociaż, a może właśnie dlatego, że wyraża ból, doświadczenia graniczne, jest ascetyczna i oszczędna w słowach. Często nie mówi wprost o stracie czy lęku przed nią, skupia się na jakimś drobnym szczególe codziennego życia. Najbardziej ze wszystkich stylów flamenco przypomina haiku. *Cantaor* Fosforito (ur. 1932) zwracał uwagę, że jej wykonanie wymaga szczególnego skupienia: „Nie możesz śpiewać *seguiriyi*, rozglądając się po widowni. Musisz patrzeć w siebie i pamiętać o sobie”⁴⁹. Specjalizująca się w dramatycznych stylach *cante jondo* XX-wieczna śpiewaczka Tía Anica La Pirañaca (1899–1987) mówiła, że śpiewanie *seguiriyi* czy *soleares* sprawia śpiewakowi ból. A kiedy się dobrze rozśpiewa, czuje smak krwi w ustach⁵⁰. W *seguiriyi* łączy się zatem melizmatyczny śpiew, przepełniony lamentami, specjalne nastawienie i zaangażowanie śpiewaka oraz dramatyczny tekst.

We wszystkich pieśniach flamenco, które wyrażają cierpienie, poetycka treść jest ważna i spleta się w całość z muzyką i wykonaniem. Jednak to nie słowa sprawiają, że *seguiriya* jest rozpaczliwym krzykiem bólu, *petenera* emanuje głęboką melancholią, a *soleá* wciąga słuchaczy w przestrzeń smutku. Dzieje się tak poprzez muzykę stopioną z tekstem, która wydobywa jego dramatyczną wymowę. Te same słowa zaśpiewane w stylu wesołym czy kpiącym często nabierają innego znaczenia. Ważny jest też moment wykonania utworu przed publicznością i jej reakcja. Flamenco jest sztuką w działaniu. Uczucia, jakie przekazuje, nie wynikają tylko z poetyckiego piękna czy intelektualnej trafności tekstu, ale z połączenia różnych wrażeń: melodii i rytmu, barwy głosu i predyspozycji wokalistów, brzmienia towarzyszących mu muzyków. Muzyka i emocjonalny ton nadają słowom znaczenie i siłę, jakiej same nie posiadają.

