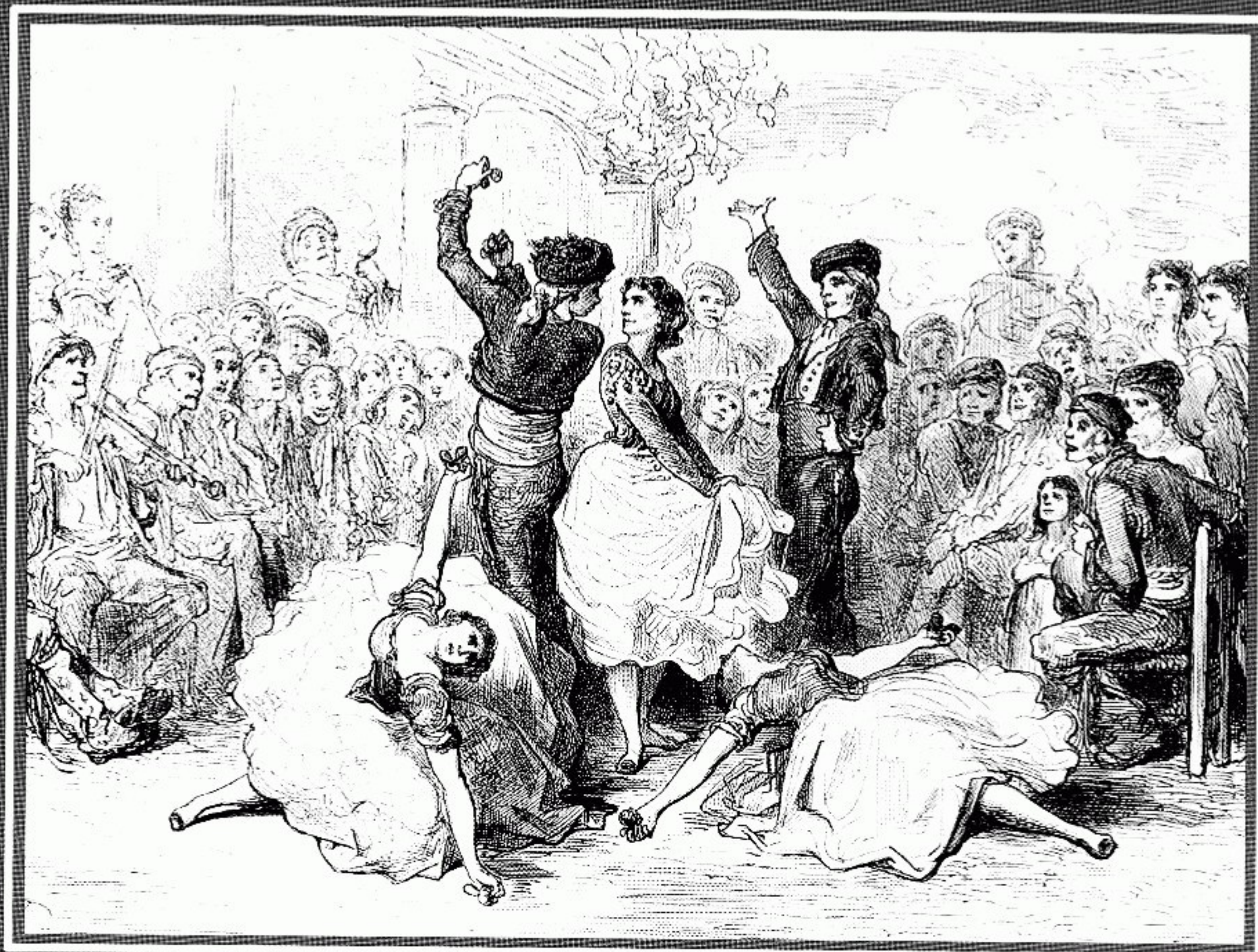


С. Каржавин

СЕКРЕТЫ ГИТАРЫ ФЛАМЕНКО

1

*Что такое фламенко?
Гитара и гитаристы
Базовые приемы игры*



С. Каржавин

СЕКРЕТЫ ГИТАРЫ ФЛАМЕНКО

Тетрадь №1

Глава 1. Что такое фламенко?

Глава 2. Гитара и гитаристы

Страницы из истории гитары фламенко
Этапы становления гитарного искусства
Биографии

Глава 3. Базовые приемы игры

Подготовка к игре
Простейшие виды расгеадо
Пульгар
К истории происхождения расгеадо и пульгара
Чередование указательного и большого пальца
Арпеадо
Арпеджированные одиночные аккорды
Гольпе
Особый вид аппликатуры левой руки
Пикадо

УДК 787.61(075.4)
ББК 85.315.3 я 7
К22

Каржавин Сергей Пантелимонович

Секреты гитары фламенко, тетрадь 1. Что такое фламенко? Гитара и гитаристы.

Базовые приемы игры.

М., изд. Каржавин С.П., 2002, 96 с., илл., нот.

ISBN 5-901461-01-0

Данная тетрадь открывает серию, посвященную подробному изложению практически всех приемов игры на гитаре фламенко, методов создания сольных гитарных композиций, аккомпанемента пению и танцу, приемов импровизации. Серию можно рекомендовать в качестве учебного пособия для шестиструнной гитары по углубленному изучению исполнительского мастерства.

В первой тетради даны общие сведения о фламенко, краткая история гитары фламенко, этапы становления гитарного искусства, биографии наиболее выдающихся гитаристов фламенко. Главное внимание уделено приемам игры, которые легли в основу современной техники гитаристов-виртуозов. Это простейшие виды *расгеадо*, техника большого пальца - *пульгар*, базовые виды арпеджио - *арпеадо*, орнаментальные легато - *лигадо*, удары по деке, именуемые *голье*, и быстрые пассажи - *никадо*.

Тетрадь содержит 17 рисунков, 1 схему, 20 нотных примеров, 41 небольших сольных гитарных пьес.

ББК 85.315.3 я 7
К22

Учебно-методическое издание
Каржавин Сергей Пантелимонович
Секреты гитары фламенко, тетрадь 1

ISBN 5-901461-01-0

© Каржавин С.П., 2002

Лицензия ИД №02896 (код 221) от 29.09.2000 г.
Нотный набор сделан с помощью лицензионного "Finale 2001"
фирмы Coda Music Technologies Inc., U.S.

Формат 60x84 1/8. Бум. офс. Печать офс. Гарнитура Ньютон.
Печ.л. 6, Тираж 2000 экз. Заказ № 428
Отпечатано с готовых диапозитивов в Раменской типографии,
123995, Моск. обл., г. Раменское, Сафоновский проезд, д.1
Тел. (095) 377-07083 E-mail: ramtip@mail.ru

ISBN 5-901461-01-0



Предисловие

Перед вами первая брошюра серии «*Секреты гитары фламенко*». Общее название этой серии выбрано не случайно: тому есть несколько причин.

Фламенко к середине XIX века стало постепенно превращаться из народного в профессиональное искусство, позволявшее хорошим артистам неплохо зарабатывать на жизнь. Это привело к жесткой конкуренции среди исполнителей. Привлекательность гитариста в труппе не в последнюю очередь определялась его оригинальностью, техническими и музыкальными способностями. В порядке вещей были ситуации, когда выступающий гитарист, заметив среди слушателей конкурента, не исполнял своих наиболее эффектных мелодических вариаций. Случалось, что отец отказывался обучать сына из опасения, что тот раскроет секреты семьи среди своих друзей. С другой стороны, профессиональное обучение игре на гитаре в это же время стало весьма прибыльным делом, поскольку в кафе, возникающих в массовом порядке по всей Андалусии, появился спрос на аккомпаниаторов пению и танцам фламенко.

Появление и широкое распространение с середины XX века звукозаписывающей аппаратуры резко изменило и ускорило процесс взаимообмена гитаристов своими творческими достижениями. Это неизбежно привело к значительной унификации гитарной техники вне зависимости от страны проживания. Музыка фламенко стала доступной для серьезного музыковедческого и исполнительского анализа (хотя до сих пор в ней множество неразгаданных тонкостей). Сейчас могут показаться наивными попытки известного русского композитора М. Глинки сделать без звукозаписи точную нотную расшифровку постоянно меняющихся импровизаций известнейшего гитариста Гранады 1-й половины XIX-го века Франсиско «Эль Мурсиано».

С середины XX-го века наблюдается лавинообразное появление литературы различного толка об искусстве фламенко. К настоящему времени библиография фламенко насчитывает не одну сотню книг и статей, среди которых есть и серьезные музыковедческие работы. Появился ряд школ игры на гитаре, написанных практикующими гитаристами и открывающих секреты мастерства конкретных исполнителей. В этом их несомненная ценность. Достаточно хотя-бы вспомнить таких авторов, как Хуан Серрано, Эмилио Медина, Мануэль Кано, Андрес Батиста, Деннис Костер.

Первая, и на наш взгляд очень удачная, попытка изложения гитарной техники и описания жанров фламенко была сделана в 1958 г английским гитаристом и педагогом Айвором Мэйрантсом. Он написал свою книгу на основе анализа техники нескольких гитаристов фламенко того времени: Анхеля Иглесиаса, Карлоса Санчеса, Антонио Наварро, Маноло Морено и ряда других.

Школы Хуана Серрано, Андреса Батисты, Эмилио Медины построены, в общем-то, однотипно и, на мой взгляд, методологически «не дотягивают» до уровня А. Мэйрантса. Они представляют собой нотный сборник пьес различных жанров фламенко с дополнительным набором упражнений, развивающих определенные «фламенковые» навыки.

Более выигрышно смотрится книга американского гитариста Денниса Костера *Ключи к гитаре фламенко*, в которой он изложил технику своего учителя выдающего гитариста Сабикаса. Значительно подробнее иллюстрированы и описаны приемы игры, а также даны некоторые наиболее важные теоретические моменты формообразования музыки фламенко.

Особо стоит работа гитариста Мануэля Кано *Гитара фламенко*. В ней даны краткая история гитары фламенко, биографии наиболее выдающихся гитаристов, певцов и гитарных мастеров. Материал иллюстрирован множеством фотографий. Описание отдельных жанров фламенко сопровождается очень интересным дополнительным материалом. Значительное количество нотных примеров, сопоставимое с книгой А. Мэйрантса, дает возможность детально ознакомиться с техникой Мануэля Кано, которого по праву считали одним из лучших гитаристов фламенко своего времени.

Первая школа на русском языке *Гитара фламенко* гитариста и теоретика Анатолия Шевченко была издана в 1988 г. Это впервые позволило широкому кругу гитаристов-любителей и профессионалов нашей страны ознакомиться с основами формообразования музыки фламенко и базовой техникой.

Кроме печатной продукции в Европе и Америке выпущен ряд видеошкол игры на гитаре фламенко. Может сложиться впечатление, что этого более чем достаточно для глубокого изучения фламенко. Но это

далеко не так. Подавляющее большинство вышеуказанных изданий построено по принципу «смотри и делай, как я». До сих пор не существует учебного пособия для гитаристов, в котором систематически и в достаточно полном объеме излагались бы секреты построения гитарных композиций, аккомпанемента пению и танцу, а также иные аспекты фламенко, знание которых столь необходимо гитаристам, желающим по-настоящему проникнуться духом этого великого искусства.

Таким образом, при несомненном разнообразии и множестве информации о фламенко гитаристы, не имеющие возможности постоянно общаться или периодически брать уроки у истинных мастеров фламенко, не могут по-настоящему овладеть даже базовыми навыками гитары фламенко. Все эти вопросы до сих пор являются секретами для широкого круга гитаристов-любителей и профессионалов, не занимающихся фламенко.

Предлагаемая серия брошюр создана мною на основе двадцатилетнего изучения особенностей техники и музыкального творчества многих признанных мастеров гитары фламенко, начиная с начала XX века (более *пятидесяти* имен). Акцент в тексте брошюр сделан на системном и подробном теоретическом анализе музыки фламенко, что восполняет дефицит важнейшей информации в вышеуказанных пособиях. Общее количество проанализированных музыкальных произведений в процессе разработки нотных примеров и учебных пьес составило *несколько тысяч*.

Необходимо обратить внимание на следующее. Ряд методических указаний по технике исполнения, а также некоторые иллюстрации могут вызвать возражения некоторых педагогов, преподающих классическую гитару, но в данном случае я ничего не добавил от себя, а лишь добросовестно постарался изложить технику ведущих гитаристов Андалусии. Рисунки созданы на основе предварительного компьютерного анализа видеозаписей и фотографий. Нотные примеры и пьесы составлены на основе реальной исполнительской практики и строго соответствуют канонам музыки фламенко.

Термины фламенко в тексте выделены курсивом. Это создает определенные удобства при изучении материала. Первое упоминание какого-либо термина сопровождается в скобках его испанским начертанием.

Большинство композиций на темы какого-либо жанра фламенко состоит из достаточно независимых друг от друга вариаций, поэтому очень часто название жанра произносится или пишется во множественном числе, например, *soleápes* (*soleares*) вместо *soleá* (*soleá*), *булеру́ас* (*bulerías*) вместо *булеру́и* (*bulería*), *малагэ́ньяс* (*malagueñas*) вместо *малагэ́ньи* (*malagueña*), *тарáнтас* (*tarantas*) вместо *тарáнты* (*taranta*), *та́нгос* (*tangos*) вместо *та́нго* (*tango*) и т.д. Ввиду определенной непривычности использования в русском языке «множественных» названий жанров фламенко (например, *малагеньяс*, *тангос*, *фандангос*) в основном будет использоваться наименование жанров в «одиночном» варианте.

И, наконец, хотелось бы высказать огромную благодарность **Анатолию Антоновичу Шевченко**, ознакомившему меня с теоретической и практической основами техники гитары фламенко, предоставившему мне для исследований большое количество фонограмм выдающихся гитаристов и певцов фламенко, гитаристке и педагогу **Галине Андреевне Ларичевой** за многолетнюю поддержку и понимание, педагогу, певице, танцовщице и руководителю профессиональной труппы фламенко **Валентине Матвеевне Пахомовой** за постоянную помощь советами и большим количеством материалов для книги, а также ушедшему от нас композитору и составителю гитарных сборников **Владимиру Андреевичу Максименко** за многолетнее плодотворное сотрудничество и помощь в вопросах теории музыки.

В процессе подготовки рукописи к изданию мне пришлось столкнуться со множеством технических проблем по обработке изображений, видео и звукозаписей на компьютере, а также верстки текста. Эти трудности вряд ли были бы успешно преодолены без помощи моих друзей и коллег **Максима Виноградова** и, особенно, **Виктора Карева**.

В заключение остается пожелать вам успеха в изучении искусства фламенко. Процесс будет долгим и непростым. Но я надеюсь, что серия «Секреты гитары фламенко» даст вам ответы на множество вопросов, которые неизбежно возникают у всех гитаристов, которые действительно пытаются понять фламенко, а не просто освоить отдельные эффектные приемы игры для украшения собственных аранжировок.

С. Каржавин

Глава 1. Что такое фламенко?

Прежде, чем перейти к изучению музыки фламенко, требуется определить, что понимается под словом *фламенко* (*flamenco*). В широком смысле этот термин означает культуру, которая сложилась в городах южной области Испании, имя которой — *Андалусия*. Карта южной части Испании приведена на следующем рисунке:



Административно Андалусия разделена на восемь провинций — это Уэльва, Кадис, Севилья, Кордова, Гранада, Хаэн, Малага и Альмерия, по имени главных городов провинций (границы Андалусии изображены в виде штрих-пунктирной линии, а границы провинций — линиями из точек). Культурной столицей Андалусии является Севилья, хотя родиной фламенко большинство музыковедов считают Кадис и окрестные городки, в число которых входят Сан-Фернандо, Пуэрто-Реаль, Пуэрто-де-Санта-Мария.

Кроме восьми перечисленных провинций собственно Андалусии надо отметить еще две — Мурсию и Аликанте, которые также входят в андалусский культурный ареал. Провинции Малага, Альмерия, Мурсия, Аликанте и Хаэн, в свою очередь, являются составляющими исторической области Испании, называемой ранее *Левант*. Именно по этой причине ряд местных жанров фламенко этих провинций объединяют под общим названием *левантийское пение* (*cantes de Levante*).

Наравне с фламенко в Андалусии существует и общеиспанский фольклор, причем названия песенно-танцевальных жанров могут совпадать. Например, под одинаковыми названиями *фанданго*, *малагенья*, *серрана* и пр., сосуществуют одновременно совершенно разные песенно-танцевальные жанры: одни принадлежат к фламенко, другие — к общеиспанскому фольклору.

Главными элементами в культуре фламенко являются вокальное и танцевальное искусства, или как их еще называют — «два источника» (*dos fuentes*). Гитарный аккомпанемент до недавних пор играл сугубо подчиненную роль. В настоящее время фламенко, кроме этих составляющих, включает в себя поэзию, живопись, сценическое искусство, обычаи, жаргон, стиль одежды.

Возникло фламенко в результате пятисотлетнего взаимодействия цыганской и южноиспанской традиций. Основными носителями фламенко до сих пор являются андалусские цыгане (*gitanos*), живущие достаточно компактными группами в определенных кварталах ряда городов Андалусии (например, знаменитый квартал *Триана* в Севилье, *Сан-Фернандо* в Кадисе, *Сантьяго* в Хересе-де-ла-Фронтера, или *Альбайсин* и *Сакромонте* в Гранаде). До сих пор большинство артистов фламенко — это андалусские цыгане. Многие выдающиеся тореро — тоже цыгане. Терминология фламенко содержит значительную часть цыганизмов.

