

ANNA G. PIOTROWSKA¹

MUZYKA A DYPLOMACJA KULTUROWA, CZYLI KILKA SŁÓW O BUDOWANIU MARKI „HISZPAŃSKOŚCI” I MUZYCE MANUELA DE FALLI (NA PRZYKŁADZIE BALETU *EL AMOR BRUJO*)

Słowa kluczowe: Manuel de Falla, dyplomacja kulturowa, hiszpańskość, *El Amor brujo* (balet), *El Amor brujo* (film)

Popularność twórczości Manuela de Falli – zmarłego w 1946 roku w Argentynie kompozytora hiszpańskiego (urodził się w 1876 roku w Kadyksie) – to fenomen wpisujący się nie tylko w muzyczną, ale także szeroko rozumianą popularną kulturę Hiszpanii XX i XXI wieku. Kompozytor ten już za życia zdobył uznanie wśród krytyków muzycznych i rzeszy melomanów, a jego opery i balety są chętnie słuchane do dnia dzisiejszego. Twórczość de Falli doczekała się wielu analiz i jest przedmiotem licznych wartościowych prac naukowych, które powstają nie tylko w kręgu hiszpańskojęzycznym. Jedną z najnowszych jest na przykład monografia Michaela Christoforidisa zatytułowana *Manuel de Falla and Visions of Spanish Music* (2017). Ponadto dzieła sceniczne de Falli zyskały w oczach twórców filmowych, którzy w drugiej połowie XX wieku zaczęli sięgać po nie regularnie, ekranizować je i inspirować się nimi – głównie baletami. Muzyka, obraz, a także przesłanie tych utworów nie tylko nie zestarzały się, ale wręcz zyskały na aktualności w świetle zachodzących w drugiej połowie XX wieku zmian politycznych, wpisując się także w tendencje kulturowe, jakie w tamtym czasie wywierały wpływ na Hiszpanię. Te – jednocześnie oczywiste i nieoczywiste – konteksty rosnącej popularności de Falli zostaną przedstawione w niniejszym

¹ Uniwersytet Jagielloński; ORCID: 0000-0003-1510-8682; anna.g.piotrowska@uj.edu.pl.

artykule. Postawiona zostanie teza, że owa niemalejąca, niekiedy być może zaskakująca, popularność de Falli wynikała nie tylko z zaproponowanych przez niego rozwiązań technicznych czy nowatorskich poszukiwań w zakresie materii czysto muzycznej, ale była nierozzerwalnie związana z promowaną przez niego (zarówno w twórczości muzycznej, jak i pośrednio w piśmiennictwie) określoną wizją muzyki hiszpańskiej, a wręcz sposobem pojmowania tejże hiszpańskości². Propozycja spojrzenia na hiszpańską kulturę muzyczną, jaką na początku XX wieku wysunął de Falla, doskonale uzupełniała się z ujęciami hiszpańskości spopularyzowanymi w drugiej połowie XX wieku i wpisała się w działania władz zmierzających do wypromowania kraju na arenie międzynarodowej. Muzyka de Falli stała się narzędziem dyplomacji kulturowej, konsekwentnie wdrażanej wówczas w życie na Półwyspie Iberyjskim, a mającej na celu zaprezentowanie Hiszpanii jako kraju jednocześnie nowoczesnego i mogącego pochwalić się bogatymi tradycjami muzycznymi obejmującymi ogromną różnorodność regionalną.

Recepcja twórczości de Falli już za życia kompozytora była silnie naczyniona politycznymi kontekstami, będącymi wypadkową hasel promujących muzykę hiszpańską jako spuściznę wielowiekowej historii i postulatów o niepozostawanie poza nawiasem ogólnoeuropejskich tendencji rozwoju kultury muzycznej. De Falla był niewątpliwie kompozytorem poszukującym własnego stylu: z jednej strony otwartym na nowinki, a z drugiej strony mocno zakorzenionym w hiszpańskiej tradycji. Jego kompozycje silnie przemawiały do ówczesnych odbiorców. Od lat dwudziestych XX wieku autorzy hiszpańscy promowali muzykę de Falli, a także jego postać tudzież dokonania na niwie organizatorskiej etc. Uznanie ze strony krytyki przyszło w czasie, kiedy de Falla komponował już stosunkowo mało. Jednak to właśnie w tym okresie rozpędzą się machina propagandowa, która wkrótce, to jest pod rządami generała Franco, położyła podwaliny pod dominujące w zasadzie do dziś postrzeganie de Falli jako kompozytora na wskroś hiszpańskiego, ustalając tym samym jego znaczenie dla kulturowego dziedzictwa kraju. Zdaniem Carol A. Hess to za sprawą *franquismo* wykreowano omalże kult de Falli, czyniąc z niego kompozytora „prawdziwie

² Istnienie indywidualnego stylu muzyki hiszpańskiej tudzież wizji muzyki hiszpańskiej wpisuje się w szeroką dyskusję na temat tzw. muzyki narodowej i specyfiki muzyki kultywowanej w różnych kręgach kulturowych. W literaturze funkcjonuje bogata terminologia dotycząca tego zjawiska, obejmująca m.in. pojęcia stylu narodowego, szkół narodowych, charakteru narodowego, kolorytu narodowego itp. (Piotrowska 2003).

hiszpańskiego”. Według autorki (2005, 285) przypadek ten dowodzi, jak bardzo muzyka i okoliczności, w jakich przyszło jej funkcjonować, ząbnią się: z ich skrzyżowania powstają nowe konfiguracje wyznaczające dominujące tendencje w recepcji kompozytora. A zatem to środowisko, w jakim działał de Falla, a także sytuacja polityczna w Hiszpanii po jego śmierci współtworzyły fenomen tego artysty.