Przypisy

- ¹ Federico García Lorca, *Juego y la teoría del duende*, [w:] *Juego y la teoría del duende. Estudio y edición crítica*, red. José Javier León, Athenica, Sevilla 2018, s. 125.
- ² Tamże [przeł. PB.].
- ³ Cristina Cruces Roldán, *Antropología y Flamenco. Más allá de la Música (III)*, Signatura Ediciones, Sevilla 2003, s. 19–24.
- ⁴ José Manuel Gamboa, Faustino Núñez, *Flamenco de la A a la Z. Diccionario de términos del flamenco*, Espasa Calpe, Madrid 2007, s. 250 [przeł. PB.].
- ⁵ Tamże, s. 69, 251.
- ⁶ C. Cruces Roldán, *Antropología y Flamenco*, dz. cyt., s. 28; Paulina Bojarska, *Vidalita flamenca, el cante nacido de una canción del folclore rioplatense*, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos UW, Warszawa 2021, s. 39.
- ⁷ J.M. Gamboa, F. Núñez, *Flamenco de la A a la Z*, dz. cyt., s. 268.
- ⁸ José Luis Navarro García, *Historia del baile flamenco*, t. V, Signatura Ed., Sevilla 2008, s. 87–89.
- ⁹ Gerhard Steingress, *Flamenco Postmoderno: entre tradición y heterodoxia. Un diagnóstico sociomusicológico*, Signatura Ed., Sevilla 2006, s. 135.
- ¹⁰ Tamże, s. 134–149.
- ¹¹ Luis Lavaur, *Teoría romántica del cante flamenco* [1976], Signatura Ed., Sevilla 1999.
- ¹² Tamże, s. 16.
- ¹³ Tamże, s. 15–31.
- ¹⁴ C. Cruces Roldán, *Antropología y Flamenco*, dz. cyt., s. 27, 119–121.
- ¹⁵ Miguel Ropero Núñez, *Prólogo*, [w:] *La madre y la compañera en letras flamencas*, Signatura Ed., Sevilla 2005, s. 13.
- ¹⁶ Antonio Machado y Álvarez, *Colección de Cantes Flamencos. Recogidos y anotados por Demófilo*, Imprenta El Porvenir, Sevilla 1881.
- ¹⁷ Cristina Cruces Roldán, Antonio Machado y Álvarez „Demófilo”: *ciencia del folclore y copla flamenca*, [w:] „Cultura, Lenguaje y Representación” 2020, t. XXIX, s. 7–23.
- ¹⁸ Don Preciso, J.A. de Iza Zamácola, *Colección de las mejores seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, Hija de Joaquín Ibarra, Madrid 1805.
- ¹⁹ Fernán Caballero (C. Böhr de Faber), *Cuentos y poesías populares andaluces*, Sevilla, 1859.
- ²⁰ A. Machado y Álvarez, *Colección de Cantes Flamencos*, dz. cyt., s. 6 [przeł. PB.]. Tamże, s. 69, 251 [przeł. PB.].
- ²¹ Tamże, s. 14 [przeł. PB.].
- ²² José Luis Blanco Garza, José Luis Rodríguez Ojeda, Francisco Robles Rodríguez, *Las letras del cante flamenco*, Signatura Flamenca, Sevilla 2004, s. 111–117.
- ²³ Manuel Machado, *Cante jondo* [1916], Nortesur, Barcelona 2008 [przeł. PB.].
- ²⁴ Manuel Machado, *Cualquiera canta un cantar*, [w:] *Poesías completas*, red. Antonio Fernández Ferrer, Renacimiento, Sevilla 1993, s. 247.
- ²⁵ Przekład filologiczny autorki.
- ²⁶ J.L. Blanco Garza i in., *Las letras del cante flamenco*, dz. cyt., s. 13–20. Wszystkie teksty pieśni flamenco cytowane w artykule w przekładzie filologicznym autorki.
- ²⁷ J.M. Gamboa, F. Núñez, *Flamenco de la A a la Z*, dz. cyt., s. 108.
- ²⁸ Typowe dla poezji flamenco jest zdrabnianie wyrazów, co wywołuje czasem wrażenie pokory, czułości, skromności. Zdrabniane są nie tylko rzeczowniki, ale też przymiotniki, zaimki, a nawet, co trudno sobie z perspektywy języka polskiego wyobrazić, czasowniki. W tym przypadku zdrobniały jest wyraz *fatigas* – trudności, cierpienia. W wersji śpiewanej wiersz ten powtarzany jest trzykrotnie i wówczas raz jest mowa o *fatigas* – trudach, cierpieniach, a raz o *fatiguillas* lub *fatiguitas* – trudeńkach.
- ²⁹ Cristina Cruces Roldán, *La Niña de los Peines. El mundo flamenco de Pastora Pavón*, Almuzara, Sevilla 2009, s. 121.
- ³⁰ Tamże, s. 165–166.
- ³¹ Ducas, *duquelas* – zapożyczenie z *calé* (*Romani chib*), dialektu hiszpańskich Romów, pochodzi od *Dukha* z sanskrytu, oznacza cierpienie, zmartwienie, głęboki ból.
- ³² *De qué te sirve (soleá)*, Pastora Pavón obra completa, CD 11: 1932, Junta de Andalucía, 2004.
- ³³ *Soleá* z Alcalá przypisywana śpiewakowi Joaquínowi el de la Paula, nagrana między innymi przez Manolito de Marię w 1962 roku; cytat za stroną poświęconą flamenco stworzoną przez N.P. Klimana: www.canteytoque.es
- ³⁴ J.M. Gamboa, F. Núñez, *Flamenco de la A a la Z*, dz. cyt., s. 431.
- ³⁵ Carmen Linares, *Petenera de la Niña de los Peines, La mujer en el cante*, [CD], Mercury, 1996.
- ³⁶ Antonia Contreras, *Petenera, Canciones flamencas* [Youtube], 16.11.2015.
- ³⁷ Valerio Sáez San José, Matilde Moreno Martínez, „Hombre, gitano y dolor” en la Colección de cantes flamencos recogidos por Antonio Machado y Álvarez, „Archivo de la filología aragonesa” 1984, t. 34–35.
- ³⁸ J.M. Gamboa, F. Núñez, *Flamenco de la A a la Z*, dz. cyt., s. 510–511.
- ³⁹ Antonio Machado y Álvarez, *Cantes Flamencos. Colección escogida*, Biblioteca de El Motín, Imprenta Popular, Madrid 1887, s. 56.
- ⁴⁰ Tamże, s. 53
- ⁴¹ Tamże, s. 60.
- ⁴² Tamże, s. 62.
- ⁴³ Tamże, s. 58.
- ⁴⁴ Tamże, s. 61.
- ⁴⁵ Tamże, s. 54.
- ⁴⁶ Tamże, s. 57.
- ⁴⁷ Tamże, s. 54.
- ⁴⁸ *Fortuniya* – właściciel „Fortuneczka”.
- ⁴⁹ *Los Flamencos hablan de sí mismos III*, red. Manuel Curao, Universidad Internacional de Andalucía, Sevilla 2007, s. 69.
- ⁵⁰ Fran Pereira, *Los cantes que duelen son la seguriya y la soleá*, [w:] *Diario de Jerez*, 2.03.2014.