Происхождение термина фламенко до сих пор неясно. Существует множество различных версий. По одной из версий словом «фламенкос» называли себя цыгане Кадиса, Севильи и других городков юго-западной Андалусии. И сегодня *фламенко* и *хитано* (*gitano*) — синонимы.

Фламенко как **музыкальный стиль** состоит из множества **жанров**, представляющих собой песенно-танцевальные или чисто песенные формы. Эти формы по структуре и принципам формообразования аналогичны остальным испанским и иным европейским песенно-танцевальным жанрам типа сарданы, чаконь, сарабанды, польки, жиги и пр.

Жанры фламенко (или как их еще называют, **формы фламенко**) связаны между собой определенным родством мелодий, гармонии, ритмики и способа исполнения. В качестве аккомпанирующего инструмента используется гитара, что также усиливает музыкальное родство жанров.

Родиной различных жанров фламенко были отдельные провинции Андалусии, например, *малагенья* — местная разновидность *фанданго* провинции Малага, *гранадина* — разновидность *фанданго* провинции Гранада, *севильяна* — вариант *сегидильи* из Севильи, и так далее. Часть жанров связана с родом деятельности, например *мартинете* — песня кузнецов, *хабера* — песня рыбаков, *калесера* — песня извозчиков, и пр. Ряд жанров не привязывается только к одной провинции Андалусии, например, разновидности *фанданго* (не считая только вышеперечисленных) *солеа*, *сигирийя*, и *танго* существуют не только в ряде провинций Андалусии, но и в иных регионах Испании.

Точное количество жанров фламенко невозможно определить, поскольку у исследователей нет единого мнения на этот счет. Существует ряд причин такого положения дел.

Первая причина — постоянное развитие искусства фламенко, отражающее изменение вкусов и особенностей восприятия людей, что приводит к возникновению одних и исчезновению других жанров, не отвечающих эстетическим требованиям современной публики. Достаточно, например, вспомнить о *сарабанде фламенко* (*zarabanda flamenca*), которая сегодня неизвестна и практически не поддается реконструкции. Она, по-видимому, растворилась в появившихся позднее *гуахире*, *петенере* и цыганской *сигирийе*. В то же время *гуахира* возникла как результат привнесения трансформированных напевов кубинских крестьян на андалусскую почву. И таких примеров можно привести довольно много. Сегодня разные исследователи выделяют как самостоятельные от тридцати до пятидесяти жанров. Такой разброс во многом объясняется различием во взглядах на то, является какой-либо жанр основным или вариантом иного более раннего жанра.

Вторая причина — выделение некоторыми исследователями в самостоятельные жанры обособившихся разновидностей какого-нибудь базового жанра. Например, *малагенья*, *гранадина*, *аликантина*, *фанданго из Уэльвы* — разновидности *фанданго*, которые практически всеми музыковедами выделяются в отдельные жанры. А, например, ряд вариантов *фанданго* считаются самостоятельными только некоторыми из исследователей. Или еще один пример: *кабалес* иногда рассматривается и как отдельный жанр и как вариант *сигирийи*.

Третья причина следующая. Кроме бесспорных жанров фламенко в музыкальный стиль фламенко включаются и «пограничные» песенно-танцевальные формы, бытующие в Андалусии, и в той или иной мере основанные на мелодиях фламенко. Принципы включения их во фламенко зависят от исследователя, и единого мнения по ним также нет.

Наиболее распространенный способ группировки жанров фламенко состоит в распределении на три большие группы по особенностям вокальной партии, представляющей собой главную часть музыки фламенко.

Первая группа объединяет наиболее древние (*antiguo*) жанры фламенко — *сигирийю* (*siguiriyá*), *серрану* (*serrana*), *деблу* (*debla*), *плайеру* (*playera*), *карселеру* (*carcelera*), *тону* (*toná*), *мартинете* (*martinete*), *саэту* (*saeta*), *солеа* (*soleá*). Эта группа называется *канте хондо* (*cante jondo*), что буквально означает «глубокое пение». Для всех этих жанров характерно драматическое содержание поэтических текстов и музыки. Гитарный аккомпанемент для этих песен должен быть достаточно жестким, скупым и без излишних украшений. Для него существует даже специальное название — *токе хондо* (*toque jondo*), то есть игра на гитаре в стиле «хондо».

Вторая группа — *канте фламенко* (*cante flamenco*) включает в себя большинство жанров фламенко, к которым относятся *тьенто* (*tiento*), *танго* (*tango*), *тангильо* (*tanguillo*), *санатеадо* (*zapateado*), *фаррука* (*farruca*), *гарротин* (*garrotín*), *булерия* (*bulería*), *алегрия* (*alegría*), *кантинья* (*cantiña*), *канья* (*caña*), *поло* (*polo*), *фанданго* (*fandango*), *фандангильо* (*fandanguillo*), *ромерос* (*romeros*), *мирабрас* (*mirabrás*), *хабера* (*jabera*), *хилиана*

(*gilitana*), *калесэра* (*calesera*), *малагэнья* (*malagueña*), *гранадина* (*granadina*), *тапáнта* (*taranta*), *тапáнто* (*taranto*), *картахенэра* (*cartagenera*), *рондэнья* (*rondeña*), *минэра* (*minera*), *халéo* (*jaléo*), *бандóла* (*bandola*), *аликантíна* (*alicantina*), *галéрас* (*galeras*), *мариáна* (*mariana*), *вердьялес* (*verdiales*). Все эти жанры более позднего происхождения, чем в группе *канте хондо*. Характер музыки и текстов даже в пределах одного жанра может меняться от трагизма до безудержного веселья. Вокальная и гитарная партии более орнаментированы, а ладовая структура значительно разнообразнее, чем в *канте хондо*.

Третья группа — *афламенка́дас* (*aflamencadas*, что буквально означает «в стиле фламенко») — достаточно аморфная и объединяет жанры, образованные от слияния андалусской музыки с музыкой других регионов Испании и стран Латинской Америки. К ним относятся жанры испанского происхождения *кампанильéрос* (*campanilleros*), *петенéра* (*petenera*), *трильéра* (*trillera*), *темпорéра* (*temporera*), *на́на* (*nana*), *севильяна* (*sevillana*), *панадéрос* (*panaderos*), *вúто* (*vito*), *зорóнго* (*zorongo*), *вилльянсико* (*villancico*), *прегóн* (*pregón*), а также жанры с латиноамериканской основой (или как их еще называют, *cantes de ida y vuelta*, т.е. песни ушедшие и вернувшиеся) *гуахíра* (*guajira*), *ру́мба фламе́нка* (*rumba flamenca*), *видалíта* (*vidalita*), *коломбьяна*, *колумбьяна* (*colombiana, columbiana*), *милóнга* (*milonga*).

На схеме, приведенной ниже, представлена структура родства основных жанров фламенко. Направление стрелок указывает, какой жанр явился результатом развития более раннего (из которого стрелка выходит). Жирным шрифтом выделены те из них, которые, в свою очередь, явились основой для группы новых жанров.

Конечно, взаимосвязи сложнее и запутаннее, чем это указано на схеме. Тем не менее, основа генезиса стиля фламенко данной схемой иллюстрируется достаточно хорошо.

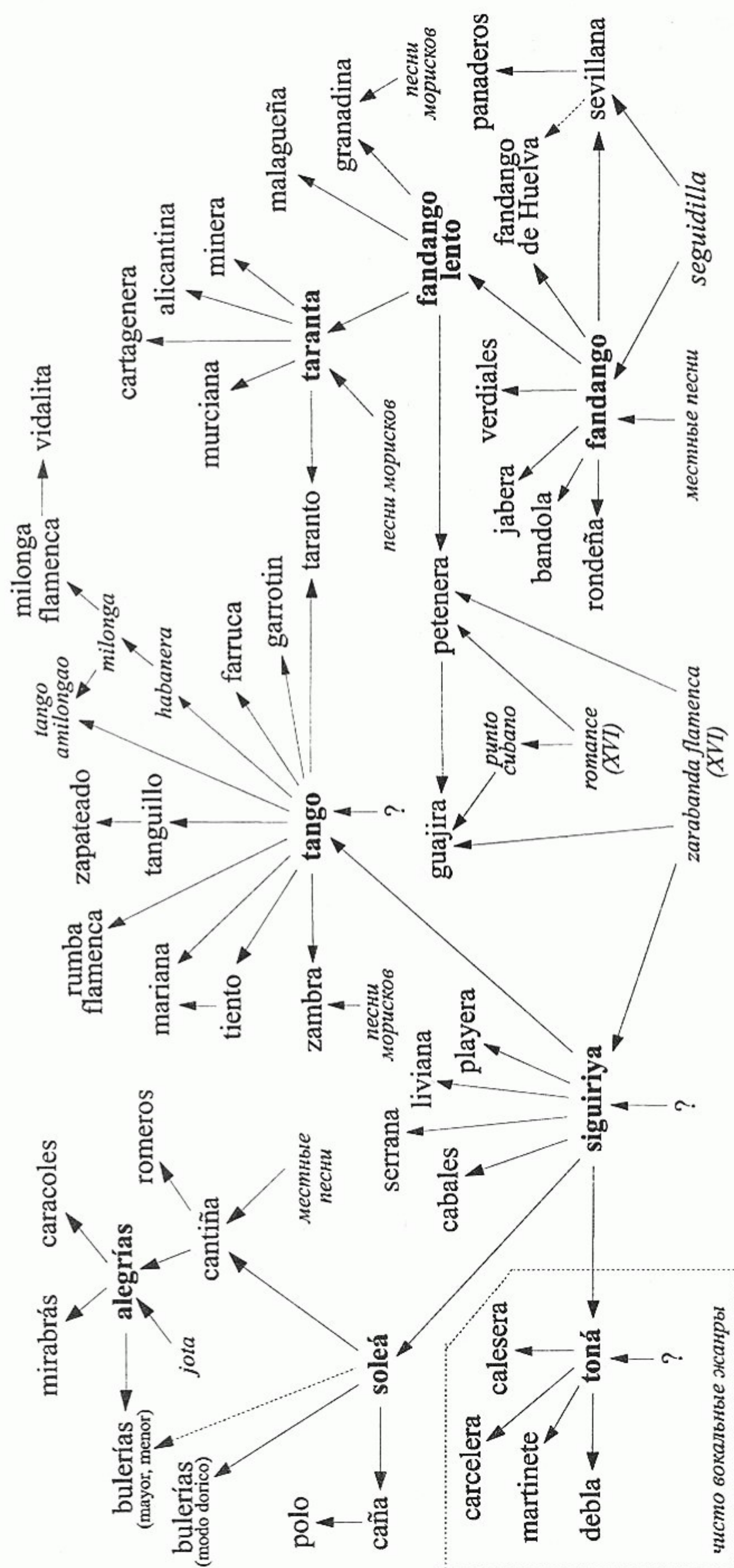
Хотелось бы сказать, что распределение жанров на схеме кое в чем отличается от общепринятых вариантов, излагаемых в зарубежной литературе. Дело в том, что у каждого автора существуют свои, часто не совпадающие с другими, принципы такого размещения. Это зависит от того, какую составляющую стиля фламенко — пение, танец или гитару — исследователь считает наиболее значимой. Предложенная здесь схема опирается на проведенный автором комплексный анализ ритмики и мелодий как вокальной, так и гитарной составляющих музыки фламенко, который осуществлялся также с привлечением статистических расчетов на компьютере. Дальнейшее изложение учебного материала будет строго опираться на структуру взаимосвязей жанров фламенко, которые были выявлены в процессе этих исследований.

Каким образом воплощается и доводится до публики искусство фламенко? В большинстве случаев это осуществляет ансамбль артистов, называемый *куáдро* (*cuadro*). Минимальный состав ансамбля включает в себя следующих артистов: певец — *канта́ор* (*cantaor* от испанского *cante* — пение), танцор — *байла́ор* (*bailaor* от испанского *baile* — танец), гитарист — *тока́ор* (*tocaor* от испанского *toque* — игра на гитаре фламенко). Когда фламенко исполняется в кругу своих, а не в кафе или на сцене концертного зала, то возможно выступление только парой певец-гитарист, танцор-гитарист или вообще одним певцом (в случае чисто вокальных жанров фламенко). Сольное гитарное исполнение — это результат развития искусства фламенко и не является основополагающим.

Кроме перечисленных ролей в ансамбле часто используется еще одна роль, которую может выполнять певец или танцор в перерывах между собственными выступлениями. Эта роль имеет название *халеáдор* (*jaleador* т.е. исполнитель различных *халео*). Термин *халéo* (*jaléo*) используется для общего обозначения различных типов ударного и «шумового» сопровождения исполняемого номера.

К *халео* относятся *пáльмас* (*palmas*) — хлопки тремя или четырьмя пальцами правой руки о ладонь левой, *пúтос* (*pitos*) — щелчки пальцами, *пáлос* (*palos*) — удары палочкой по любому твердому предмету, удары раскрытой ладонью по стулу или краю стола, а также различные подбадривающие выкрики, например, *олé!* (*olé!* от арабского «Аллах», которое использовалось как выражение того, что в пении присутствует божественная искра), *осу!* (*ozu!* от имени Иисус и происхождение этого выкрика аналогично предыдущему), *áльса!* (*alsa!*) или *áрсá!* (*arsa!*), *ва́йя!* (*vaya!*) и другие.

Наиболее трудным, но и важным видом *халео* из вышеперечисленных, несомненно является *пальмас*. Этот ударный аккомпанемент используется в композициях фламенко повсеместно. Артиста, специализирующегося только на исполнении *пальмас*, именуют *пальме́ро* (*palmero*), а процесс отбивания ритма приемом *пальмас* называется *пальмотéо* (*palmoteo*). Вообще говоря, роль *халеадора* могут исполнять и зрители, которые не должны пассивно наблюдать за выступлением, а активно участвовать в общем действе, подбадривая артистов различными *халео*. Подробное изложение приемов *пальмотео*, их сочетания с гитарным аккомпанементом, будет приведено в следующих главах.



Курсивом обозначены песенно-танцевальные жанры, не относящиеся к фламенко (кроме сарабанды фламенко, которую к фламенко можно отнести достаточно условно).

Жирным шрифтом обозначены основополагающие жанры, “породившие” ряд иных жанров.

Следует отметить, что кастаньеты (*castañuelas*), используемые для ритмического ударного сопровождения танцам по всей Испании, в искусстве фламенко применяются довольно ограниченно и только в жанрах фламенко, имеющих много общего с танцами центральной и северной Испании.

Есть еще одна разновидность ритмического аккомпанемента, не менее важного, чем *пальмотео*, — это дробь каблучков танцора во время исполнения танца. Этот прием называется *сапатео* (*zapateo* от испанского *zapato* — башмак). Различные приемы *сапатео* в искусстве фламенко чрезвычайно развиты и представляют собой одну из важнейших художественных составляющих современного танца фламенко. А еще не так давно можно было часто увидеть танец фламенко, исполняемый босой цыганкой, что является одним из дальних отголосков индийских корней танцевального искусства андалусских цыган.

В последние годы в моду прочно вошел еще один ударный инструмент — *кахон* (*cajón*), буквально означающий «ящик». Он действительно представляет собой ящик, поставленный вертикально узкой стороной вниз. Передняя стенка у него неплотно закреплена и при ударе по ней ладонью издает специфический звук. Задняя стенка имеет круглое резонаторное отверстие. Артист, которого называют *кахонеро* (*cajonero*), садится на него верхом, расставив ноги так, чтобы передняя стенка оказалась между ними свободной для ударов. Ритм отбивается обеими ладонями. Свое происхождение *кахон* ведет от обычного ящика для фруктов или овощей, который использовался одновременно и как стул, и как ударный инструмент на импровизированных вечеринках в бедных кварталах или на отдыхе в перерыве работы.

Основным местом для выступления служат сегодня сцены в так называемых *кафе кантанте* (*café cantante*) и специальные ночные клубы *табляо* (*tablao*), рассчитанные на выступление больших ансамблей. В *кафе кантанте* сцена, как правило, поменьше и называется *табладильо* (*tabladillo*). Выступления артистов фламенко можно увидеть и в *кольмао* (*colmado*) — заведениях, состоящих из ряда небольших залов, в каждом из которых собирается отдельная компания со своими исполнителями. Представления фламенко даются также и во время различных праздников и уличных шествий, именуемых *фуэцма* (*fiesta*).

Роль *кафе кантанте* в становлении профессионального фламенко трудно переоценить. Первоначально это был кабачок, в котором имелась небольшая сцена, вмещающая не более четырех-пяти человек. Зрители сидели в зале, за столиками и пили вино с легкой закуской, одновременно наблюдая за выступлениями артистов. И в настоящее время одновременно в танцевальном номере участвует от одного до трех артистов, редко — больше. Остальные участники ансамбля находятся на сцене, стоя или сидя на стульях, расставленных в виде ряда или полукругом в глубине сцены. Они исполняют различные виды *халео* (*jaléo*), создавая собой группу активных зрителей. Этим воссоздается атмосфера истинно народного праздника, где нет ни зрителей, ни артистов: только что он был зрителем, активно подбадривая выступающих, а через минуту сам начал петь или танцевать.

Современная публика, таким образом, наслаждается прекрасно отрепетированным спектаклем, который на самом деле практически свободен от импровизации, хотя и создает ее иллюзию.