RECEPCJA TWÓRCZOŚCI DE FALLI

Już w latach dwudziestych XX wieku de Falla był ikoną muzyki hiszpańskiej, gdyż już wówczas postrzegano go jako reprezentanta muzyki narodowej. W piśmiennictwie, nie tylko hiszpańskim, analizowano dzieła de Falli, określając je jako sztukę wyszukaną – „sublimację”, zręczne „połączenie” różnorodnych elementów, zaznaczając przy tym, że utwory te nie były tych elementów zwykłą „sumą” (Clyne 1926, 268). Ów hiszpański, natchmiast utożsamiony z narodowym koloryt stanowił więc o atrakcyjności dzieł, również wedle opinii międzynarodowej. Pisano, że siła muzyki de Falli tkwiła w jej subtelności i zrozumieniu istoty kultury hiszpańskiej (brak autora 1922, 5). Wynikającą z owej hiszpańskości autentyczność przeciwstawiano manieryzmowi stylu pseudohiszpańskiego, propagowanemu w Europie w XIX wieku w postaci utworów takich jak m.in. słynna opera *Carmen* (1875), oparta na tekście Francuza Prospera Mériméego, z muzyką także francuskiego kompozytora – Georges’a Bizeta. Utwory tego typu, znane w całej Europie, a nawiązujące w sposób umowny do skonwencjonalizowanego obrazu Hiszpanii, określane były przez samych Hiszpanów jako *españoladas* i traktowane jako dzieła falsyfikujące prawdziwy charakter hiszpański (Piotrowska 2011, 157). Jednocześnie Hiszpanie świadomi byli faktu, że to głównie zagraniczni kompozytorzy wiedli prym w reprezentowaniu ich kraju na arenie międzynarodowej. Piszący na ten temat w 1926 roku Anthony Clyne narzekał, że kompozytorzy z całej Europy potrafili garściami czerpać pomysły z pieśni hiszpańskich, czyniąc to bez należytej uwagi i bez zachowania ich prawdziwej charakterystyki, jedynie naskórko-wo przeszczepiając własne pomysły wygenerowane na podstawie melodii hiszpańskich na zwyczajowe modele harmoniczne i rytmiczne, tracąc w ten sposób istotę hiszpańskiego temperamentu, zaciemniając (o ile nie gubiąc) sens hiszpańskich tradycji (1926, 267). Do zafałszowanego obrazu muzyki hiszpańskiej przyczyniali się w XIX wieku głównie kompozytorzy

rosyjscy (m.in. Michaił Glinka) oraz francuscy, w tym wspomniany już Bizet czy Maurice Ravel, ale także niektórzy kompozytorzy rodzimi, promujący muzykę hiszpańską, ale właśnie w ów skonwencjonalizowany i aprobowany na arenie międzynarodowej sposób – poprzez odwoływanie się do przypisywanego jej egzotycznego uroku. Jednym z czołowych kompozytorów hiszpańskich tego okresu był wykształcony w Paryżu, cieszący się międzynarodową sławą wirtuoz skrzypiec Pablo de Sarasate (1844–1908), który być może „najbardziej efektywnie przyczynił się do popularyzacji «idiomu hiszpańskiego» za granicą Hiszpanii” (Chase 1959, 217), jednak w sposób odbiegający od dwudziestowiecznych koncepcji muzyki hiszpańskiej, jakie w tym czasie były już powszechnie akcentowane w kraju. Szczególnie jego *Melodie cygańskie* op. 20 (1878) przyczyniły się do utrwalania stereotypowych wyobrażeń na temat Hiszpanii oraz tzw. muzyki cygańskiej, głównie poprzez rozpropagowanie enigmatycznego terminu „melodia cygańska” (Kodály 1960, 7). O ile jednak na początku XX wieku pseudohiszpańskie utwory nadal cieszyły się popularnością, o tyle to właśnie dzieła de Falli uznano wtedy za wręcz magnetyzujące prawdziwą hiszpańskością.

Uchwycenie istoty hiszpańskości w muzyce niewątpliwie było ważne dla samego de Falli, który był uczniem Felipe Pedrella (1841–1922) – niestrudzonego orędownika idei hiszpańskości w muzyce. Wysiłki de Falli zbiegły się w czasie z podobnymi działaniami innych kompozytorów, głównie słowiańskich, którzy na początku XX wieku poszukiwali nowoczesnego języka muzycznego zakorzenionego jednak w ich własnych, regionalnych tradycjach. Wymienić można w tym kontekście twórców pochodzących z Europy Środkowej, na przykład czeskich (Leoš Janáček), polskich (Karol Szymanowski) czy rumuńskich (George Enescu). Dla wielu kompozytorów, przede wszystkim z kręgu bałkańskiego, owe poszukiwania były bezpośrednią reakcją na polityczne zmiany (zauważalne na mapie Europy po roku 1918), dla innych łączyły się z próbą odnalezienia (poczesnego) miejsca w powszechnie przyjętym kanonie muzycznym i restytucją zapomnianych dzieł z przeszłości. Pedrell na przykład był m.in. redaktorem zbiorów z muzyką hiszpańską, a także kompozytorem dążącym do odbudowania jej pozycji, pozostającym jednak pod wpływem romantycznego wyobrażenia o tzw. muzyce narodowej, wysuwającego na plan pierwszy takie pojęcia jak duch narodu, geniusz, arcydzieło itp. (Mayer-Serra 1943, 8). Kompozycje Pedrella wydawały się więc anachroniczne i chociaż doceniano jego wysiłki popularyzatorskie, to w latach dwudziestych XX wieku pisano, że był on „desperacki” w swoich próbach tworzenia kompozycji narodowych, określano je