Но есть случаи, когда артисты проявляют все свои творческие возможности. Это происходит на *хуэрге* (*juerga*). Так называют дружескую вечеринку, на которую кроме артистов собираются *афисьонадо* (*aficionado*) — истинные знатоки искусства фламенко. *Хуэрга* сопровождается умеренной выпивкой и часто затягивается до рассвета. Здесь исполнителя ценят не за внешние эффекты, а за умение передать самый нерв искусства фламенко, что невозможно без достижения состояния *дуэнде* (*duende* — демон истинного и глубокого творческого экстаза). Иногда *хуэргу* называют и более уважительно — *реуньонес* (*reuniones*) — собрание, или *session a puertas cerradas* — «тайная встреча», «встреча за закрытыми дверями».

Особо надо отметить роль различных общественных объединений почитателей фламенко, которые называются *пéнья* (*peña*) или *тертулия* (*tertulia*). Оба эти термина являются синонимами и означают кружок друзей, дружеское собрание. Многие из этих обществ проводят на свои деньги конкурсы с награждением победителей, фестивали, а также содержат собственные музеи искусства фламенко, печатают литературу. Интересно, что финансируются эти общества как финансовой и промышленной элитой Испании, так и на пожертвования менее обеспеченных слоев, что доказывает истинную всенародную любовь к фламенко.

Таким образом, фламенко, являясь высокопрофессиональным искусством, одновременно представляет собой истинно народное творчество, и массовое культурное движение Андалусии.

Глава 2. Гитара и гитаристы

Страницы из истории гитары фламенко

Первые документальные сведения о гитаре появились в середине XIII века. В то время уже были известны в Испании два ее вида — *мавританская гитара* и *латинская гитара* (*guitarra latina*).

Термин *сарацинская гитара* (*guitarra sarracenica*) является синонимом мавританской гитары, поскольку сарацинами в средние века европейцы называли арабов и мавров. Впервые она была упомянута около 1300 года Хуаном Грохео. Этот тип инструмента имел выпуклое дно, сохранившее свою форму до конца XV века, и металлические струны, на которых играли преимущественно плектром. Форма корпуса — каплевидная, с одним или несколькими резонаторными отверстиями. Сарацинская (мавританская) гитара отличалась достаточно резким и громким звуком, что хорошо подходило для аккомпанемента танцам. Мавританская гитара существовала до середины XVI века. К этому времени за ней закрепилось также название *гитара баттенге* (*guitarra battente*). В XVII веке она пользовалась большим спросом не только в Испании, но и в остальной части Европы. Интересно, что своей популярности в Европе гитара баттенге обязана ритмическому аккордовому аккомпанементу, исполняемому плектром и тогда уже известному как *расгеадо*.

Латинская гитара имела плоскую нижнюю дека и более сложную форму корпуса. Струны защищали преимущественно пальцами. Как утверждал Хуан Руис в XIII веке, ее слишком нежное звучание не годилось для аккомпанирования пению арабов. Она стала использоваться в основном среди любителей утонченной музыки. Но надо отметить, что более популярной даже при королевском дворе была, все-таки, мавританская гитара. Как считает ряд исследователей, латинская гитара стала родоначальницей классической гитары.

Приемы игры постепенно усложнялись, хотя еще в середине XVIII века техника правой руки представляла собой подражание игре плектром. Использовались только большой, указательный и средний пальцы правой руки. Чередование большого и указательного пальцев также применялось повсеместно, даже для беглых пассажей.

С конца XVII века, когда установился строй для гитары *ля, ре, соль, си, ми*, у инструмента было пять рядов струн, в первом ряду (самый высокий) — *ми*, была только одна струна (именовалась *chanterelle* — певунья), а остальные — по две струны. Настраивались парные струны, как считали одни авторы, в унисон, или, как считали другие, *соль* — в октаву, а остальные пары — в унисон. Как будет показано далее, наиболее древние жанры фламенко играют на гитаре в регистре, называемом «*пор мэдио*» (*por medio*, т.е. «средний»), для чего достаточно наличия только пяти струн от 1-й до 5-й. Это полностью соответствует вышеуказанному строю пятирядовой гитары.

Облик гитары, близкий к современному, появился с изобретением веерного расположения пружин на верхней деке. Первым эту конструкцию стал применять гитарный мастер Хосе Бенедикт. Дальнейшее совершенствование инструмента связано с именем Хуана Пажеса и, затем, с легендарным мастером Антонио Торресом (*Antonio TORRES JURADO*, 1817—1892), создавшим во второй половине XIX века инструмент, конструкция которого практически осталась неизменной до нашего времени. Шестая струна появилась только в конце XVIII века, а повсеместно она начала использоваться с XIX века. В Испании это связано с именем Дионисио Агуадо, опубликовавшего в 1825 году в Мадриде «Школу игры на гитаре», в которой окончательно закрепился современный строй гитары с шестью одиночными струнами. Следовательно можно считать, что базовые мелодические особенности гитарного аккомпанемента фламенко и исполняемых одноголосых мелодий, имитирующих пение, по-настоящему сформировались не ранее конца XVIII века. Это подтверждается и следующим соображением. Первое документально зафиксированное упоминание о фламенко датируется 1780-м годом и связано с именем цыганского певца Дядюшки Луиса эль де ла Хулиана (*Tío Luis el de la Juliana*) из г.Херес-де-ла-Фронтера. Гитара для аккомпанемента пению фламенко стала использоваться также в это время. Этим мы обязаны имени другого легендарного певца из Кадиса Эль Планете (*El Planeta*, XVIII-XIX вв.), который, как известно, аккомпанировал себе на небольшой гитаре. Судя по литографии художника Франсиско Ламейера (40-е годы XIX века), современника Эль Планеты, у него была гитара с шестью одинарными струнами и с деревянными колками.

Большинство гитар, на которых играли старые гитаристы фламенко, имели ряд отличий от концертных классических шестиструнных гитар. В настоящее время известно несколько их разновидностей.

Гитара фламенко (guitarra flamenca) — имеет основные конструктивные особенности и строй такие же, как и у классической шестиструнной гитары. Но есть и ряд различий. Обечайки и нижняя дека у нее сделаны из кипариса (*cyprés*), вместо темного палисандра (*chacaranda*) — бразильского красного дерева, как на классических гитарах. Вместе с несколько иной толщиной дек, размерами и внутренними пружинами эти различия придают гитаре фламенко характерную особенность звучания, отличающуюся большим блеском и вибрационной отдачей по сравнению с мелодическим резонансом классической гитары. Вместо металлической колковой механики для настройки струн гитара фламенко оснащалась колками из эбенового (черного) дерева, которые работали на трении, как у современной скрипки. Сейчас черное дерево заменяется красным деревом или другими твердыми породами. По мнению ревнителей чистоты стиля деревянные колки не дребезжат и сохраняют звук. Верхняя дека делается из мелкослойной ели (канадской или немецкой), а в последнее время — из канадского кедра. Шейка грифа также делается из кедра или твердых пород, а накладка на гриф — из черного дерева. Верхний и нижний порожек изготавливаются из кости. Для предохранения верхней деки от повреждений, которые неизбежно появятся при использовании приема *голье* (ногтевой удар пальцами правой руки по деке), на нее устанавливается защитная пластина, которая называется *гольпеадор*. В настоящее время его делают из пластика, инкрустированного перламутром. Гитара фламенко более чувствительна и «отвечает» быстрее, чем классическая гитара. Это является решающим фактором для получения подходящего звука. Ряд исследователей считают, что кипарисовые гитары пользовались популярностью по причине их относительной дешевизны по сравнению с палисандровыми, да и те были достаточно дороги для простонародья.

Gitarras de tablao (guitarra de tablao) — так называлась гитара фламенко до середины XIX века. Буквально означает — гитара для танцевальной сцены. Эти гитары отличались от современной гитары меньшими размерами, более узкой обечайкой и более слабым звуком.

Gitarras negra (guitarra negra) — буквально, «смуглая» гитара. Это современный тип гитары фламенко, который создал знаменитый гитарный мастер Хосе Рамирес Третий (*José RAMÍREZ III*). У этой гитары задняя дека и обечайка делаются из красного дерева или палисандра. Большинство современных гитаристов фламенко перешли на этот тип гитары.

Gitarras blanca (guitarra blanca) — буквально, «белая» гитара. Гитара, у которой обечайки и задняя дека сделаны из светлого испанского кипариса. Все остальные конструктивные особенности аналогичны *гитаре фламенко*.

Испанские наименования элементов конструкции гитары приведены в следующем словаре:

aro	- обечайка
boca	- резонаторное отверстие в верхней деке
bordón	- басовая струна
cabeza	- головка грифа
caja, corpe	- корпус гитары
cejuela, ceja, cejilla de cabeza	- верхний порожек
cejuela, ceja, cejilla de puente	- нижний порожек (на подставке)
clavijo	- колок
clavijero	- колковый механизм
cuerda, nervio	- струна
diapasón	- совокупность полутонов, укладываемых на грифе
espacio	- промежуток грифа между соседними металлическими ладками
fondo	- нижняя дека
golpeador	- гольпеадор
huesa	- порожек (букв. <i>кость</i>)
mango, mastil	- гриф
mosaico, roseta	- мозаика вокруг резонаторного отверстия
oreja	- головка колка, за которую его поворачивают
prima, cantarela	- первая струна (<i>кантарела</i> - это букв. <i>невунья</i>)
puente	- подставка для струн, расположенная на верхней деке ниже отверстия
tapa, tapa de resonancia, tapa de armónica	- верхняя дека
traste	- металлический ладок, врезанный в накладку
trasteado	- совокупность металлических ладков на грифе
zoque, tacón	- пятка грифа

Этапы становления гитарного искусства

Еще на рубеже XIX века пение фламенко практически не сопровождалось гитарным аккомпанементом, поскольку это было искусство простонародья, а гитару в те времена могли себе позволить только состоятельные люди. Ситуация изменилась примерно к 40-м годам XIX столетия, когда фламенко начало входить в моду. Это во многом связано с общим развитием общества и усилением роли нарождающейся из народных масс буржуазии. Возникший спрос на искусство фламенко привел к появлению значительного количества гитаристов, специализирующихся на аккомпанементе профессиональным певцам и танцорам. Фламенко из занятия в «свободное от работы время» или в праздники стало постепенно приобретать черты профессионального искусства и, соответственно, способа зарабатывать на жизнь.

До середины XIX века услышать гитаристов фламенко можно было только в юго-западной части Андалусии, в которой располагаются знаменитый порт Кадис и городок Херес-де-ла-Фронтера, считающийся и в наше время столицей *канте хондо* — сердца и души искусства фламенко, и давший миру наибольшее количество великих артистов за последние полтора века. Гитаристы тех времен редко отваживались уезжать из родных мест и многие из них всю свою жизнь провели в родных местечках, аккомпанируя местным певцам. Можно предположить, что техника игры в то время была довольно простой и сводилась к незамысловатым мелодическим вариациям, исполняемым большим пальцем правой руки или чередованием большого и указательного пальцев, а также простейших вариантов *расгеадо*.

Главнейшую роль в становлении профессионального фламенко сыграли так называемые *кафе кантанте*, то есть, «кафе для пения» (аналогично французскому термину кафешантан). Первое *кафе кантанте* появилось в Севилье в 1842 году, после чего они стали появляться в массовом порядке. С этих пор началась «золотая эпоха» (*edad de Oro*) в истории фламенко, продолжавшаяся до 1910 года, после чего наступил временный упадок.

За полвека «золотой эпохи» в *кафе кантанте* расцвел талант значительного количества гитаристов, певцов и танцоров. Искусство фламенко обогатилось различными мелодиями, ритмами и танцами. Профессиональные гитаристы, приглашаемые в эти кафе, встали перед проблемой расширения своего репертуара за счет жанров фламенко, которые нехарактерны для их родных городков, поскольку на одной сцене выступали танцоры и певцы разных регионов Испании. Именно эта эпоха дала толчок и к возникновению сольного гитарного исполнения. Занятия гитаристов только своим мастерством и конкуренция привели к быстрому прогрессу техники аккомпанеента. На смену индивидуальным стилям редких гитаристов конца XVIII века пришли «групповые» стили гитаристов Хереса, Кадиса, Севильи, Кордовы, Гранады и пр. Различия в региональных стилях ощущались до середины 70-х годов XX-го века.

Еще большее отличие было между андалусской манерой в целом и манерой гитаристов центральных и северных областей Испании. Например, гитаристы Мадрида делали упор на блестящую технику исполнения пассажей, арпеджио, тремоло, а андалусские гитаристы, особенно уроженцы Хереса, играли в сдержанной манере, больше отвечающей на наш взгляд духу фламенко. Здесь сразу же следует отметить, что такая манера игры не была более простой в техническом плане. Например, замечательный андалусский гитарист Маноло де Уэльва обладал настолько виртуозной техникой игры большим пальцем правой руки, что, по мнению современников, иным гитаристам потребовалась бы вся их жизнь, чтобы пятью пальцами научиться так играть, как легендарный Маноло играл только большим пальцем. К сожалению его уникальная техника так и ушла вместе с ним, хотя в последние годы его жизни уже практиковалась граммзапись и многие гитаристы фламенко успешно ею пользовались. Конечно, Маноло де Уэльва оставил след в истории гитары фламенко. Его техника частично была заимствована и развита многими гитаристами, среди которых Мельчор де Марчена, Диего дель Гастор и другие выдающиеся аккомпаниаторы XX-го века.

В конце «золотой эпохи» возникла так называемая эпоха *оперы фламенко* (*operismo*). А это был несомненный сигнал того, что народное искусство действительно стало серьезным профессиональным явлением. В данном случае под *оперой фламенко* понимается использование оперных элементов и сценических постановок танцев и пения фламенко типа сарсуэлы. Период *оперы фламенко* продолжался с 1910 по 1936 г. В настоящее время театральное фламенко называют аналогичным образом. История гитары фламенко в «золотую эпоху» творилась не отдельными гитаристами-самоучками, занимающимися музыкой на любительской основе, а значительным количеством гитаристов-профессионалов. Период «золотой эпохи» можно назвать **первым этапом**

истории гитары фламенко, а весь предыдущий период является «доисторическим» этапом, от которого до нас дошли лишь отрывочные сведения, не дающие возможности нарисовать сколько-нибудь цельную картину.

Кратко первый этап истории гитары фламенко можно охарактеризовать как период становления массового и профессионального гитарного искусства, возникновения региональных стилей игры, развития техники игры до уровня известных мастеров классической гитары.

Но вернемся снова к «золотой эпохе». Первые виртуозные гитаристы были нарасхват и ценились выше обычных аккомпаниаторов. В результате практически каждое *кафе кантанте* обзавелось своим солистом гитары, а хорошие аккомпаниаторы стали большой редкостью, что сыграло определенную роль в последующем кратковременном упадке фламенко в начале XX века. А ведь задача аккомпаниатора намного сложнее, чем у солиста, поскольку он должен обладать безукоризненным чувством ритма, умением подстроиться под индивидуальные особенности различных певцов и танцоров. Даже в наше время все знаменитые гитаристы, выступающие с сольными концертами, являются прекрасными аккомпаниаторами. Достаточно, хотя бы, вспомнить Пако де Лусию, получившего в возрасте 14-ти лет первую премию на конкурсе гитаристов фламенко в Кордове за аккомпанемент.

С уверенностью можно сказать, что именно гитаристы-аккомпаниаторы и певцы сохранили и пронесли через все превратности XX-го века дух музыки фламенко. Насколько серьезно относились аккомпаниаторы к чистоте стиля фламенко, говорят следующие истории. Известно, что такие выдающиеся гитаристы, какими были Маноло де Уэльва, Мельчор де Марчена или Диего дель Гастор, прекращали играть, если замечали, что певцы или танцоры неправильно исполняли свою партию или не слушали аккомпанемент. Был даже случай, когда Маноло де Уэльва не только остановил игру, прервав незадачливого певца, но спел правильно куплет, затем сыграл его, после этого сыграл несколько импровизаций на тему мелодии куплета, и так увлекся и увлек слушателей, что никто и не заметил, как обиженный певец ушел со сцены, а все посетители и работники кафе долго еще слушали игру легендарного мастера.

Конечно, аккомпаниаторы высокого уровня могли исполнять и сольные гитарные композиции, но сами не воспринимали это серьезно. Для них гитарная партия без вокала или танца была просто развлечением, в процессе которого они не заботились о поддержании правильного ритма. Поэтому становится понятным различие в технике исполнения сольных гитарных композиций (не очень отточенных) и великолепного аккомпанемента, например у такой грандиозной фигуры, каким был Рамон Монтойя.

Внимательный анализ фонограмм современных гитаристов-виртуозов также подтверждает тот факт, что отдельные мелодические вариации сольных гитарных композиций, явно заранее хорошо отрепетированные, иногда не укладываются в строгий ритмический каркас исполняемого жанра фламенко, но как только исполняется серия аккордов приемами *расгеадо* между мелодическими вариациями (фактически фрагмент аккомпанемента), то немедленно восстанавливается точный и жесткий ритм.

После непродолжительного упадка искусства фламенко в обществе Испании возникла необходимость его возрождения. В 1922 году в Гранаде был проведен первый конкурс *канте хондо* под руководством ведущих артистов и представителей культурной элиты Испании, среди которых были Мануэль де Фалья, Федерико Гарсиа Лорка, Андрес Сеговия и другие. Этот конкурс положил начало возрождению глубинных пластов фламенко, новому витку его развития. История гитары фламенко, тем не менее, в это время соответствует пока первому этапу. Мировую известность фламенко получило в 1921 году, когда программа фламенко была представлена в Париже. Интересно, что организацию показа и хореографию осуществил русский балетмейстер Сергей Дягилев, а эскизы декораций и костюмов сделал Пабло Пикассо.

Начиная с конца 20-х годов можно говорить о **втором этапе** развития гитары фламенко. Основными чертами этого этапа являются следующие. *Во-первых*, непрерывное совершенствование техники, массовое создание сольных гитарных пьес на темы практически всех жанров фламенко. *Во-вторых*, выступления гитаристов с сольными концертами, гастролирование трупп фламенко по всему миру. *В-третьих*, создание множества центров фламенко по всему миру. *В-четвертых*, массовый выпуск граммпластов и издание школ игры на гитаре фламенко и пр. В качестве важных результатов второго этапа можно отметить, например, возникновение устойчивого интереса к гитаре фламенко среди гитаристов всего мира, использование элементов фламенко в произведениях композиторов, работающих для гитары.

Третий этап истории гитары фламенко (продолжается и в настоящее время) можно характеризовать следующими особенностями. *Во-первых*, возросшей виртуозностью исполнения, которая стала непременным атрибутом игры любого профессионала. *Во-вторых*, унифицированностью манеры исполнения, проистекающей из массового распространения грамзаписей и, соответственно, возможности детального изучения техники игры без личного контакта с исполнителем. *В-третьих*, создания гитарных композиций, в которых тесно переплетены мелодические и ритмические элементы различных жанров фламенко. *В-четвертых*, выходом гитары фламенко на эстраду в составе инструментальных ансамблей различного состава или с оркестром, насыщения композиций джазовыми и популярными музыкальными элементами.

Достижения гитаристов фламенко, кроме периодизации во времени, можно упорядочить и с учетом эволюции техники исполнения. Например, Мануэль Кано в своей книге «Гитара фламенко» технику игры различных гитаристов объединял в пять «школ» (это очень интересная классификация, созданная признанным профессионалом и знатоком фламенко):

- Первый тип — **примитивная школа**. Такая техника была характерна для становления профессионального гитарного искусства и по времени охватывала всю «золотую эпоху» и предшествующий период. Хотя надо сказать, что мастерство отдельных исполнителей в конце этой эпохи значительно превышало общий уровень. Как уже упоминалось, техника Хавьера Молины и его творческое наследие в виде множества мелодических вариаций в различных жанрах фламенко стали основой для перехода от примитивной школы к виртуозной и сложной гитарной музыке последующих времен.
- Второй тип — **монтойизм** (*montoyismo*). Манера игры и характер мелодий, подражающие творчеству Рамона Монтойи.
- Третий тип — **рикардизм** (*ricardismo*). Подражание Ниньо Рикардо.
- Четвертый тип — **сабикизм** (*sabiquismo*). Подражание Сабикасу. Полное изложение техники Сабикаса можно найти в двухтомной книге его ученика американского гитариста Денниса Костера «Ключи к гитаре фламенко».
- И, наконец, пятый тип — это **свободная школа**. Имеется в виду персональные стили гитаристов, чья игра не подпадает ни в одну из трех последних школ.

Современный стиль игры в достаточной мере унифицирован. Его основой послужило, несомненно, творчество гениев современности Пако де Лусии и Маноло Санлукара. Их манере не без успеха подражает большинство молодых гитаристов как в Испании, так и далеко за ее пределами.

Интересно, что наряду с усложнением сольных гитарных композиций, насыщением их джазовыми элементами, слиянием различных жанров в некие попури и пр., многие гитаристы идут по пути совершенствования и повышения виртуозности аккомпанемента, сохраняя при этом строгость и чистоту. Например, такими свойствами обладает аккомпанемент у Томатито: достаточно послушать его работу вместе со знаменитым певцом конца XX века Камароном де ла Исла (*Camarón de la Isla*). Вместе с тем, следует еще раз подчеркнуть, что такие мастера сольного фламенко, как Пако де Лусия, Маноло Санлукар или Хосе-Антонио Родригес могут блестяще аккомпанировать и пению и танцу.

Биографии

Каждый из вышеперечисленных этапов истории гитары фламенко делался конкретными людьми. Всех упомянуть практически невозможно, поэтому отметим только наиболее выдающихся мастеров, которые внесли значительный вклад в развитие искусства фламенко. Конечно, предлагаемый перечень исполнителей в определенной степени субъективен, тем не менее, он дает достаточно правильную картину артистической среды, благодаря которой фламенко стало одной из жемчужин мирового искусства.

Но прежде чем начать рассказ о конкретных исполнителях, следует несколько слов сказать об особенностях возникновения творческих имен, под которыми они вошли в историю искусства фламенко. Наличие псевдонима — это скорее правило, чем исключение в среде артистов фламенко. Даже в серьезной музыковедческой литературе (не говоря уж о популярной) в большинстве случаев артисты фламенко встречаются под псевдонимами. Поэтому тем, кто только начинает знакомиться с искусством фламенко, знание их истинных имен будет полезно.

Особенности образования артистических псевдонимов

Творческие псевдонимы артистов создаются по правилам, обычным, наверное, для большинства народов Европы. В качестве основы псевдонима могут быть взяты особенности внешности (например, Чоколате — за смуглость кожи), название местности, в которой родился артист (Пако де Альхесирас — Пако из Альхесираса), манера поведения, род основной деятельности (Пако эль Барbero — Пако парикмахер), и пр. Конечно, собственное имя является главным элементом псевдонима, но в «основном» виде оно встречается нечасто, а общепринятым является использование уменьшительных, ласкательных вариантов или иных трансформаций. Редкие артисты фламенко были известны широкой публике только под истинными именами. Например, гитаристы Рамон Монтойя, Марио Эскудеро, Мануэль Кано, танцор Висент Эскудеро, танцовщица Кармен Амайя (у нее, правда, была кличка «Ла Капитана», но, тем не менее, весь мир знает ее под истинным именем). В качестве примера приведем некоторые испанские имена с наиболее часто встречаемыми в псевдонимах вариантами.

Antonio. Антонио (женское имя — Антония). Варианты: *Антониано (Antoniano), Антолиано (Antoliano), Антолин (Antolín), Антон (Antón), Тона (Tona), Тончо (Toncho), Тонче (Tonche), Антоньито (Antoñito), Тоньо (Toño), Тоньико (Toñico)* и др.

Cármen. Кáрмен. Варианты: *Кармела (Carmela), Кармита (Carmita), Карминья (Carmiña), Мария дель Кармен (María del Cármen), Кармелита (Carmelita), Кармелилья (Carmelilla), Каита (Caíta).*

Cristóbal. Кристóбаль. Варианты: *Кристобало (Cristobalo), Тобало (Tobalo)* и пр.

Diego. Диéго. Варианты: *Диегильо (Dieguillo), Диегито (Dieguito), Диегин (Dieguín)* и пр.

Dolores. Долóрес. Варианты: *Долоритас (Doloritas), Лола (Lola), Лолита (Lolita), Лоли (Loli), Лолес (Loles), Лоло (Lolo)* и пр.

Fernando. Фернáндо (женское имя — Фернáнда). Варианты: *Фернандито (Fernandito), Фернандильо (Fernandillo), Нано (Nano).*

Francisco. Франсúско (женское имя — Франсúска). Это имя имеет, пожалуй, наибольшее количество вариантов. Из них можно выделить четыре основных, каждый из которых, в свою очередь, послужил основой для множества вторичных вариантов.

Во-первых, *Франсис (Francis), Франсискито (Francisquito), Фраскело (Frascuero), Фраскорро (Frascorro), Фаико (Faíco), Фаукильо (Faiquillo).*

Во-вторых, уменьшительные *Пáко (Paco), Пакúто (Paquito), Пакíльо (Paquillo), Пакоте (Pacote), Пакорро (Pacorro), Пакеро (Paquero), Пакиро (Paquiro), Пакирри (Paquirri).* Женские варианты: *Пака (Paca), Пакера (Paquera), Кика (Quica, Kika), Панчита (Panchita), Панча (Pancha).*

В-третьих, *Кúрро (Curro), Куррúто (Currito), Куррúльо (Currillo).* Женские варианты: *Курра (Curra), Куррука (Cirrusa).* Курро также часто используется не как вариант собственного имени, а в качестве характеристики «храбрец, дерзкий».

В-четвертых, *Фаррúко (Farruco), Фаррукúто (Farruquito).* Женский вариант — *Фаррука (Farruca).* Фарруко также часто используется в качестве характеристики «храбрец, дерзкий».

José. Хосé (женское имя — Хосéфа). Можно выделить два основных варианта имени, каждый из которых имеет множество модификаций.

Во-первых, *Хосеúто (Joseito), Хоселито (Joselito), Хоселе (Josele), Хоселеме (Joselete), Хосесумо (Joscito), Хоселеро (Joselero), Хосефо (Josefo).* Женские варианты: *Хосеума (Joseíta), Хоселита (Joselita), Хосесума (Joscita), Хоселера (Joselera), Хосефа (Josefa).*

Во-вторых, уменьшительные, *Пене (Pepe), Пенито (Pepito), Пенильо (Pepillo), Пенин (Pepín), Пенете (Pepete), Пероте (Perote).* Женские варианты: *Пена (Pera), Пенита (Pepita), Пенилья (Pepilla), Перота (Perota).*

Juan. Хуáн (женское имя — Хуáна). В качестве наиболее употребительных производных от этого имени можно встретить: *Хуанúто (Juanito), Хуанúльо (Juanillo), Хуанí (Juaní), Хуанин (Juanín), Хуанинчи (Juaninchi), Хуанчо (Juancho), Чано (Chano)* и пр.

Manuel. Мануэль (женское имя — Мануэла). Это имя встречается в следующих основных модификациях: *Маноло (Manolo), Манолито (Manolito), Лоло (Lolo), Ману (Manu), Манолин (Manolín), Лолито (Lolito), Лолин (Lolín)* и пр.

Конечно, приведенный список далеко не полон, но он дает определенное представление о том, как возникают варианты имен и псевдонимов у одного и того же артиста, которые вы можете встретить в литературе.

Отметим также иные наиболее распространенные элементы псевдонимов, которые отражают какие-либо особенности внешности, манеры поведения, возрастные характеристики, исполнительские особенности и пр. Псевдонимы могут быть достаточно хлесткими и пряными, что, вообще говоря, характерно не только для андалусцев.

ciego [сьего]. «Страстно увлеченный», «безрассудный», «слепой». Например, певец *El Ciego de la Pena*.

coco [коко]. «Бука», которым пугают маленьких детей. Обычно с темным цветом лица и страшной наружностью. В качестве примера можно привести певца Рафаэля эль Коко Родригеса (*Rafael el Coco Rodríguez*).

cojo [кохо]. «Хромой». Например, певцы *El Cojo de Málaga* (Хромой из Малаги), *El Cojo de Huelva* (Хромой из Уэльвы).

chato [чато]. «Курносый». Например, певец *Chato de Jerez* (Курносый из Хереса).

chico [чико]. «Маленький», «младший». Например, гитарист *Moraíto Chico* (Мораито Чико), т.е., младший Мораито (по отношению к своему отцу Хуану Морао).

Don [дон]. Приставка к псевдониму артиста фламенко, выражающая особое уважение за выдающиеся достижения в искусстве. Например, знаменитый певец *Don Antonio Chacón* (Дон Антонио Чакон).

loco, loca [локо, лóка]. Буквально означает «чокнутый, сумасшедший». Например, известные певцы брат и сестра *El Loco Mateo* (Чокнутый Матео) и *La Loca Mateo* (Чокнутая Матео). На диалекте андалусских цыган (*caló*) этот же смысл имеет слово *маканде* (*macande*). Одного из сильнейших певцов так и звали — Маканде.

niño [ниньо]. «Малыш». Например, певец *Niño de Almadén* (Малыш из Альмадена).

señó [сеньó]. Андалусское сокращение от *señor*. Приставка к псевдониму артиста фламенко, выражающая особое уважение за выдающиеся достижения в искусстве.

tía, tío [тия, тío]. Тетя, дядя. Например, *Tío Antonio Cagancho* (дядюшка Антонио Каганчо), *Tía Juana* (тетушка Хуана - другое прозвище знаменитой танцовщицы Фараоны).

viejo [вьехо]. «Старый». Например, певцы *El viejo Caracol* (старый Караколь) и *El viejo de la Isla* (старик из Ислы).

Биографии гитаристов по городам Испании

Как уже говорилось, первый и второй этапы развития искусства гитары фламенко характерны наличием региональных стилей игры (пусть и выделяемых достаточно условно), поэтому и наше краткое знакомство с выдающимися исполнителями осуществим по регионам.

Кадис

Одним из самых значительных городов Андалусии в истории фламенко является портовый город Кадис на южной окраине атлантического побережья Испании, и особенно, его цыганский квартал Сан-Фернандо (*San Fernando*). Наиболее ранним из известных профессиональных гитаристов фламенко стал знаменитый *Маэстро Патиньо*.

PATÍNIO, José (1829-1902). Хосе Патиньо или, как его еще уважительно называли, Маэстро Патиньо. Цыган. Вся его артистическая карьера по времени совпала с «золотой эпохой», более того, он был одним из ее создателей. В период с 1850 по 1860 г. он работал в кадисском кафе *Los Caganchos*. После его закрытия он посвятил себя преподаванию. Патиньо всю свою жизнь оставался убежденным противником сольного исполнения мелодий фламенко, хотя славился прекрасной сольной игрой интермедий в перерывах вокальной партии. Особо следует отметить блестящее исполнение пассажей

левой рукой. По иронии судьбы его лучший ученик *Пако эль Барберо* первым стал исполнять сольные гитарные композиции в коммерческих целях, а не как сиюминутный каприз. Патиньо периодически выступал в 1860-1870 годах в *Teatro Principal* в Хересе вместе с Пако эль Барберо.

SÁNCHEZ GÓMEZ, Francisco (псевд. *Paco el Barbero*) (1840-1910). Франсиско Санчес Гомес (Пако эль Барберо, т.е., Пако-парикмахер). Его можно по праву назвать основателем сольного гитарного фламенко. Свои сольные номера он создавал, соединяя вместе мелодические интермедии - *фальсеты*, которые обычно играют между куплетами. Эти мелодические вариации он разделял короткими ритмическими вставками, исполняемыми приемами *расгеадо*. Фактически, он первым изобрел основные принципы сольных гитарных композиций, которые до него никто не делал. Ряд своих вариаций он сочинил на основе подражания вокалу. Вместе с тем, Пако был прекрасным аккомпаниатором. Своей игрой он заработал достаточно денег, чтобы открыть собственное кафе в Севилье. Знаменитый впоследствии Хавьер Молина был одним из учеников Пако, от которого он перенял методы формирования сольных гитарных пьес.

GANDULLA GÓMEZ, Juan (псевд. *Habichuela*) (1865-1935). Хуан Гандулья Гомес (*Абичуэла*, т.е., фасолина). Цыган. Прославился своими сольными вариациями на темы *гранадины* (*granadina*).

Современником Патиньо и Пако эль Барберо был еще один гитарист, танцор и певец *Пакирри аль Гуанте* (*Raquirri al GUANTÉ*), перчаточник по профессии, оставшийся в истории фламенко как изобретатель *сехильи*.

В Кадисе также работали два очень сильных ученика Патиньо - это *Абичуэла* и *Хосе Капинетти* (*José CAPINETTI RODRÍGUEZ*, 1883-1950).

Херес-де-ла-Фронтера

Если пальма первенства появления фламенко осталась за Кадисом, то «столицей» фламенко стал небольшой город Херес-де-ла-Фронтера, что недалеко от Кадиса. Большинство артистов фламенко этого города — цыгане из квартала Сантьяго (*Santiago*). Наиболее старым известным в истории гитаристом Хереса был *Пако эль Барросо* (*Rafael BARROSO*, псевдоним *Paco el Barroso*) — учитель легендарного *Хавьера Молины*.

MOLINA CUNDI, Javier(Xavier) (4.5.1868-1956). Хавьер (Ксавьер) Молина Кунди. Начал играть с семи лет. Первые серьезные уроки игры он получил от Пако эль Барберо. Обучался также и у Рафаэля Барросо. В семнадцать лет Хавьер, его брат танцор Антонио, а также молодой и пока еще неизвестный певец Антонио Чакон, оставили родной Херес и отправились в Севилью. Вместе они объездили всю Испанию. Затем в течение 20 лет Хавьер был ведущим гитаристом в кафе *Silverio* и кафе *Burrero*. Он аккомпанировал всем известным певцам и танцорам тех времен. Одним из учеников Хавьера был знаменитый гитарист *Рафаэль дель Агила*. Хавьер дал начало стилю игры, который впоследствии был назван «модерн фламенко». Он создал огромное количество мелодических вариаций в различных жанрах фламенко. За свое мастерство был награжден прозвищем «брухо де ла гитарра» (волшебник гитары). Творческое наследие Хавьера считают связующим звеном между манерой игры XIX и XX веков, и оно, в частности, послужило отправной точкой для Рамона Монтойи и Ниньо Рикардо.

ÁGUILA y ARANDA, Rafael del (1900-1976). Рафаэль дель Агила-и-Аранда. Воспитал целую плеяду гитаристов Хереса. Среди них были *Лоренсо Апарисио* (*Lorenzo APARICIO*), *Маноло Сантос* (*Manolo SANTOS*), *Хосе-Луис Балао* (*José Luis BALÁO*, 1938), *Пако Сеперо* (*Francisco LÓPEZ CEPERO GARCÍA*, 1942), *Рафаэль Аларкон* (*Rafael ALARCÓN*), братья *Хуан Паррилья* и *Паррилья де Херес*, а также многие другие. За свое мастерство и значительный вклад в искусство фламенко он в 1967 году получил премию Кафедры Фламенкологии города Хереса.