wręcz jako nieudaną „mieszalinę nie dających się pogodzić stylów” (Clyne 1926, 267). Po śmierci kompozytora opinie te utrzymały się i pojawiły się głosy, że „w dziedzinie kompozycji wysiłki Pedrella okazały się mało szczęśliwe” (Mayer-Serra 1943, 2). Z taką oceną zgadzali się także późniejsi badacze (Burnett 1979, 28). Ale nie ulega wątpliwości, że Pedrell, namawiając do stworzenia idiomu hiszpańskiej muzyki narodowej, wytyczył na początku XX wieku cel całemu środowisku młodych kompozytorów hiszpańskich. Wyzwanie, przed którym stanęli wówczas twórcy, polegało na zachowaniu autentyzmu muzyki hiszpańskiej w połączeniu z obowiązującymi nowoczesnymi standardami. Jednocześnie muzykolodzy hiszpańscy świadomi byli faktu, że ów dylemat wyboru pomiędzy europeizacją a regionalizacją nie stanowił specyfiki hiszpańskiej i że był udziałem wszystkich kompozytorów dążących do inkorporacji melodii ludowych w kompozycjach odpowiadających standardom innowacyjności i nowatorskości (Mayer-Serra 1943, 1). Za twórcę, który najlepiej poradził sobie z tym zadaniem, uznano de Fallę – jako tego, który nie uciekał się do „cytatów z muzyki ludowej, chyba że w tych rzadkich przypadkach, gdzie taki proces jest w pełni usprawiedliwiony” (Mayer-Serra 1943, 5). Już opera de Falli pod tytułem *La Vida breve* z 1905 roku (do libretta Fernándeza Shawa) spełniała wyśrubowane standardy, choć początkowo nie była wystawiana w Hiszpanii. Dopiero późniejsze sukcesy de Falli, głównie osiągnane za granicą, spowodowały, że operę tę – jak i w ogóle całą jego twórczość – zaczęto doceniać także w kraju. Światowa premiera dzieła odbyła się w Nicei w 1913 roku, później operę wystawiano także w Paryżu (z francuską adaptacją libretta autorstwa Paula Millieta).

DE FALLA A FLAMENCO

De Falla przebywał w Paryżu siedem lat, od roku 1907. Właśnie nad Sekwaną spotkał czołówkę kompozytorską tamtych czasów, między innymi Ravela, Claude’a Debussy’ego i Paula Dukasa, a także Igora Strawińskiego. W tamtym okresie odbywał również zagraniczne podróże (do Londynu, Brukseli, Mediolanu). Kiedy wybuchła I wojna światowa, de Falla powrócił do Hiszpanii. Od 1921 do 1939 roku mieszkał w Granadzie, a następnie (po zwycięstwie Francisca Franco) przeprowadził się do Argentyny.

Pobyt w Granadzie okazał się dla kompozytora niezwykle istotny, gdyż to właśnie tam w 1922 roku zorganizował *Primer Concurso Nacional*

de Cante Jondo. Śpiew zwany głębokim (*cante jondo*) stanowi jeden ze składników flamenco (obok tańca, czyli *baile*, oraz gry na instrumentach muzycznych – *toque*). Z okazji konkursu de Falla napisał krótką broszurę tłumaczącą pochodzenie flamenco (Piotrowska 2011, 151–152). W przeglądzie odbywającym się w Plaza de los Aljibes w Alhambrze 13 czerwca udział wzięło wielu znanych wówczas *cantaos*. Zafascynowanie flamenco, a zwłaszcza śpiewami *cante jondo*, połączyło de Fallę z innymi hiszpańskimi intelektualistami tego okresu. Do grona jego współpracowników przy organizacji konkursu należeli malarz Ignacio Zuloaga (1870–1945) oraz Federico García Lorca (1898–1936), będący już po udanym debiucie literackim z 1918 roku. Lorca, tak jak de Falla, także zachwycał się Andaluzją i jej muzyką. Praktyka *cante jondo* stała się dla obu twórców punktem odniesienia dla własnych poszukiwań artystycznych (Gómez 1996, 20–25). Jednak ani Lorca nie odtwarzał słów pieśni andaluzyjskiej, ani de Falla nie powiełał jej wzorców melodycznych czy rytmicznych. Obaj traktowali flamenco jako źródło inspiracji, dostrzegając także obecny w nim element „cygański”. Ewolowało także ich rozumienie znaczenia terminu „pieśń cygańska”, a Lorca zabrał głos w międzynarodowej dyskusji na temat tożsamości flamenco (Piotrowska 2009, 91–97) jako autor dwóch tekstów: *Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado cante jondo* z 1922 roku, który był pisany pod silnym wpływem de Falli, oraz *Teoría y juego del duende* z 1930 roku (Stainton 1999, 92). W tym drugim tekście Lorca rozwinął już własną teorię *duende*, będącego „mocą, a nie zachowaniem, [...] walką, a nie koncepcją” (Lorca 1965, 127). Podążając tak wyznaczonym tropem, poeta pisał *Romancero gitano* (1924–1927), opiewające Cyganów andaluzyjskich – Gitanos.