Следует также упомянуть гитариста, певца и танцора *Хуана эль де Алонсо* (*Juan el de Alonso*) и его рано умершего сына гитариста *Куррито эль де ла Херома* а также лучшего аккомпаниатора Хереса с 20-х по 60-е годы XX-го века *Перико дель Лунара*.

GEROMA, Curro(Curríto) de la (1900-1934). Курро(Куррито) де ла Херома. Певец, танцор и гитарист. Родился в г.Херес-де-ла-Фронтера. Был прекрасным аккомпаниатором пению. Пел в основном *булерии*. Его дочь — известная в те времена танцовщица Ла Херома (*GEROMA, la*). Курро обучался игре на гитаре у своего отца и немного у Хавьера Молины. Работал Курро в основном в труппе Пасторы Империио (*IMPERIO, Pastora*).

VALLE PICHARDO, Pedro del (псевд. *Perico del Lunar*) (1894-1964). Педро дель Валье Пичардо (Перико дель Лунар). Свое прозвище «дель Лунар» он получил из-за круглой и крупной родинки на лице. Педро обучался у своего отца и у Хавьера Молины. Его сын *Перико дель Лунар-младший* (*Pedro del VALLE CASTRO*, псевд. *Perico del Lunar (hijo)*, 1940) также неплохой аккомпаниатор. Когда он хотел, то играл точно как отец.

Кроме перечисленных гитаристов две фамилии из Хереса — *Фернандес* и *Морено*, состоящие в тесном родстве, — дали миру фламенко три поколения артистов.

Династия Фернандес. Первым из известных мастеров этой династии был певец, танцор и гитарист *Тюо Паррилья* (т.е., «дядюшка Паррилья») (*Manuel FERNÁNDEZ MORENO*, псевд. *Tío Parrilla*, 1904-1980). Он был отцом двух гитаристов — *Хуана Паррилья* (*Juan FERNÁNDEZ MOLINA*, псевд. *Juan Parrilla*, 1943) и *Паррилья де Хереса* (*Manuel FERNÁNDEZ MOLINA*, псевд. *Parrilla de Jerez*, 1943), а также дядей известного *Курро де Хереса* (*Francisco FERNÁNDEZ LORETO*, псевд. *Curro de Jerez*, 1943) и дедом *Манолито Паррилья* (*Manuel FERNÁNDEZ GÁLVEZ*, псевд. *Manolito Parrilla*, 1943).

Династия Морено. Гитарист и певец *Эль Морао* (*Manuel MORENO de SOTO y MONJE*, псевд. *El Moráo*, 1902-1955) был отцом двух гитаристов — *Хуана Морао* (*Juan MORENO JIMÉNEZ*, псевд. *Juan Moráo*, 1935) и *Мануэля Морао* (*Manuel MORENO JIMÉNEZ*, псевд. *Manuel Moráo*, 1929), которые обучались и у своего отца и у Рафаэля дель Агилы. Хуан Морао, в свою очередь, является отцом блестящего современного гитариста *Мораито Чико* (*Manuel MORENO JUNQUERA*, псевд. *Moraíto Chico*, 1956).

Морон-де-ла-Фронтера

Примерно между Хересом и Севильей находится городок Морон-де-ла-Фронтера, принадлежащий провинции Севилья. Как и Херес, Морон всегда славился чистотой стиля фламенко. Главной задачей местные гитаристы считали создание строгого и сдержанного аккомпанемента. В этом отношении школы гитарной техники Хереса и Морона практически идентичны. Одним из первых сильных исполнителей Морона был *Ниньо де Морон* (т.е., «малыш из Морона») (*Juan María ÁLVAREZ*, псевд. *Niño de Morón*, кон.XIX — нач.XX) — ученик знаменитого Пако де Лусены. Но настоящую славу этому городу принесла династия Амайя во главе с легендарным *Диего дель Гастором*. Все гитаристы Морона были в той или иной мере учениками Диего. Отметим лишь членов этой фамилии — трех племянников — *Диего де Морона* (*Diego TORRES AMAYA*, псевд. *Diego de Morón*, 1947), *Пако дель Гастора* (*Francisco GÓMEZ AMAYA*, псевд. *Paco del Gastor*, 1944) и *Хуана дель Гастора* (*Juan GÓMEZ AMAYA*, псевд. *Juan del Gastor*, 1908-1973).

AMAYA FLORES, Diego (псевд. *Diego del Gastor*) (1906 - 1973). Диего Амайя Флорес (Диего дель Гастор). Цыган. Родился в г. Ронда (пров. Малага), но в раннем возрасте переехал со своей семьей в городок Гастор около г. Морон-де-ла-Фронтера, по имени которого он и получил свое прозвище. Отец и мать Диего хорошо пели фламенко, но никогда не выступали профессионально. Первым учителем Диего был гитарист *Пене Наранхо* (*NARANJO, Pepe*). Впоследствии сам Диего, живя в г. Морон-де-ла-Фронтера, обучил искусству гитары фламенко множество учеников, среди которых были три его племянника, и один из них — *Пако дель Гастор*, вставший в ряд лучших гитаристов нашего времени. Следует отметить, что Диего также прекрасно владел и «классической» гитарной техникой. Среди артистов фламенко Диего ценился как один из лучших аккомпаниаторов, но кроме этого Диего любил исполнять и сольные гитарные композиции фламенко. Еще одной чертой этого выдающегося артиста было страстное увлечение поэзией. Диего мог целый вечер декламировать стихи различных поэтов, а также и плоды собственного вдохновения.

AMAYA FLORES, Francisco (псевд. *Francisco el Mellizo*). Франсиско Амайя Флорес (Франсиско эль Мельисо). Цыган. Был братом гитариста Диего дель Гастора и отцом гитариста *Пако дель Гастора*, который играет в серьезном цыганском стиле, обладает виртуозной техникой большого пальца (*pulgar*).

Санлукар-де-Баррамедя

В самом устье Гвадалкивира, чуть севернее Кадиса, находится еще один чудесный городок Санлукар-де-Баррамедя. В гитарном мире он стал известен благодаря прекрасным гитаристам братьям *Антонио Санлукару* (*Antonio DELGADO BERNÁL*, псевд. *Antonio Sanlúcar*, 1900-1980) и

Эстебану Санлукару (*Esteban DELGADO BERNÁL*, псевд. *Antonio Sanlúcar*, 1910). Кроме них, конечно, славу этому городку принесла и семья Муньос — отец Исидро Санлукар (*Isidro MÚÑOS RAPOSO*, псевд. *Isidro Sanlúcar*, 1910) со своими сыновьями Исидро Санлукаром (*Isidro MÚÑOS ALCÓN*, псевд. *Isidro Sanlúcar*) и гениальным современным музыкантом и композитором Маноло Санлукаром (*Manuel MÚÑOS ALCÓN*, псевд. *Manolo Sanlúcar*, 1943), чей вклад в развитие гитары фламенко соизмерим с достижениями Пако де Лусии. Кроме концертной деятельности Маноло занимается обучением молодых исполнителей, приезжающих к нему со всего мира.

Альхесирас

На побережье Гибралтара находится маленький городок Альхесирас, который дал миру артистическую семью, в которой родился и вырос гениальный современный гитарист Пако де Лусия.

SÁNCHEZ GÓMEZ, Francisco (псевд. *Paco de Algeciras, Paco de Lucía*) (1947). Франсиско Санчес Гомес (Пако де Альхесирас, Пако де Лусия). Свою вторую кличку Пако получил по имени своей матери Лусии — известной артистки фламенко. Его отец *Антонио* посвятил свою жизнь обучению молодых гитаристов. Один из братьев *Пене де Альхесирас* (*José SÁNCHEZ GÓMEZ*, 1945) стал певцом, а старший брат *Рамон де Альхесирас* (*Ramón SÁNCHEZ GÓMEZ*, 1938) прекрасный гитарист школы Ниньо Рикардо, правда слабее, чем его младший брат Пако. Остальные братья стали танцорами. Первыми учителями Пако были его отец и старший брат. За время обучения он также брал уроки у таких знаменитостей того времени, как Мигель Борруль, Ниньо Рикардо, Марио Эскудеро. В возрасте семи лет Пако уже неплохо играл, а первые публичные выступления он осуществил в 11 лет. В 13 лет он уехал в Америку в составе труппы знаменитого танцора *Хосе Греко*. В 1962 г., когда ему было всего 14 лет, завоевал «Национальную премию аккомпанемента» на фестивале в Кордове. В юности Пако очень увлекался творчеством Ниньо Рикардо и к 18 годам знал его репертуар наизусть. В это время Марио Эскудеро посоветовал ему попробовать силы в создании собственных гитарных композиций. В 1970 г. Пако удостоился премии Кафедры Фламенкологии. Пако стал основоположником современного стиля игры на гитаре фламенко. Практически все молодое поколение гитаристов подражает его манере. Пако де Лусия записал большое количество дисков. Ранние его записи — это аккомпанемент пению. Первый свой диск *Cante flamenco traditional* Пако записал в 1963 г. со своим братом Пепе де Альхесирасом. С певцом *Хуанито Вальдеппармой* он записал в 1963 г. три диска, а в 1964 г. — с певицей *Нинья де ла Пуэбла*. Затем с певцом Харрито в 1964 г. Пако записал сразу три диска. С певцом *Хуаном де ла Лолой* (*GAMBERO MARTÍN, Juan*) Пако записал три диска в 1965 году в студии *Hispavox: Malagueñas, Cantes de Málaga* и *Cantes de Levante*. Вместе со своим братом Рамоном и певцом *Чато де ла Исла* (*LLERENA RAMOS, José*) он записал в студии «Полидор» 6 дисков в 1966 году. В компании с певцом *Эль Севильяно* он записал 6 дисков в 1967 году. В 1968 и 1969 годах записал диски со знаменитым певцом *Фосфорито* (*FERNÁNDEZ DÍAZ, Francisco*). На всех этих дисках он выступал еще под псевдонимом Пако де Альхесирас. В 1965 г. Пако выпустил диски совместно со своим братом Рамоном и другим гитаристом *Рикардо Модрего* с гитарными композициями. Этот перечень записей далеко не полный. Событием для широкой публики стал фильм «Кармен», созданный им в содружестве с танцевальной труппой Антонио Гадеса и режиссером Карлосом Саурой. Важное значение для выбора творческого направления имело его знакомство в 1977 г. и дальнейшая совместная творческая деятельность со всемирно известными джазовыми гитаристами Ал ди Меолой и Джоном Макклафлиным. В 1981 г. Пако создал секстет, в репертуаре которого были и чисто инструментальные композиции и вокально-инструментальные (пел младший брат Пепе де Альхесирас). Особый интерес для гитаристов представляют диски с инструментальными композициями. Среди них наиболее значимыми являются: *Сказочная гитара Пако де Лусии* (*La Fabulosa guitarra de Paco de Lucía*, 1967), *Фантазия фламенка Пако де Лусии* (*Fantasia flamenca de Paco de Lucía*, 1969), *Дуэнде фламенко Пако де Лусии* (*El Duende flamenco de Paco de Lucía*, 1972), *Источник и сокровище* (*Fuente y Caudal*, 1973), *Альмораима* (*Almoraima*, 1976), *Интерпретации Мануэля де Фаллы Пако де Лусией* (*Paco de Lucía Interpreta Manuel de Falla*, 1978), *Соло путешественника* (*Solo Quiero Caminar*, 1981), *Золотая гитара Пако де Лусии* (*La Guitarra de Oro de Paco de Lucía*, 1982), *Сироко* (*Siroco*, 1987), *Сириаб* (*Zyriab*, 1990), *Концерт Аранхуэс Хоакина Родриго* (*Concierto Aranjuez de Joaquín Rodrigo*, 1991), *Жизнь в Америке* (*Live in America*, 1993). Очень важное место среди дискографии Пако, несомненно, занимают четыре диска аккомпанемента (1971, 1973, 1974 и 1977) современной легенде вокала фламенко — *Камарону де ла Исла* (*MONJE CRUZ, José*).

Гранада

В центре горной части Андалусии находится одна из жемчужин Испании — город Гранада. Жанры фламенко, популярные в этом районе, пропитаны мавританским колоритом, как и архитектура города, увенчивающаяся знаменитым замком гранадских эмиров Альгамброй. Наиболее старым гитаристом Гранады, который известен в истории фламенко, был виртуоз *Эль Мурсиано*.

RODRÍGUEZ, Francisco (псевд. *El Murciano*) (1795–1848). Франсиско Родригес (Эль Мурсиано). Известно, что он аккомпанировал андалусским певцам на небольшой гитаре. Франсиско содержал небольшую харчевню, где, по словам М.И. Глинки, сам разливал вино для посетителей. В своем же заведении он и выступал. Глинка много часов провел вместе с Франсиско, пытаясь записать на ноты его импровизации, но все безуспешно. Сохранилась лишь нотная запись *малагеньи*, сделанная сыном Франсиско. Судя по отзывам современников, а также по нотной записи *малагеньи*, можно утверждать, что Франсиско обладал техническими возможностями на уровне лучших мастеров классической гитары того времени, что говорит о его выдающихся природных способностях.

Громкой славой на протяжении уже более века (четыре поколения гитаристов) пользуется в Гранаде артистическая династия Абичуэла из знаменитого цыганского квартала Сакромонте (*Sacromonte*). Самым старым из них, о котором сохранились достоверные сведения, был певец и гитарист *Эль Вьехо Абичуэла* (*El Viejo Habichuela*, кон. XIX-нач. XX). У него был сын гитарист *Тюо Хосе Абичуэла* (*José CARMONA FERNÁNDEZ*, псевд. *Tío José Habichuela*, 1909–1986), у которого, в свою очередь, четыре сына также избрали профессию гитариста. Это *Пене Абичуэла* (*José Antonio CARMONA CARMONA*, псевд. *Pepe Habichuela*, 1944), *Луис Абичуэла* (*Luis Antonio CARMONA CARMONA*, псевд. *Luis Habichuela*, 1947), *Карлос Абичуэла* (*Carlos Antonio CARMONA CARMONA*, псевд. *Carlos Habichuela*, 1958) и *Хуан Абичуэла* (*Juan CARMONA CARMONA*, псевд. *Juan Habichuela*, 1933), чей сын *Хуан Кармона* (*Juan CARMONA*, 1965) также продолжил семейную традицию.

Кроме семьи Абичуэла в Гранаде работали и другие серьезные гитаристы. Из ранних можно упомянуть *Романа эль Гранаино* (*Román el Granaíno*, 1905–?), учившегося у своего отца *Сальватора* и ставшего не только лучшим гитаристом Гранады, но и одним из лучших в Испании, а также *Ремолино* (*José CORTÉS CORTÉS*, псевд. *Remolino*, 1917) и его сына *Ремолино* (*José CORTÉS CAMACHO*, псевд. *Remolino (hijo)*).

Особо стоит фигура гитариста *Мануэля Кано*, сделавшего огромный вклад в историю фламенко.

CANO TAMAYO, Manuel (1926–1991). Мануэль Кано Тамайо. Наибольшей популярностью пользовался в 60-е и 70-е годы. Прекрасно исполнял и классическую музыку. В основном выступал с сольными гитарными концертами. Его исполнение отличалось филигранностью и отточенностью каждой ноты. Мануэль сочинил цикл пьес на народные темы, собранные Гарсиа Лоркой, написал замечательную книгу «Гитара фламенко». Мануэль записал ряд дисков со своими сольными композициями: *Evocacion de la guitarra de Ramon Montoya* (1964, Hispavox), *El Flamenco fabuloso de Manuel Cano* (1966, Hispavox), *Temas flamencos para concierto* (1968, Hispavox), *Lo mejor de Manuel Cano* (1967, Hispavox), вместе с гитаристом Виктором Монхе (*MONJE, Victor*) записал диск *Tencion de sonoridades para dos guitarras flamencas* (1967, Hispavox). Всего он записал более десятка дисков. В 1968 г. Мануэль Кано удостоился премии Кафедры фламенкологии (*La Catedra de Flamencologia*).

Хаян

Севернее Гранады расположен город Хаян, принадлежащий, как и Гранада, к так называемому Леванту. В этом городе жил замечательный гитарист *Хосе Ромеро Эрмосо* по прозвищу *Абичуэла* (*José ROMERO HERMOSO*, псевд. *Habichuela*, 15.8.1900–?), долгое время работавший в Мадриде.

В городке *Лина́рес*, что в провинции Хаян, всю жизнь работал прекрасный гитарист *Эль Трипа* (*Antonio ROMERO REYES*, псевд. *El Tripa*, 1874–1904), который был известен всей артистической среде Испании.

Альмерия

Крупный город Альмерия, также входит в состав Леванта. Этот район известен множеством местных вариантов различных жанров фламенко, особенно *фанданго*. В Альмерии родился один из самых старых гитаристов фламенко Хулиан Аркас.

ARCAS, Julian (25.10.1832–18.02.1882). Хулиан Аркас. Родился в г. Мария (пров. Альмерия), а умер в г. Антекера. Кроме исполнения пьес фламенко создавал собственные обработки испанских народных песен. Судя по всему, именно Хулиан первым стал исполнять орнаментальные пассажи (*picado*), ставшие неотъемлемой частью современной техники гитары фламенко. Испанские издательства опубликовали около 80 его обработок. Хулиан часто гастролировал по Европе. За выдающиеся успехи в гитарном искусстве Хулиану было присвоено звание профессора Королевской консерватории в Мадриде. Затем на десять долгих лет он поселился в Альмерии, но в связи с материальными затруднениями вновь был вынужден незадолго до своей кончины заняться концертной деятельностью. В Севилье Хулиан познакомился с выдающимся гитарным мастером того времени Антонио Торресом, совместно с которым он вносил различные изменения в конструкцию гитары.

В настоящее время Альмерия известна династией Томате. Основоположник династии — Эль Томате (*Miguel VEGA*, псевд. *El Tomate*, род. В 1-й трети XX века). Продолжили его славу гитариста сын Ниньо Мигель (*Miguel VEGA CRUZ*, псевд. *El Tomate, Niño Miguel*, 1932) и внук знаменитый Томатито (*José FERNÁNDEZ TORRES*, псевд. *Tomatito*, 1958), начавший играть профессионально в 12 лет. В течение почти 20 лет Томатито аккомпанировал легендарному певцу Камарону де ла Исла.

Малага

В Малаге наиболее известным был гитарист *Хуанито эль Малагеньо* (*Juan SANTAMARÍA y GÓMEZ*, псевд. *Juanito el Malagueño*, 1861-?), который был родом из небольшого городка Велес-Малага поблизости от Малаги.

Кордова

В Кордове начинал один из лучших гитаристов своего времени *Пако де Лусена* (*Francisco DÍAZ FERNÁNDEZ*, псевд. *Paco de Lucena*, 1859-1898). Работал он во многих городах Испании, и его игра не принадлежит ни к какому региональному стилю.

DÍAZ FERNÁNDEZ, Francisco (псевд. *Paco Lucena, Niño Lucena*) (1.6.1859–1930). Франсиско Диас Фернандес (Пако Лусена, Ниньо Лусена). Гитарист и певец. Родился в г. Лусена недалеко от Кордовы. Его отец Хосе Бернардино и мать Хуана-Хосефа были родом из Кордовы. Пако обучался искусству гитары фламенко в Малаге, а прославился, выступая в Севилье в кафе *Silverio*. В 1878 г. Пако работал в труппе *Cantes y Bailes Andaluces* в кафе *el Recreo* в Кордове. В 1879 г. выступал в кафе *Gran Capitan* тоже в Кордове. Пако внес в свою игру много элементов классической техники. К ним относятся сложные арпеджио (*arpeado*), тремоло классического типа (*p,a,m,i*). Кроме этого, Пако обогатил свои вариации необычными для того времени аккордами, приводя в восторг слушателей. До 1898 г. он провел тихую жизнь гитариста в родном городе. Говорят, что у Пако была интересная причуда, которая заключалась в том, что в день открытия нового сезона он ломал свою гитару, считая, что после починки она лучше звучит. Игру Пако Лусены очень высоко ценил Андрес Сеговия, он даже записал на ноты несколько его вариаций на темы *solea*.

Отметим также современного старого гитариста *Хуанито Серрано*, который выпустил в 1974 году книгу *Flamenco guitar. Técnicas basicas*.

SERRANO RODRÍGUEZ, Juan (1929). Хуан Серрано Родригес (псевд. Хуанито Серрано). Сын гитариста *Антонио эль дель Лунара* (*Antonio SERRANO CARMONA*, псевд. *Antonio el del Lunar*, 1891-1965) и певицы *Сесилии Родригес* (*RODRÍGUEZ de SERRANO, Cecilia*). Хуан начал обучаться игре на гитаре в возрасте 9 лет у своего отца и впоследствии больше ни у кого не брал уроков. В возрасте 11 лет уже аккомпанировал своей матери. Первый свой профессиональный дебют Хуан совершил в 13 лет в компании певца Хуана Переса (*PÉREZ SÁNCHEZ, Juan*). Причем аккомпанировать ему пришлось и певцу и танцовщице. В течение своей творческой карьеры он аккомпанировал всем знаменитым артистам фламенко XX-го века. До 1955 года Хуан работал в США в составе труппы. С этой труппой он долгое время гастролировал в Америке и Европе. Когда труппа давала концерты в Вашингтоне, он начал выступать с сольными концертами. В 1965 году Хуан получил Золотую медаль от Испанской Академии изящных искусств во время его представления в Испанском павильоне на Нью-Йоркской Всемирной выставке. В 1966 г. ему была присвоена степень Доктора изящных наук Коннектикутским университетом. В 1967 г. Хуан удостоился и премии Кафедры Фламенкологии Хереса.

В настоящее время в Кордове известны три гитариста еще из одной творческой династии *Томате*. Это, в первую очередь, *Рафаэль эль Томате* (*Rafael MÚÑOZ MÉNDEZ*, псевд. *Rafael el Tomate*, *Rafael el Cordobes*, 1914), затем его племянник *Эль Томате* (*Juan MÚÑOZ EXPÓSITO*, псевд. *El Tomate*, 1944) с сыном *Эль Томате* (*Juan Manuel MÚÑOZ*, псевд. *El Tomate*, 1970).

В Кордове также родились и выросли знаменитые гитаристы *Мариано де Кордова* (*Mariano de Córdoba*, нач. XX в.) — учитель известного гитариста Рафаэля Ногалеса, *Пако Пенья* (псевд. *Paco Peña*, 1942), *Рикардо Миньо* (псевд. *Ricardo Miño*, 1949) и многие другие.

Севилья

Севилья всегда славилась своими музыкантами, особенно знаменитый цыганский квартал Триана (*Triana*), воспетый во многих песнях фламенко. Этот квартал дал жизнь наиболее эмоциональным и «цыганским» исполнительским вариантам ряда жанров фламенко, среди которых *сигурия*, *солеа*, *танго*, *тангуильо*. В Севилье наиболее ранним в истории фламенко стал известен *Антонио Перес*, передавший свое мастерство значительному количеству гитаристов.

PÉREZ, Antonio (1835-1900). Антонио Перес. В знак уважения его часто называли *Маэстро Перес*. Его первый сын *Антонио* стал гитаристом, второй сын *Маноло* и дочь *Кармелита* выбрали танец. Антонио-старший был замечательным аккомпаниатором танцам. Одно время работал в кафе *Burrero*. Выступал в дуэте со знаменитым Маэстро Патињо. С 1884 года работал в Мадриде. После окончания активной артистической деятельности занялся педагогической деятельностью. Среди его учеников были отличные аккомпаниаторы *Хуан эль Хоробао* (*JOROBÁO, Juan*), *Пене Роблес* (*ROBLES, Pepe*), *Мануэль Посо* (*POZO, Manuel*), *Монтерито* (*Monterito*), *Антоньито Гонсалес* (*GONZÁLEZ, Antoñito*), его сын *Антонио*, (**PÉREZ, Antonio**) и, наконец, лучший аккомпаниатор Севильи того времени *Антонио Морено* (*Antonio MORENO*, 1872-1937).

GÓMEZ VÉLEZ, Manuel (псевд. *Manolo de Huelva*) (1892–1968). Мануэль Гомес Велес (Маноло де Уэльва). Нецыганский гитарист, которого Андрес Сеговия называл величайшим из живущих гитаристов фламенко. Одиноким и грандиозной фигурой стоял Маноло де Уэльва, чья техника игры была уникальной и не принадлежала ни к каким-либо региональным стилям. Родился Маноло в городке Рио-Тинто (пров. Уэльва). Очень молодым уехал в Севилью. Начал играть в возрасте семи лет, аккомпанируя певцам *фанданго*. Маноло прекрасно играл и классическую музыку и более всего любил исполнять произведения Баха и Скарлатти. Эту сторону его творчества очень хвалил Андрес Сеговия. Особенностью его техники фламенко была необычайно развитая подвижность большого пальца правой руки, который был у него немного загнут к запястью и имел мощный ноготь. Замечательно владел приемами *расгеадо*, а *арпеджио* у него звучали довольно скупое. Прием *тремоло* он просто презирал. Главным в игре он считал устойчивый четкий ритм и точность расстановки акцентов. Аккомпанировал Маноло практически всем знаменитым артистам того времени. Работал и в труппе Архентиниты (*LÓPEZ, Encarnación*) *Las Calles de Cadiz* в мадридском кафе *La Zambra*. Последнюю часть жизни Маноло провел в Мадриде. Маноло не оставил учеников, хотя многие гитаристы пытались подражать ему. В честь этого выдающегося артиста была учреждена премия *Premio Manolo de Huelva* для победителя конкурса гитаристов-аккомпаниаторов, который проходил в Кордове.

Следует упомянуть единственную, пожалуй, гитаристку фламенко *Матильду Куэrvat* (*Matilde CUERVAS RODRÍGUEZ*, 1.04.1887-?). Она исполняла в основном репертуар Хавьера Молины и Рамона Монтойи.

Второй этап истории гитары фламенко в Севилье создавали, прежде всего, три брата из городка *Марчена*, что находится неподалеку от Севильи, *Мигель де Марчена* (*Miguel JIMÉNEZ TORRES*, псевд. *Miguel de Marchena*), *Чико Мельчор* (*Antonio JIMÉNEZ TORRES*, псевд. *Chico Melchor*, 1909-?) и самый известный из них, великолепный аккомпаниатор *Мельчор де Марчена*.

JIMÉNEZ TORRES, Melchor (псевд. *Melchor de Marchena*) (1907–1980). Мельчор Хименес Торрес (Мельчор де Марчена). Цыган. Он никогда ни у кого не учился. Основным его методом овладения секретами мастерства было наблюдение за игрой Хавьера Молины, Куррито эль де ла Херомы, Маноло де Уэльвы. Длительный период он провел в Севилье, а затем переехал в Мадрид, где долго работал в заведении Маноло Караколя *Los Canasteros*. Мельчор считал, что сольная игра на гитаре не является истинным фламенко, хотя иногда исполнял сольные композиции. Его кредо было в том, что фламенко не нуждается в украшении, и что главнейшая функция гитары — аккомпанемент. Мельчор записал в содружестве со всеми знаменитыми певцами того времени 107 дисков. В 1966 г.

за выдающийся вклад в искусство фламенко Мельчор был удостоен премии Кафедры Фламенкологии в Хересе. Его дело продолжил сын *Энрике де Мельчор* (*Enrique JIMÉNEZ RAMÍREZ*, псевд. *Enrique de Melchor*). Правда сейчас играет Энрике в ином, современном стиле, выступает с сольными концертами и с ансамблем музыкантов (хотя может играть и в отцовском стиле).

Славу гитаристов Севильи в XX веке вместе с Маноло де Уэльва и Мельчором де Марчена создал легендарный гитарист *Ниньо Рикардо*.

SERRAPI SÁNCHEZ, Manuel (псевд. *Niño Ricardo*) (1904-1972). Мануэль Серрапи Санчес (Ниньо Рикардо). Не цыган. Начал карьеру в кафе *Salon Variedades*, где он работал вторым гитаристом у Антонио Морено (*MORENO, Antonio*). Затем он перешел в кафе *Novedades*, где работал непосредственно под руководством Хавьера Молины. Роль Ниньо Рикардо в развитии музыки фламенко невозможно переоценить. Он сочинил огромное количество вариаций практически во всех жанрах фламенко, обогатил музыку множеством сложных аккордов. Ему подражали, многие гитаристы старались выучить весь его репертуар (кстати, так поступил и юный Пако де Лусия). За свою творческую карьеру он записал в содружестве со всеми знаменитыми артистами около 90 дисков. Но есть и ряд дисков с его сольными гитарными композициями, среди которых *Toques flamencos de guitarra* (Hispavox) и *Niño Ricardo* (ODEON, Barcelona, 1966). Недостатком его творчества было не очень отработанное и чистое исполнение. Рикардо постоянно импровизировал, сочинял новые вариации, и у него часто не было желания оттачивать долгими тренировками одну и ту же мелодию, исполнять ее длительное время в неизменном виде.

Список знаменитостей Севильи будет, конечно, неполным без *Луиса Маравильи* и его учителя *Марчело Молины*, а также *Эдуардо эль де ла Малены* (*Eduardo GUTIERREZ SEDA*, псевд. *Eduardo el de la Malena*, 1925).

LÓPEZ TEJERA, Luis (псевд. *Luis Maravilla, Marianas-hijo*) (1.6.1914). Луис Лопес Техера (Луис Маравилья или Марианас-сын). Родился от нецыганских родителей. Его отец известный в те времена певец Ниньо де лас Марианас (*LÓPEZ BENÍTEZ, Luis*). Луис одинаково хорошо владел гитарой фламенко и классической гитарой, которой он обучался три года у Мигеля Льобета. Гитарой фламенко он начал заниматься в возрасте восьми лет у Марчело Молины (*MOLINA, Marchelo*), который был другом их семьи. В 12 лет Луис играл почти профессионально. Его игра была очень красива и нежна, но в то же время соответствовала андалусскому стилю. Выступать Луис начал под псевдонимом Марианас-сын, а уже позднее за свою игру получил прозвище «Чудо» (*Maravilla*). В 1928 г. Луис участвовал в конкурсе гитаристов в мадридском театре *Zarzuela*. В 1932 г. он отправился в Буэнос-Айрес, где женился на танцовщице Пилар Кальво (*CALVO, Pilar*), с которой организовал труппу и гастролировал в США. С 1936 г. по 1946 г. они жили в Нью-Йорке. Вернувшись в Испанию в 1946 г., Луис работал до 1956 г. в труппе Пилар Лопес (*LÓPEZ, Pilar*). В 1952 г. он получил во Франции приз за лучший диск года (*Penas y Alegrías de Andalucía*). После ухода в 1956 г. из труппы Пилар Лопес он открыл свой гитарный магазинчик. Луис записал диск с уроками гитары фламенко (*Lección de guitarra flamenca*, Hispavox, 1967).

Из современных виртуозов можно отметить *Висенте Амиго* (*AMIGO, Vicente*, 1967), обучавшегося у Меренге де Кордовы, а также *Рафаэля Рикени* (*RIQUENI del CANTO, Rafael*, 1962).

Барселона

В столице Каталонии Барселоне всегда было много артистов фламенко. Среди гитаристов этого города, несомненно, выделяются три имени: *Мигель Борруль*, *Мигель Борруль-младший* и, конечно, *Пако Агилера*.

BORRULL CASTELLÓ, Miguel (псевд. *El Peste*) (1866-1.3.1926). Мигель Борруль Кастельо (Эль Песте). Гитарист. Родился в г. Кастельон-де-ла-Плата (пров. Валенсия). Мигель был прекрасным аккомпаниатором, хотя известность приобрел как основатель династии артистов и как владелец знаменитого кафе *Casa Macia* в Барселоне, которое он купил в 1915 г. и переименовал его в *Villa Rosa*. Сын Мигеля стал хорошим аккомпаниатором, три его дочери — Хулия, Исабель и Конча стали танцовщицами, а его внучка — известная танцовщица Трини Борруль. В содружестве со знаменитыми певцами того времени Мигель записал около тридцати дисков.

BORRULL GIMÉNEZ, Miguel (псевд. *Miguelito*) (1900-1975). Мигель Борруль Хименес (Мигелито, т.е., маленький Мигель по отношению к своему отцу Мигелю). Гитарист. Сын гитариста Мигеля Борруля

Кастельо. Мигелито был любимым аккомпаниатором знаменитого певца Мануэля Торре (*SOTO LORETO, Manuel*). Стилль игры его был более современным и технически оснащенным, чем у его отца. Играл Мигелито в заведении *La Bodega* в Барселоне.

AGUILERA, Paco(Francisco) (1906-1986). Пако(Франсиско) Агилера. Гитарист, не цыган. Родился в Барселоне. Был прекрасным аккомпаниатором со строгим и сдержанным стилем. Пользовался большой популярностью у певцов и танцоров. Его сын стал танцором. Пако Агилера записал более 20 дисков со своим аккомпанементом пению. Кроме этого в 1962 г. вышел диск с его сольными гитарными композициями *Fiesta flamenca* (Philips).

Барселона также известна многочисленной артистической династией Амайя (кстати родственники семьи Амайя из Морона-де-ла-Фронтера), из которых вышла легенда танца фламенко Кармен Амайя. Основателем этой династии считается гитарист Эль Чино (*El Chino*), родившийся в конце XIX века в Гранаде и там обучившийся играть. Среди его детей был гитарист Пако Амайя (*Paco AMAYA AMAYA*), у которого есть сын гитарист Диего Амайя (*Diego AMAYA*).

Памплона

Столица страны басков городок Памплона известен только двумя гитаристами — братьями Диего Кастельоном и великим Сабикасом.

CASTELLÓN CAMPOS, Agustín (псевд. *Nico Sabicas*) (15.2.1912-1991). Агустин Кастельон Кампос (Ниньо Сабикас). Цыганский гитарист. Прозвище «Сабикас» возникло от детского искажения слова бобы (*habas*), которое он произносил как «сабас» (*sabas*). Уже в раннем возрасте он проявил необычайные способности. Начал обучаться гитаре, слушая, как играет его сосед, а после того, как родители купили ему гитару, он в возрасте восьми лет дебютировал в родной Памплоне. Когда ему исполнилось десять лет, Сабикас вместе с певицей Ла Челитой (*CHELITA, la*) выступил в театре *El Dorado* в Мадриде. В 1937 г. Сабикас эмигрировал в США (с 1940 он жил в Нью-Йорке). Возвращался в Испанию в 1965 г., чтобы получить премию «Золотая медаль гитары фламенко», учрежденную Кафедрой Фламенкологии. Сабикас являлся такой же грандиозной фигурой, как и Ниньо Рикардо, создав огромное количество вариаций и обогатив технику игры на гитаре фламенко. Около 20 лет Сабикас прожил в Мехико. Одно время он работал в Нью-Йорке в труппе Кармен Амайи. Вместе с гитаристом Марио Эскудеро Сабикас составил дуэт, и теперь в дискографии фламенко достойное место занимает ряд дисков, записанных этими мастерами, например, *Sabicas y Escudero* (1961, Montilla). Среди большого количества дисков с аккомпанементом Сабикаса отметим лишь те, на которых есть его сольные гитарные композиции: *Flamenco puro* (vol. 1-4, Hispavox, 1959-1960), *El Rey del flamenco* (1967, Hispavox), *La guitarra de Sabicas* (1969, RCA Victor), *Tres guitarras tiene Sabicas* (1969, Hispavox).