Podobnie jak Lorca, także de Falla wybrał Andaluzję i zamieszkujących ją Gitanos na bohaterów swojego, napisanego jednak wcześniej, baletu. Ów balet – powstały z inspiracji folklorem Gitanos – nosił tytuł *El Amor brujo*. Jego premiera odbyła się w 1915 roku w madryckim teatrze Lara. Zaraz bowiem po powrocie z Paryża kompozytor podjął się napisania muzyki do libretta, którego autorem był Gregorio Martínez Sierra (1881–1947). Balet zrodził się także w wyniku fascynacji postacią Pastory Imperio – romskiej tancerki flamenco (Pahlen 1953, 157). Pierwszymi wykonawcami baletu byli członkowie jej rodziny (Turska 1989, 71–72). Akcja sztuki, rozgrywająca się w ciągu jednej nocy, stanowi pretekst do ukazania bogactwa folkloru Gitanos zarówno w warstwie muzycznej, jak i przede wszystkim w wymiarze samej kultury, głównie wierzeń i podań romskich. Rzecz

dotyczy tropu „cygańskiej miłości” i koncentruje się na młodej dziewczynie imieniem Candela, niemogącej uwolnić się od ducha swojego byłego męża, wystraszonej uporczywym pojawianiem się zjawy i obawiającej się, że widmo Diego zechce i ją zabrać w zaświaty. Ukochany Candeli o imieniu Carmelo stara się jej pomóc. Kobieta wykonuje rytualny oczyszczający taniec, ale i on nie pomaga. Dopiero kiedy dla Diego tańczy jego była kochanka, zjawa ostatecznie zabiera ją ze sobą, zostawiając w spokoju Candelę, która może układać sobie życie na nowo, tym razem z wiernym jej Carmelo. Balet wykorzystuje motyw straty, która zdaniem niektórych interpretatorów ukazana jest właśnie przez pojawienie się zjawy. Uporczywemu odczuciu straty (męża, miłości, życia) towarzyszyć ma niemożność wyrażenia w dosłowny sposób dojmującego smutku przez nią wywołanego. Sama postać zjawy to jednocześnie zakamuflowana sugestia, że strata (którą utożsamia) zawsze pozostaje zawieszona (tak jak duch) pomiędzy przeszłością a teraźniejszością. Taka pozycja zjawy, obecnej i nieobecnej, zaburza proste, linearne pojmowanie czasu (Keller 2008, 9). Aberracja czasoprzestrzeni baletu de Falli wpisuje się zresztą w dominujące w literaturze (na przykład pięknej) postrzeganie Romów jako ludzi funkcjonujących poza realnym czasem, w pewnej atemporalnej rzeczywistości. Jednak nawiązania do folkloru występują w balecie nie tylko w warstwie libretta, zauważalne są na dwóch komplementarnych poziomach: fabularnym oraz muzycznym. W zgodnej opinii komentatorów balet ten, zakorzeniony w ludowych wierzeniach, w skondensowany sposób czerpał inspirację „z najgłębszych źródeł zrozumienia ludowych prawd” (Jaenisch 1952, 38). Niektórzy autorzy dochodzili do wniosku, że to za jego sprawą muzyka Gitanos weszła na stałe do muzycznego kanonu Europy (Pahlen 1953, 158).

Sygnalizowany już wcześniej narodowy aspekt twórczości de Falli dostrzeżono, i to dość wcześnie, także w *El Amor brujo*. Już w 1917 roku Gerard Jean-Aubry skonstruował, że balet jest „narodową, popularną formą sceniczną” (1917, 153). Początkowo jednak dzieło nie cieszyło się popularnością, co można tłumaczyć wyekspozowaniem (w warstwie muzycznej) rozwiązań o charakterze nowatorskim (Jean-Aubry 1917, 153). Z rezerwą traktowano zaproponowaną w nim orkiestrację w impresjonistycznym stylu, a całość alternatywnie wpisywano także w dyskurs o charakterze egzotycznym. Carol A. Hess utrzymuje, że zdaniem pierwszych krytyków balet „nie ewokował prawdziwie hiszpańskiej atmosfery [...] z powodu zaabsorbowania przez kompozytora obcych wpływów” (2001, 531). Rzeczywiście, w 1922 roku pisano o obecnych w nim „elementach orientalnych,

przynależnych Cyganom” (brak autora 1922, 7). Odbierano więc występujących w nim bohaterów romskich w sposób dziewiętnastowieczny, zapewne pod wpływem popularności figury Roma (Cygana), funkcjonującej w europejskiej wyobraźni romantycznej w skojarzeniu z Hiszpanią za sprawą literacko-muzycznych przedstawień (wspomnianego już Mériméego czy George’a Borrowa). Ale z czasem balety de Falli uznano za „reprezentacyjne pozycje narodowej twórczości hiszpańskiej” (Turska 1989, 360). Rozpoznawalność niektórych utworów de Falli w obiegu międzynarodowym, zwłaszcza zaś fragmentów z baletu *El Amor brujo*, w znacznym stopniu została zdeterminowana przez ich jazzową reinterpretację zaproponowaną przez Milesa Davisa na płycie *Sketches of Spain* (1960), która w roku 1961 wyróżniona została nagrodą Grammy. Zarówno znawcy jazzu, jak i entuzjaści muzyki popularnej wywodzący się spoza hiszpańskiego kręgu kulturowego mieli w ten sposób okazję zapoznać się z twórczością de Falli. Do ogromnej popularności *El Amor brujo* przyczyniła się także kinematografia, która na nowo wykreowała znaczenie tego dzieła w kulturze nie tylko hiszpańskiej, ale i europejskiej. Można nawet twierdzić, że za sprawą filmów wykorzystujących muzykę de Falli i nawiązujących w warstwie fabularnej do baletu utwór ten zyskał status swoistej wizytówki Hiszpanii. Nie bez znaczenia był oczywiście fakt, że pojawiały się w nim nawiązania do flamenco.

FLAMENCO, DE FALLA I FILMY

Fenomen flamenco intrygował już w XIX wieku, zwłaszcza badaczy europejskich spoza kręgu hiszpańskiego. W 1881 roku opublikowana została na przykład niemieckojęzyczna praca *Die Cantes Flamencos* Hugo Schuchardta. Zainteresowanie Niemców muzyką flamenco nasiliło się jeszcze bardziej w latach czterdziestych XX wieku, kiedy władze hiszpańskie chętnie prezentowały ten rodzaj muzyki podczas festiwali organizowanych wspólnie z nazistowskim rządem, szczególnie pomiędzy latem 1941 a latem 1942 roku, m.in. w saksońskim mieście Bad Elster, w Madrycie czy Bilbao. Natomiast w samej Hiszpanii badania nad flamenco rozkwitły w formie zinstytucjonalizowanej w połowie wieku XX, bowiem w 1958 roku w Jerez de la Frontera zaczęła funkcjonować Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces. Do jej zadań należało całościowe i możliwie wszechstronne badanie flamenco, a także ochrona i promocja dziedzictwa hiszpańskiego. Nieco wcześniej, bo w 1952 roku, w ramach Międzynarodowego Festiwalu Muzyki

i Tańca w Granadzie uruchomiono sesję poświęconą *cante jondo* (Díaz, Tamaral 2018, 212). W połowie XX wieku pod patronatem państwowym flamenco pokazywano też podczas wielu festiwali, między innymi: Potaje Flamenco de Utrera (1957), Festival de Arcos de la Frontera (Kadyks, 1961), Festival Mairena del Alcor (Sewilla, 1962), Gran Festival de Cante Grande de Écija (Sewilla, 1962), Gazpacho Andaluz de Morón de la Frontera (1963), Caracolá de Lebrija (Sewilla, 1966) itd. Coraz częściej zaczęły pojawiać się pozycje naukowe i popularno-naukowe na temat flamenco, zarówno w języku hiszpańskim, jak i innych, na przykład francuskim (m.in. *Initiation „flamenca”* Georges Hilaire’a z 1954 roku, *Art Flamenco* Louisa Quievreux’a z 1959 roku czy *Le Flamenco* Alaina Gobina z 1975 roku), niemieckim (np. *Flamenco gitano-andaluz* pod redakcją Clausa Schreinerera z 1985 roku czy *Flamenco: Andalusians Seele im Tanz* Petera A. Thomasa z 1988 roku), a także angielskim. W powstających wówczas opracowaniach koncentrowano się na historii flamenco (jego pochodzeniu), ale w esencjalistycznych ujęciach usiłowano również definiować fenomen flamenco, systematyzując jego składowe i badając je w kontekście współczynników muzycznych, na przykład wykorzystywanych skal, harmonii, melodyki i rytmiki. Taka wzmożona popularyzacja flamenco wpisywała się w szersze spektrum ideologiczne, gdyż łączono je, także w postaci proponowanej przez Gitanos (pomimo ambiwalentnego podejścia do samej postaci bohatera cygańskiego), z kategorią hiszpańskości. Jako istotna wartość (komercyjnie pojmowana jako marka, *brand*) promowana na poziomie międzynarodowym owa hiszpańskość skojarzona była z muzyką, głównie takich dwudziestowiecznych kompozytorów jak Isaac Albéniz, Enrique Granados, Joaquín Turina czy właśnie Manuel de Falla. Ich muzyce przypisywano charakter hiszpański, będący emanacją pewnej trudnej do wyrażenia słowami natury hiszpańskiej (Rodríguez 2012, 637). Skupiano się głównie na flamenco, które w połowie XX wieku stało się właściwie znakiem rozpoznawczym hiszpańskiej kultury (Steingress 1998). Flamenco zaczęto wówczas postrzegać jako półoficjalny (tj. państwowo sankcjonowany) styl muzyczny, który stał się „narzędziem frankistowskiej dyplomacji publicznej” (Díaz, Tamaral 2018, 212). Zjawisko to, znane jako *nacional flamenquismo*, można zatem definiować jako przemyślaną i przeprowadzoną na szeroką skalę akcję zmierzającą do identyfikacji flamenco z hiszpańską kulturą (Díaz, Tamaral 2018, 212). Wysiłki te były kontynuacją wcześniejszych poczynań, ponieważ w postaci skomercjalizowanej flamenco (wpisujące się w szerszej rozumianą muzykę andaluzyjską) nie tylko było akceptowane na arenie międzynarodowej XIX wieku,

ale także świetnie nadawało się na ambasadora wartości łączonych z Hiszpanią w świetle ówczesnej popularności motywów hiszpańskich, a w zasadzie pseudohiszpańskich. W latach czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku grupy flamenco (m.in. prowadzone przez Luísa Péreza Dávilę „Luisillo”, Carmen Amayę czy Antonio Ruiz Solera) koncertowały się w całej Europie, także w obu Amerykach, a ich trasy organizowane były przez wpływowych wówczas impresariów. Do Polski wzmożone zainteresowanie fenomenem flamenco dotarło w latach siedemdziesiątych XX wieku, zapewne również pod wpływem popularności filmów wykorzystujących tę muzykę.