Мадрид

И, наконец, столица Испании Мадрид. Здесь в конце «золотой эпохи» гремели имена четырех гитаристов. Это Патена (*Manuel NAVARRO CORZÓN*, псевд. *Patena*, 1883-1945), Пако де Лусена (*Paco de Lucena*), Луис Молина и гениальный Рамон Монтойя.

MOLINA, Luis (1885-1925). Луис Молина. Родился в Мадриде. У него был брат Антонио Молина, который тоже был гитаристом, но значительно слабее. Луис был постоянным соперником Рамона Монтойи. Он использовал в своей игре большое количество *арпеджио* и пассажей (*picados*), тем не менее, его стиль был более строгим, чем у Рамона. Луис одинаково хорошо аккомпанировал и исполнял сольные вариации. В 1925 году его жизнь трагически оборвалась в автомобильной катастрофе.

MONTOYA SALAZÁR, Ramón (1879-1949). Рамон Монтойя Саласар. Цыганский гитарист. Интересно, что отец Рамона прекрасно играл, но категорически отказывался обучать сына. Маленький Рамон подслушивал под закрытой дверью игру отца. Но основным учителем Рамона стал Эль Каньито (*El Cañito*), к которому Рамон впоследствии был принят вторым гитаристом, а после смерти последнего,

занял его место первого гитариста кафе. Современный, но уже старый гитарист Луис Маравилья замечает, что Рамон обладал высочайшей культурой звукоизвлечения, его музыка звучала «как чистый бархат». Эта особенность игры Рамона несомненно является результатом его знакомства и обучения у Мигеля Льобета. Непосредственным наследником манеры Патены и Рамона Монтойи был сын Патены *Патена-сын* (*Pedro NAVARRO*, псевд. *Patena (hijo)*, 1907-1965).

Также следует упомянуть еще нескольких мастеров — последователя Рамона Монтойи *Луиса Янсе* (*Luis YANCE FERNÁNDEZ*, 1892-1938), чья игра в свое время потрясла Нью-Йорк, *Сальвадора Бальестероса*

К мадридской плеяде гитаристов принадлежит и династия Альварес из города **Бадахос**, что находится в центральной Испании. Это, в первую очередь, три брата *Эрнесто де Бадахос*, *Пепе де Бадахос*, и ученик Хавьера Молины и Рамона Монтойи третий брат *Маноло де Бадахос*, чей сын *Хусто де Бадахос* также стал известным гитаристом мадридской школы

ÁLVAREZ SORUVE, Manuel (псевд. *Manolo de Badajoz*) (24.01.1892-1962). Мануэль Альварес Соруве (Маноло де Бадахос). Почти всю свою жизнь провел в родном Бадахосе. Работал со многими выдающимися артистами тех времен. В основном аккомпанировал пению. Был наиболее уважаемым гитаристом по сравнению со своими младшими братьями. Записал в содружестве с разными певцами более сорока дисков.

ÁLVAREZ SORUVE, José (псевд. *Pepe de Badajoz*) (19.10.1899-1975). Хосе Альварес Соруве (Пепе де Бадахос). В начале 20-х годов играл на вечеринках (*juerga*) в Мадриде. В 1927 г. был на гастролях в Сев. Америке, сопровождая танцовщицу Марию дель Альбайсин (*ALBAICÍN, María del*). В 1928 г. выступал на конкурсе гитаристов в *Teatro de Zarzuela* в Мадриде. Некоторое время работал в труппе Архентиниты (*LÓPEZ, Encarnación*), в составе которой в 1936 г. уехал из Испании в Буэнос Айрес. Там он сотрудничал с такими выдающимися танцовщицами, как Кармен Амайя и Росарио (*PÉREZ PADILLA, Encarnación*). В 1940 г. он ушел из этой труппы и уехал в Мехико. В 1946 г. Хосе вернулся в Испанию и стал опять играть на вечеринках фламенко. В компании с различными певцами он записал около двух десятков дисков.

ÁLVAREZ SORUVE, Ernesto (псевд. *Ernesto de Badajoz*) (1900-1975). Эрнесто Альварес Соруве (Эрнесто де Бадахос). Младший брат двух других гитаристов Пепе де Бадахоса и Маноло де Бадахоса. До 1956 г. работал в парикмахерской в родном Бадахосе, а после уехал в Мадрид. В основном играл на различных вечеринках фламенко. В техническом отношении более слабый гитарист, чем его братья.

ÁLVAREZ, Justo (псевд. *Justo de Badajoz*) (1927). Хусто Альварес (Хусто де Бадахос). Гитарист. Родился в Бадахосе. Его отец Маноло де Бадахос. Основную часть жизни провел в Мадриде. Прекрасный аккомпаниатор и солист.

К мадридской школе относится и всемирно известный в 60-80 годы XX века *Марио Эскудеро*, хотя его игра более интернациональна, чем у ранних гитаристов.

ESCUADERO, Mario (1928). Марио Эскудеро. Родился в Аликанте, но еще в детстве был перевезен в Мадрид. Был учеником у Ниньо Рикардо и превзошел своего учителя в подвижности пальцев, хотя и уступал ему в фантазии и чувстве. Другим гитаристом, сильно повлиявшим на Марио, был Сабикас. Когда Эскудеро исполнял его композиции, то просто перевоплощался в него. Марио очень много выступает с сольными гитарными концертами, записал ряд дисков с Сабикасом. Считается одним из самых «технических» гитаристов 60-х годов. Марио одинаково хорошо исполняет сольные номера и аккомпанирует. Интересен отзыв о нем Диего дель Гастора: «Прекрасный гитарист, но рожден, чтобы играть классическую музыку».

Другой всемирно известный современный гитарист из Мадрида, выступающий не только с сольными концертами, но и с оркестром, — *Серранито* (*Victór MONJE SERRANO*, псевд. *Serranito*, 1942).

В качестве примера современной генерации гитаристов Мадрида можно привести семью Карбонель, которая известна тремя именами. Это *Пепе Монтойя* (*José CARBONELL LOZANO*, псевд. *Pepe Montoya, Montoyita*, 1926) со своим сыном по прозвищу *Монтойита-сын* (*José CARBONELL MÚÑOZ*, псевд. *Montoyita (hijo)*, 1961) и племянником *Эль Болой* (*Agustín CARBONELL SERRANO*, псевд. *El Bola*, 1967).

Завершая краткий обзор гитаристов фламенко, можно только добавить, что общее их количество, работавших в различных заведениях Испании, во много раз больше.

Глава 3. Базовые приемы игры

Техника гитары фламенко не представляет некоего обособленного феномена по сравнению с техникой классической гитары. Более того, гитаристы фламенко постоянно заимствовали достижения ведущих гитаристов-классиков своего времени. Например, гитарист 1-й половины XX-го века Луис Маравилья и гениальный Рамон Монтойя обладали высочайшей культурой звукоизвлечения, богатейшим техническим арсеналом, удивительным мелодизмом импровизаций. Этого они достигли во многом благодаря обучению у Мигеля Льобета (1878-1938) – лучшего ученика Франсиско Тарреги.

Если проанализировать более ранний период истории испанской гитары, то окажется, что самое начало расцвета техники гитары фламенко пришлось на период устойчивого общепанского подъема классического гитарного искусства. В это время всей Европе были известны имена таких испанских гитаристов и педагогов, как Федерико Моретти (1780-1838), Фернандо Сор (1778-1839), Дионисио Агуадо (1784-1849), выпустившие в свет печатные труды, посвященные обучению игре на гитаре. Конечно, их творчество не могло остаться незамеченным в среде гитаристов фламенко. Одним из доказательств тому может послужить, например, нотная запись сольной гитарной пьесы на темы *малагеньи*, сочиненной известнейшим гитаристом фламенко из Гранады Франсиско «Эль Мурсиано». Мелодия этого произведения полностью построена на *классической* гитарной технике того времени; в ней вы не увидите специфических «фламенковых» приемов игры!

Главной заслугой народных андалусских гитаристов стало создание множества мелодических вариаций на темы народных песен фламенко, филигранная отделка и доведение до совершенства музыкальной формы различных жанров фламенко.

Золотая эпоха фламенко совпала по времени с жизнью величайшего гитариста Франсиско Тарреги (1852-1909), чья техника и методика преподавания была впоследствии изложена в пятитомном труде его ученика Эмилио Пухоля (1886-1980). Влияние школы Тарреги на технику гитаристов фламенко несомненно. Если не рассматривать такие типично «фламенковые» приемы игры, как *расгеадо*, *пульгар* (техника большого пальца), то особенности остальной техники звукоизвлечения полностью соответствуют «Школе игры...» Э.Пухоля, т.е., прямо следуют указаниям Тарреги.

На протяжении всей истории испанской гитары не существовало обособления гитары фламенко от классической гитары. Многие гитаристы фламенко и два века назад и сейчас с удовольствием и мастерски исполняют классический репертуар, а выдающиеся мастера классической гитары не пренебрегают пьесами фламенко. В качестве примера можно привести Андреса Сеговию, который в молодости начинал как гитарист фламенко, и в его архиве сохранилась сделанная им собственноручно нотная запись вариаций на темы *солеа*, исполненных Пако Лусеной.

Под базовыми приемами техники гитары фламенко будем понимать ряд способов звукоизвлечения, которые использовались в течение периода становления гитарного мастерства. Этот период практически совпадает с «золотой эпохой» фламенко. Конечно, чтобы играть на современном профессиональном уровне, этих приемов недостаточно, но надо понимать, что почти вся сложная современная техника, за исключением *тремоло*, является результатом длительного развития именно этих базовых приемов. По крайней мере, большинство гитаристов «золотой эпохи» фламенко (вторая половина XIX века) обладали только этим набором приемов, что не мешало им остаться легендой в истории фламенко.

К базовым приемам гитары фламенко отнесем:

- простейшие виды *расгеадо* одним пальцем, и представляющие собой ритмический аккордовый аккомпанемент,
- технику исполнения одноголосых мелодий большим пальцем правой руки (*пульгар*),
- использование легато левой руки (*лигадо*),
- простейшие виды арпеджио (*арпеадо*),
- чередование указательного и большого пальцев (*альтернадо*),
- постукивания по верхней деке ногтями безымянного или среднего пальцев правой руки (*гольпе*),
- исполнение орнаментальных одноголосых пассажей чередованием указательного и среднего пальцев правой руки (*никадо*).

Среди вышеназванных приемов есть два, поистине являющиеся фундаментом техники гитары фламенко. Это *пульгар* и *расгеадо*. Поэтому в первую очередь будут рассмотрены именно они. Интересно, что эти приемы явились результатом трансформации старинной техники аккомпанемента пению и танцу и практически не связаны с эволюцией техники классической гитары.

Но прежде, чем начать обсуждение отдельных приемов игры, следует сделать несколько общих замечаний, касающихся предварительной подготовки к игре.

Подготовка к игре

Гольпеадор

Если вы не обзавелись гитарой фламенко, то следует поставить на верхнюю деку своей гитары специальную тонкую пластину из пластмассы, которая называется *гольпеадор* (*golpeador* от термина *golpe*, означающего удар по деке средним или безымянным пальцем правой руки). *Гольпеадор* защитит поверхность деки между подставкой и розеткой от ударов кончиками ногтей пальцев правой руки.

Типичная форма *гольпеадора* показана на рис.3-1. Некоторые андалусские гитаристы устанавливают дополнительно второй *гольпеадор*, который располагается так же, как и первый между подставкой и розеткой, но только выше струн. Правда этот *гольпеадор* довольно редко используется, поэтому что можно обойтись и без него. Лучше всего делать *гольпеадор* из прозрачной пластмассы, поскольку в этом случае ваше исполнение классических пьес на этой гитаре не будет отвлекать публику (а я думаю, что большинство желающих изучить стиль фламенко ни в коем случае не должно отказываться от обучения классической гитарной технике).

Подготовка ногтей правой руки

Выбор формы кончиков ногтей правой руки, правила полировки и прочие «хитрости» ничем не отличаются от принятых у гитаристов, играющих на классической шестиструнной гитаре. Пожалуй, наиболее характерное отличие в том, что у гитаристов фламенко ногти на большом пальце и на мизинце правой руки могут быть немного длиннее. Это связано с необходимостью игры пассажей большим пальцем и серий аккордов приемами *расгеадо*, в которых мизинец играет не последнюю роль. Удлиненный ноготь частично компенсирует малую длину мизинца. Аккомпаниаторы танцу также предпочитают иметь немного более длинные ногти для блестящего и легкого исполнения длительных серий *расгеадо*.

Как держать гитару фламенко во время игры

Овладение приемами исполнения на гитаре фламенко следует начать с изучения того, как большинство андалусских музыкантов держат инструмент в процессе игры.

Традиционная поза гитариста фламенко показана на рисунке 3-1 слева. Гитарист сидит на стуле без подлокотников, с длиной ножек примерно равной длине ног от колена и ниже. Коленный и тазовый суставы образуют линию, параллельную полу. Обе ступни стоят на полу. Ноги могут быть немного расставлены или соединены вместе. В этом случае корпус гитары будет уравновешен и надежно зафиксирован. Спина должна быть прямой (можно совсем немного наклониться вперед, но ни в коем случае не откидываться назад), плечи горизонтальны. Нижняя часть корпуса опирается на правое бедро, а гриф располагается под углом примерно в 45 градусов к полу. Головка грифа находится на уровне головы. Правое предплечье лежит на верхней части корпуса гитары и прижимает его своим весом.

Следует добиться такого положения, чтобы гитара была уравновешена без помощи левой руки. Гриф гитары должен быть немного отодвинут в сторону от корпуса, чтобы нижняя дека не касалась тела или одежды. Таким образом, колебания корпуса гитары в процессе звучания заглушаются телом или одеждой исполнителя в значительно меньшей степени, чем у гитариста, придерживающегося обычной для классической школы посадки. Добиться ощущения удобства в этой позе непросто, особенно для гитаристов, играющих на классической гитаре.

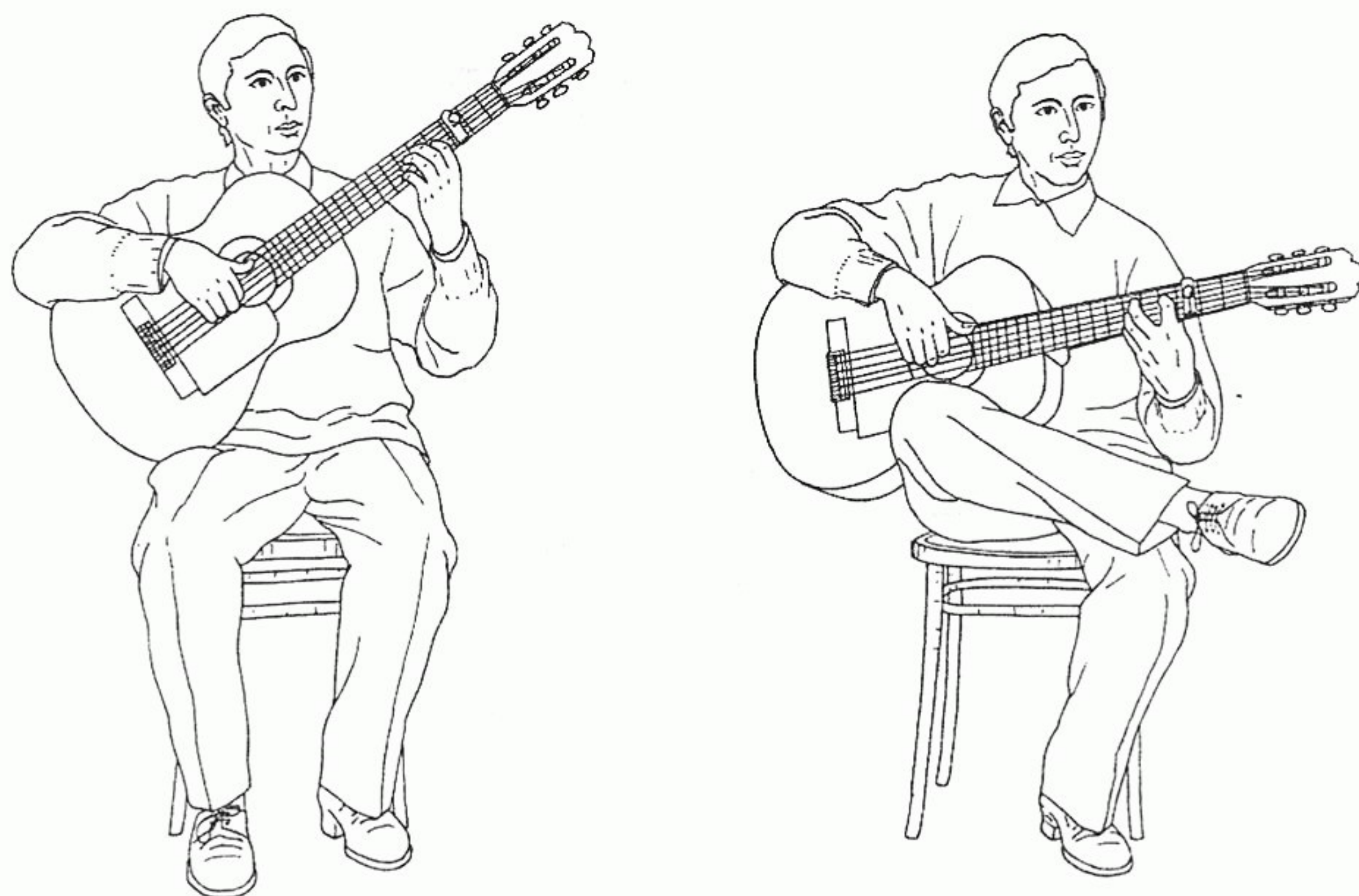


Рис. 3-1. Традиционная (слева) и современная (справа) поза гитариста фламенко

В конце XX века в среде гитаристов фламенко утвердился и другой тип посадки (на рисунке справа), который ввел в обиход величайший гитарист нашего времени Пако де Лусиа.