W latach sześćdziesiątych XX wieku Hiszpania cieszyła się ekonomiczną prosperitą, którą zawdzięczała przede wszystkim rozwojowi turystyki. Z jednej strony więc dotychczasowa promocja kraju, m.in. za pomocą flamenco, przyniosła realne rezultaty, a z drugiej nadal rysowała się potrzeba jej kontynuacji, zwłaszcza poza granicami kraju. W sukurs przyszła kinematografia (Peralbo, Olmo 2016), w tym filmy wykorzystujące muzykę de Falli. Hiszpańskie produkcje nawiązujące do flamenco powstawały już w latach 1933–1945, niektóre w koprodukcji niemieckiej, by wymienić *Carmen, la de Triana* (1938) czy *Suspiros de España* (1939), ale ich prawdziwy wysyp nastąpił w latach sześćdziesiątych XX wieku. Nakręcono wtedy w Hiszpanii kilkadziesiąt filmów nawiązujących do tańca hiszpańskiego, głównie flamenco, między innymi: *Feria en Sevilla* (reż. Ana Mariscal, 1961), *El balcón de la luna* (reż. Luis Saslavsky, 1962), *De color moreno* (1963) i *La gitana y el charro* (1964) w reżyserii Gilberta Martíneza Solaresa, *El alma de la copla* (reż. Pío Ballesteros, 1965), *Los celos y el duende* (reż. Silvio Fernández Balbuena, 1966), *El milagro del cante* (reż. José María Zabalza, 1966), *Los Flamencos* (reż. Jesús Yagüe, 1967), *Las cicatrices* (reż. Pedro Lazaga, 1967), *Último encuentro* (reż. Antonio Eceiza, 1967).

Także sami Gitanos, którzy w kinematografii hiszpańskiej pojawiali się do tej pory raczej sporadycznie, na przykład w produkcji *María de la O* (1936), coraz chętniej pokazywani byli na ekranach kin. W latach sześćdziesiątych reżyser Francisco Rovira-Beleta (1913–1999) zrealizował dyptyk cygański, składający się z *Los Tarantos* (1963) oraz ekranizacji baletu de Falli *El amor brujo* (1967). Filmy te ukazywały społeczność Gitanos w Hiszpanii niemal okiem etnografa, z naciskiem na zachowanie pozorów autentyczności, m.in. poprzez wykorzystanie muzyki de Falli. Twórczość Roviry-Belety plasuje się jednak pomiędzy falą nowatorską rozliczającą przeszłość a konformistycznym kinem zapewniającym rozrywkę i nie uzurpującym sobie praw do analizy stosunków społecznych czy ukazywania pogłębionej myśli na ten

temat. Jego filmy wpisywały się jednocześnie, mimo aspiracji do zachowania autentyzmu, w romantyzujący sposób ukazywania społeczności Gitanos w anachronicznej strukturze czasoprzestrzennej, wykazującej cechy omalże pierwotne, wręcz atawistyczne, i funkcjonującej niejako w oderwaniu od dnia dzisiejszego, w metaforze wiecznego trwania. Taka Hiszpania, zamieszkiwana przez Gitanos, jawiła się zatem jako miejsce wciąż nienaruszone przez postępującą industrializację, urbanizację czy kapitalizm, jako miejsce zgoła magiczne, wolne od bolączek Zachodu, gdzie bohaterami tańczącymi flamenco (np. do muzyki de Falli) targają ogromne namiętności. Miejscem tym rządzą oniryczne siły natury i jej odwieczne prawa. Dyptyk cygański to dwa filmy, które choć różne, to jednak zachowują ciągłość tematyki poprzez skojarzenie Gitanos z tak pojmowaną hiszpańskością. A film *El Amor brujo* można uznać za wręcz emblematyczny, scenę tańca Candelii w blasku ogniska – za ikoniczną, jako że pojawia się ona także w innych realizacjach filmowych nawiązujących do baletu de Falli. Rytualny taniec stanowi na przykład kulminacyjny moment filmu z 1949 roku, będącego ekranizacją baletu *El Amor brujo* w reżyserii Antonio Romána, w którym udział wzięła Pastora Imperio.

W 1959 roku na ekrany kin wszedł film zatytułowany *Honeymoon* (Luna de Miel), którego reżyserem był Brytyjczyk Michael Powell (1905–1990), mający już wtedy na swoim koncie trzy filmy na podstawie dzieł muzycznych. Film *Honeymoon* bezpośrednio nawiązywał do *El Amor brujo* i zawierał krótkie fragmenty, które można sklasyfikować jako eksperymentalne, prezentujące subiektywny punkt widzenia i wykorzystujące muzykę z baletu de Falli jako emocjonalny korelat stanów wewnętrznych przedstawianych bohaterów. Jednak chyba najbardziej znaną ekranizacją baletu de Falli była wersja zaproponowana przez Carlosa Saurę (1932–2023) w 1986 roku z Antonio Gadesem, Laurą del Sol i Cristiną Hoyos (Helman 2005). Saura wprowadził co prawda pewne zmiany fabularne, ale przede wszystkim wykorzystał muzykę de Falli w kolażowy, postmodernistyczny sposób: partyturę baletu przenikały inne stylistyki, między innymi muzyka pop czy tradycyjne pieśni andaluzyjskie. O ile więc w 1922 roku dla de Falli czy Lorki zachowanie puryzmu wykonania *cante jondo* stanowiło jeden z podstawowych celów organizacji konkursu, o tyle dla Saury flamenco, zderzone z muzyką de Falli i innymi stylistykami muzycznymi, funkcjonowało jako pretekst do pokazania wyimka Hiszpanii. Saura w zasadzie bez komentarza rejestruje pewien stan rzeczy i pokazuje wykonawców flamenco takimi, jacy po prostu są. Ale jednocześnie, zwracając się w stronę baletu *El Amor*

brujo, potwierdza, że dzieło to – rozpoznawalne coraz częściej przez międzynarodowego odbiorcę za sprawą jego filmowych adaptacji – stanowiło jeden z najbardziej znanych utworów hiszpańskich, pełniących wręcz funkcję reklamy hiszpańskości (jako zapowiedź przygody czekającej na turystów odwiedzających Hiszpanię). Sprzeczność implikowana kinematograficznymi realizacjami *El Amor brujo* skrywała się w wyeksponowaniu czynnika prymordialnego – sił pierwotnych, namiętności i tańca – w celu zapewnienia finansowego sukcesu filmów, a w dalszej perspektywie wspierania rozwoju gospodarczego, będącego rezultatem przemyślanej promocji Hiszpanii na arenie międzynarodowej.

„COŚ HISZPAŃSKIEGO”, CZYLI...

Obecnie nadal, i to dość powszechnie, jako „coś hiszpańskiego” (*something Spanish*) kojarzone jest właśnie flamenco (Díaz, Tamaral 2018, 209), co można uznać za nieprzypadkowy wynik wysiłków hiszpańskiej dyplomacji kulturowej, szczególnie intensywnie prowadzonej w czasach frankistowskich. Jak pisze Parvati Nair, w wyobraźni Zachodu flamenco od dawna było traktowane jako ujście namiętności i gorących pasji (2002, 41). Jak jednak wspomniano, w dyplomacji kulturowej dyskutowano także rozpowszechnienie wcześniejszych tropów, w tym sukces operowej *Carmen* (Colmeiro 2009, 1–26). Kiedy popularność zaczęła zdobywać muzyka rock’n’rollowa, potem rockowa, również nowsze wersje flamenco proponowane na rynkach międzynarodowych wzbogacane zostały o atypowe instrumentarium i wpisały się w szerszy nurt muzyki popularnej. Jako że spektakularny sukces flamenco otworzył wielu wykonawcom hiszpańskim drogę do międzynarodowej kariery, w wyniku postępującej globalizacji ulegali oni różnym wpływom, formując nowe oblicze flamenco. Proces ten nabrał szczególnego tempa w Hiszpanii okresu post-frankistowskiego: wielu wykonawców flamenco, migrując do miast tudzież przemieszczając się poza granice Hiszpanii, miało możliwość bezpośredniego kontaktu z nowymi stylami muzycznymi. Nastąpiła fuzja flamenco z innymi gatunkami, między innymi z katalońską rumbą. Na określenie nowej tendencji łączenia różnych stylistyk w ramach flamenco powstało określenie *nuevo flamenco* (Steingres 2005, 119–152). Jednym z pionierów przenikania elementów flamenco, jazzu i rytmów latynoamerykańskich był między innymi gitarzysta Paco de Lucía (1947–2014), który współpracował z pieśniarzem Camarónem de la Isla. W połowie lat

siedemdziesiątych XX wieku sukcesy święciło tzw. *flamenco arabe*. Szczególną popularnością cieszył się wówczas duet Lole y Manuel, a ich wydany już po śmierci generała Franco album *Nuevo Día* (1975) był w Hiszpanii uznany za symboliczny zwiastun nowej ery (Miles, Chuse 2000, 599). Lata osiemdziesiąte XX wieku utwierdziły międzynarodową rangę flamenco, a spektakularny sukces odniosła wówczas grupa The Gipsy Kings. Rok po ukazaniu się filmu Saury *El Amor brujo* bracia Reyes wydali swój debiutancki album. Można jedynie spekulować, na ile nazwisko reżysera i sława filmu z muzyką de Falli przełożyły się, przynajmniej początkowo, na popularność tego zespołu.

W 1991 roku powstał natomiast anglojęzyczny film o życiu i twórczości de Falli zatytułowany *Manuel de Falla: When the Fire Burns / Nights in the Gardens* w reżyserii Kanadyjczyka Larry’ego Weinsteina (ur. 1956). Film ten, łącząc materiały współczesne i archiwalne (wywiady, zdjęcia) z muzyką de Falli, pokazuje kompozytora jako pełnego pasji twórcę, który świadomie i z pełnym przekonaniem dąży do stworzenia wizji muzyki hiszpańskiej i do wypromowania jej na arenie międzynarodowej (Ballengee 2016, 601–602). Cel ten de Falla niewątpliwie osiągnął, choć zapewne kiedy w 1939 roku uciekał przed reżymem frankistowskim do Argentyny nie mógł przypuszczać, że jego muzyka, zwłaszcza ta pisana do baletów, będzie promowana na świecie jako jeden z przejawów szeroko rozumianej hiszpańskości właśnie za sprawą polityki i zreczenie prowadzonej dyplomacji kulturowej.

BIBLIOGRAFIA

- Ballengee, C. L. 2016. Manuel de Falla: When the Fire Burns & Nights in the Gardens of Spain dir. by Larry Weinstein (review), *Notes*, 72(3), 601–602, <https://doi.org/10.1353/not.2016.0002>.
 Brak autora. 1922. *Manuel de Falla*, London.
 Burnett, J. 1979. *Manuel de Falla and the Spanish Musical Renaissance*, London.
 Chase, G. 1959. *The Music of Spain*, New York.
 Christoforidis, M. 2017. *Manuel de Falla and Visions of Spanish Music*, Abingdon and New York, <https://doi.org/10.4324/9781315142135>.
 Clyne, A. 1926. Spanish Music, *Music & Letters*, 7(3), 265–269, <https://doi.org/10.1093/ml/VII.3.265>.
 Colmeiro, J. 2009. Nationalising Carmen: Spanish Cinema and the Spectre of Francoism, *Journal of Iberian and Latin American Research*, 15(1), 1–26, <https://doi.org/10.1080/13260219.2009.9649900>.
 Díaz, C. S., Tamaral, J. M. M. 2018. *National Flamencoism. Flamenco as an Instrument of Spanish Public Diplomacy in Franco’s Regime (1939–1975)*, w: M. Dunkel, S.A. Nietzsche (red.),

- Popular Music and Public Diplomacy: Transnational and Transdisciplinary Perspectives*, Bielefeld, <https://doi.org/10.1515/9783839443583-012>.
- Gobin, A. 1975. *Le Flamenco*, Paris.
- Gómez, A. 1996. Estética flamenca: las razones de Falla y García Lorca, *La caña de flamenco*, 14–15, 20–25.
- Helman, A. 2005. *Ten smutek hiszpański. Konteksty twórczości filmowej Carlosa Saury*, Kraków.
- Hess, C. A. 2001. [hasło:] *Manuel de Falla*, w: S. Sadie, J. Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 8, London, 529–535.
- Hess, C. A. 2005. *Sacred Passions: The Life and Music of Manuel de Falla*, Oxford.
- Hilaire, G. 1954. *Initiation "flamenca"*, Paris.
- Jaenisch, J. 1952. *Manuel de Falla und die spanische Musik*, Zürich.
- Jean-Aubry, G. 1917. Manuel de Falla, *The Musical Times*, 58(890), 151–154, <https://doi.org/10.2307/909551>.
- Keller, P. M. 2008. *Reading the Ghost: Toward a Theory of Haunting in Contemporary Spanish Culture*. (Dyżertacja doktorska), University of Michigan.
- Kodály, Z. 1960. *Folk Music of Hungary*, London.
- Lorca, F. G. 1965. *Lorca*, J. L. Gili (red.), Suffolk.
- Mayer-Serra, O. 1943, Falla's Musical Nationalism, *The Musical Quarterly*, 29(1), 1–17, <https://doi.org/10.1093/mq/XXIX.1.1>.
- Miles, E. J., Chuse, L. 2000. [hasło:] *Spain*, w: T. Rice, J. Potter, C. Goertzen (red.), *The Concise Garland Encyclopedia of World Music*, t. 8, New York, 588–603.
- Nair, P. 2002. *Elusive Song: Flamenco as Field and Passage for the Gitanos in Córdoba Prison*, w: J. Labanyi (red.), *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*, Oxford, 41–54, <https://doi.org/10.1093/oso/9780198159933.003.0003>.
- Pahlen, K. 1953. *Manuel de Falla und die Musik in Spanien*, Olten und Freiburg im Breisgau.
- Peralbo, M. J. B., Olmo, F. J. R. del. 2016. La Danza Estilizada en clave flamenca y su presencia en el Cine Español de los años sesenta, *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*, 9(10), 16–21.
- Piotrowska, A. G. 2003. *Idea muzyki narodowej w ujęciu kompozytorów amerykańskich pierwszej połowy XX wieku*, Toruń.
- Piotrowska, A. G. 2009. Międzynarodowe spory wokół fenomenu flamenco w perspektywie historycznej, *Literatura Ludowa*, 4–5, 91–97.
- Piotrowska, A. G. 2011. *Topos muzyki cygańskiej w kulturze europejskiej od końca XVIII do początku XX wieku*, Kraków.
- Quievreux, L. 1959. *Art Flamenco*, Bruxelles.
- Rodriguez, M. 2012. "La mujer que no canta no es ... ¡ni mujer española!": Folklore and Gender in the Earlier Franco Regime, *The Bulletin of Hispanic Studies*, 89(6), 627–644, <https://doi.org/10.3828/bhs.2012.48>.
- Schreiner, C. (red.) 1985. *Flamenco gitano-andaluz*, Frankfurt am Main.
- Schuchardt, H. 1881. *Die Cantes Flamencos*, Halle, <https://doi.org/10.1515/zrph.1881.5.2-3.249>.
- Stainton, L. 1999. *Lorca: A Dream of Life*, New York.
- Stanton, E. F. 1974. The poetry of Federico García Lorca and 'Cante Jondo', *South Atlantic Bulletin*, 39(4), 94–103, <https://doi.org/10.2307/3198236>.
- Steingress, G. (red.) 1998. *Flamenco y nacionalismo: aportaciones para una sociología política del flamenco*, Seville.
- Steingress, G. 2005. La hibridación transcultural como clave de la formación del nuevo flamenco, *Música Oral del Sur*, 6, 119–152.

Thomas, P. A., Wagner, R. 1988. *Flamenco: Andalusiens Seele im Tanz*, München.

Turska, I. 1989. *Przewodnik baletowy*, Kraków.

MUSIC AND CULTURAL DIPLOMACY, OR A FEW WORDS ABOUT BUILDING THE BRAND OF SPANISHNESS' AND THE MUSIC OF MANUEL DE FALLA (ON THE EXAMPLE OF HIS BALLET *EL AMOR BRUJO*)

Abstract: Manuel de Falla's (1876–1946) oeuvre was already discussed in terms of national Spanish music and specific Spanish values during the composer's lifetime. Following de Falla's death, some of his compositions, most notably the ballet *El Amor brujo* (1915), which refers to the culture of Gitanos and the phenomenon of flamenco, began to function as emblematically Spanish works, i.e. representative of contemporary Spanish music. As a result of the cultural diplomacy implemented by the Francoist government, flamenco was endorsed internationally as a hallmark of Spanishness. Works referring to flamenco, such as de Falla's *El Amor brujo*, were thus also intensively promoted: numerous film productions referring to flamenco alluding to de Falla's ballet in the plot and in the musical layer, significantly contributed to the international success of this work.

Keywords: Manuel de Falla, cultural diplomacy, Spanishness, *El Amor brujo* (ballet), *El Amor brujo* (film)