Надо сказать, что ряд прекрасных концертных гитаристов фламенко, выступавших ранее с классическим репертуаром, с успехом играют пьесы фламенко, оставаясь при этом верными традиционной позе. К ним, например, относился Мануэль Кано. Знаменитый Сабикас часто использовал особую посадку, являющуюся своеобразной комбинацией «классической» позы и традиционной позы фламенко. Ступню левой ноги он ставил на подставку, нижняя часть корпуса гитары опиралась на правую ногу (как в традиционной позе гитариста фламенко), а верхняя часть корпуса гитары опиралась на левое бедро (как в «классической» позе).

Вышеуказанными вариантами возможные позы гитаристов фламенко не исчерпываются. На старинных гравюрах можно увидеть гитаристов, играющих стоя, при этом иногда опираясь ступней одной ноги о какое-нибудь возвышение. В настоящее время такая манера осталась только у гитаристов латиноамериканских ансамблей.

Сехилья

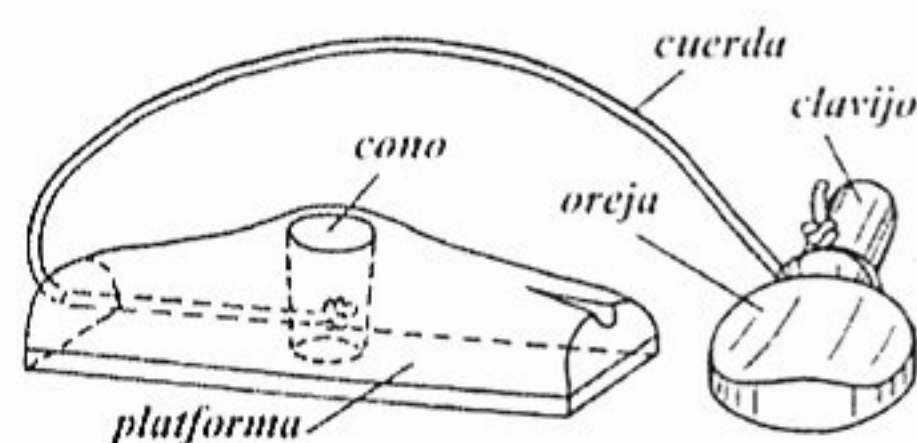
Сехилья (*cejilla*) — специальное устройство для зажима струн гитары на одном из ладов, осуществляя повышение тона настройки путем «укорачивания» используемой части грифа гитары. Иногда *сехилью* называют *capotraste* (т.е. устройство для зажима *ладов* — *traste*). Именно поэтому название *сехильи* идентично названию верхнего порожка, роль которого, только в передвижном варианте, она и выполняет.

Главными причинами использования *сехильи* можно назвать следующие. Если требуется аккомпанемент пению, гитарист с помощью *сехильи* может легко приспособиться к вокальным особенностям певца. При исполнении сольной гитарной композиции *сехилья* позволяет гитаристу выбрать такой звуковой диапазон, который наиболее точно отвечает его эмоциональному состоянию. В этом случае, естественно, все аппликатурные особенности исполняемой композиции сохраняются. После достаточно серьезного освоения техники игры на гитаре фламенко и основ импровизации, вы сами убедитесь, насколько по-разному звучит одна и та же инструментальная пьеса при установке *сехильи* и без нее.

Сехилью следует использовать и в тех случаях, когда в отрабатываемом упражнении или фрагменте пьесы встречаются места, требующие хорошей растяжки пальцев левой руки. В этом случае установка *сехильи* в районе от 3-й до 5-й позиции позволит «привыкнуть» к аппликатурным особенностям изучаемого фрагмента, и отработка пойдет значительно легче. Затем следует *сехилью* постепенно передвигать к головке грифа, пока она совсем не понадобится.

Как уже отмечалось, изобретателем *сехильи* считают цыганского певца, гитариста и танцора из Кадиса *Пакирри эль Гуанте*, родившегося в начале XIX века. Идея этого устройства заключается в использовании принципа, положенного в основу натягивания струн гитары на колки. Фактически, первые варианты конструкции *сехильи* и представляли собой как-бы вырезанный из головки грифа прямоугольный кусок дерева с одним колком посередине. Этот колок вставляется в коническое отверстие и работает на трении, как и у современных скрипок (этот принцип устройства колкового механизма у гитары фламенко часто использовался даже в начале XX века). Типичная конструкция *сехильи* представлена на следующем рисунке:

Рис. 3-2
Традиционная конструкция *сехильи*



Как видно из рис.3-2, один конец небольшого отрезка струны выходит из торца корпуса *сехильи*, а другой конец прикрепляется к колку, для чего в колке просверливается отверстие, сквозь которое пропускается конец струны и завязывается узлом. Корпус *сехильи* устанавливается на нужном ладу, а струна пропускается под грифом, обтягивая его поперек, и вместе с колком выносится с другой стороны грифа. Затем колок вставляется в отверстие корпуса *сехильи* и закручивается, натягивая струну. Струна в результате натяжения ее колком обжимает гриф гитары снизу и, тем самым, плотно притягивает корпус *сехильи* к грифу, а струны гитары автоматически зажимаются корпусом *сехильи*. Для более плотного зажима на нижнюю поверхность корпуса *сехильи* наклеивают кожу или плотную резину. В настоящее время используются и иные конструкции *сехильи*.

В начале исполнения пьесы *сехилья* может быть установлена на каком-либо ладу и в процессе исполнения данной композиции ее положение на грифе гитары уже не меняют.

В нотах изменение высоты исполнения мелодии при установке *сехильи* не отражается. Мелодия записывается на ноты в том виде, как если бы она исполнялась без *сехильи*. Для указания, где устанавливается *сехилья*, в начале произведения делается соответствующая надпись около ключа. Например, *sejilla~5* означает, что *сехилью* надо установить на 5-м ладу и сохранять аппликатурные особенности исполнения, какие были в отсутствии *сехильи* (с учетом того, что теперь гриф как бы начинается только с 5-го лада).

Добавим, что прием *баррэ* гитаристы фламенко также часто называют *сехилья*, а *полубаррэ* — *медио сехилья* (*medio sejilla*).

Простейшие виды расгеадо

Изучение базовых приемов начнем с техники, практически не используемой при исполнении классического репертуара. Это *расгеадо*. Как уже отмечалось в параграфе, посвященном истории гитары фламенко, в средние века *расгеадо* практиковалось повсеместно, хотя в настоящее время осталось в арсенале гитаристов фламенко и латиноамериканских музыкантов.

Термин *расгеадо* (*rasgueado*) имеет общий корень со словами *rasgador* (раздирающий, рвущий), *rasgar* (рвать), *rasgo* (росчерк), и пр. В андалусском диалекте есть еще один вариант названия — *rasguéo*, который произошел, по-видимому, в результате искажения исходного термина по следующей схеме:

rasgueado → *rasgueao* → *rasguéo*

Суть *расгеадо* заключается в исполнении групп аккордов ударами кончиков ногтей правой руки по струнам от 6-й струны к первой (удар «вниз») или от 1-й струны к 6-й (удар «вверх»). Строго говоря, исполнение двух и более аккордов подряд посредством удара, а не щипка, можно считать приемом *расгеадо*, а одиночный удар — простейшим элементом *расгеадо*.

Рассмотрим наиболее простой вид *расгеадо*, исполняемый одним указательным пальцем правой руки. Называется такой вариант — *секо* (*seco*, что буквально означает «один, без добавлений»). Для облегчения длительного и непрерывного исполнения *расгеадо* (т.н. *rasgueado redondo* — непрерывное *расгеадо*) большой палец правой руки кончиком опирается на 6-ю струну или на верхнюю деку около 6-й струны (чуть выше ее). Опора большого пальца фиксирует кисть руки, поэтому все удары по струнам становятся одинаковыми по характеру и силе звучания. Стартовая позиция — указательный палец «свернут» в колечко и ногтем упирается в мякоть ладони в основании большого пальца (слева начальное положение указательного пальца, а справа — конечное):

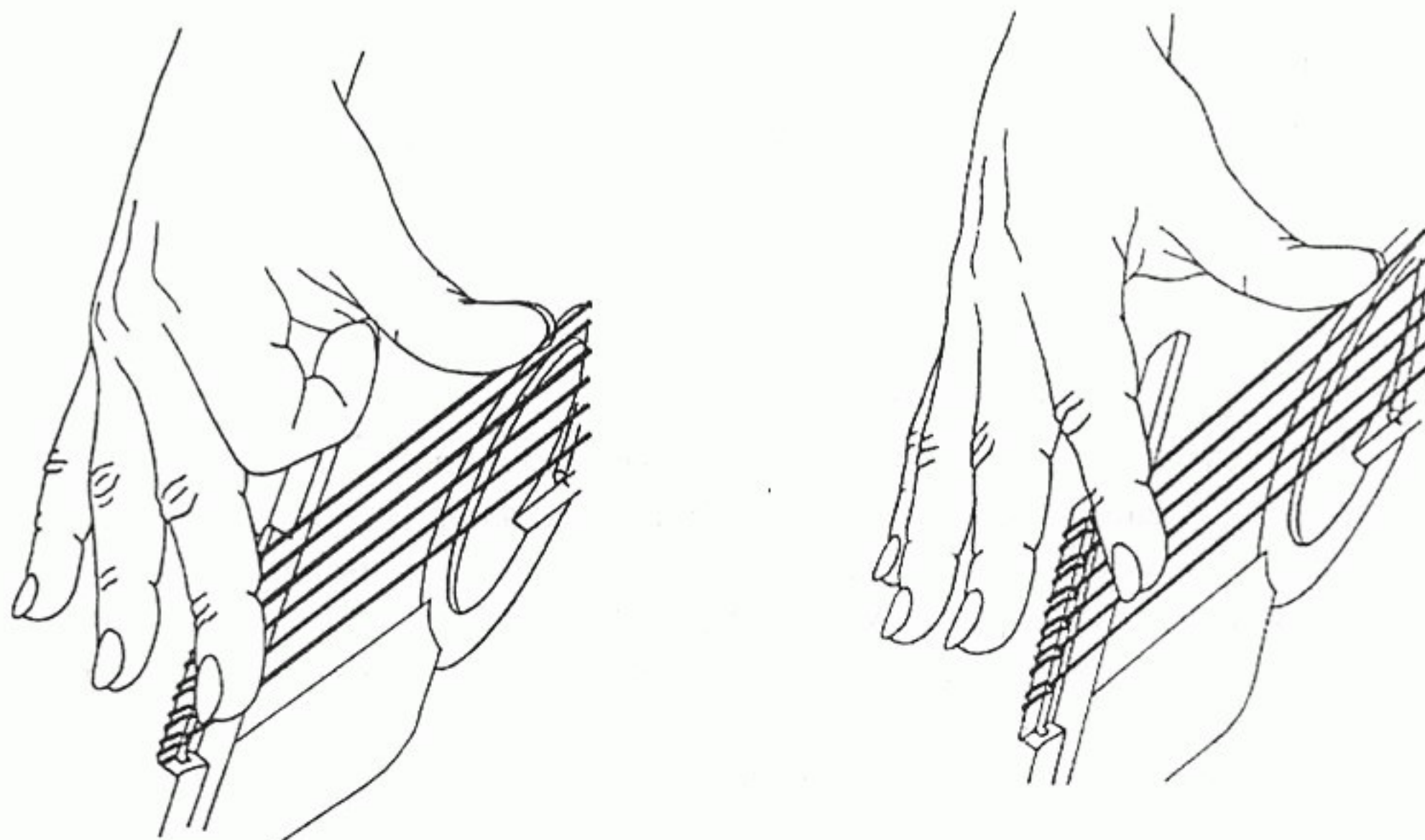


Рис. 3-3. Одиночный удар указательным пальцем по струнам с «выщелкиванием» его из ладони

Возможен вариант, когда ноготь указательного пальца опирается на первую (иногда вторую) фалангу большого пальца (рис.3-4). Этот удар будем называть **прямым**. Делается этот удар внешней стороной ногтя, как будто вы щелчком или быстрым ударом сбиваете что-нибудь с 6-й струны. **Обратный** удар осуществляется внутренней стороной ногтя за счет быстрого возврата указательного пальца в стартовую позицию, но при этом удар происходит, как правило, не по всем струнам, а только по трем-четырем верхним струнам аккорда. Главное — начать с нужной басовой ноты при ударе вниз.

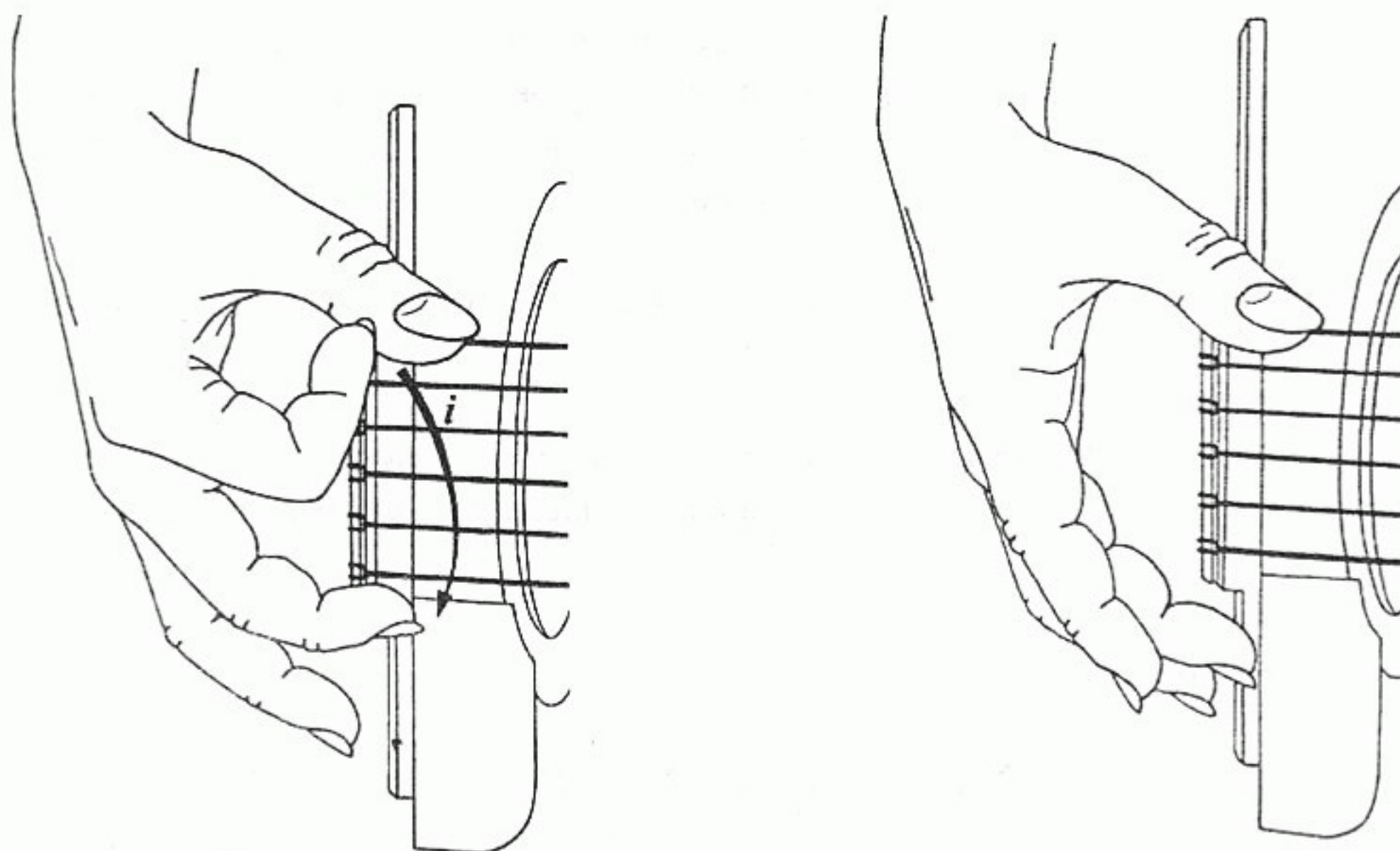


Рис. 3-4. Одиночный удар указательным пальцем по струнам с «выщелкиванием» его от большого пальца

Различие положения и формы большого пальца на рис.3-3 и рис.3-4 объясняется как различием анатомии рук, изображенных на этих рисунках, так и индивидуальным предпочтением гитаристов.

Акцентированный удар может осуществляться указательным пальцем с *одновременным движением кисти вниз*, помогая указательному пальцу нанести более сильный удар за счет веса кисти руки.

Если внимательно понаблюдать за игрой гитаристов фламенко, то такая «помощь» кисти руки движению пальцев применяется очень часто. Начальное и конечное положение кисти руки при таком ударе показано на следующем рисунке:

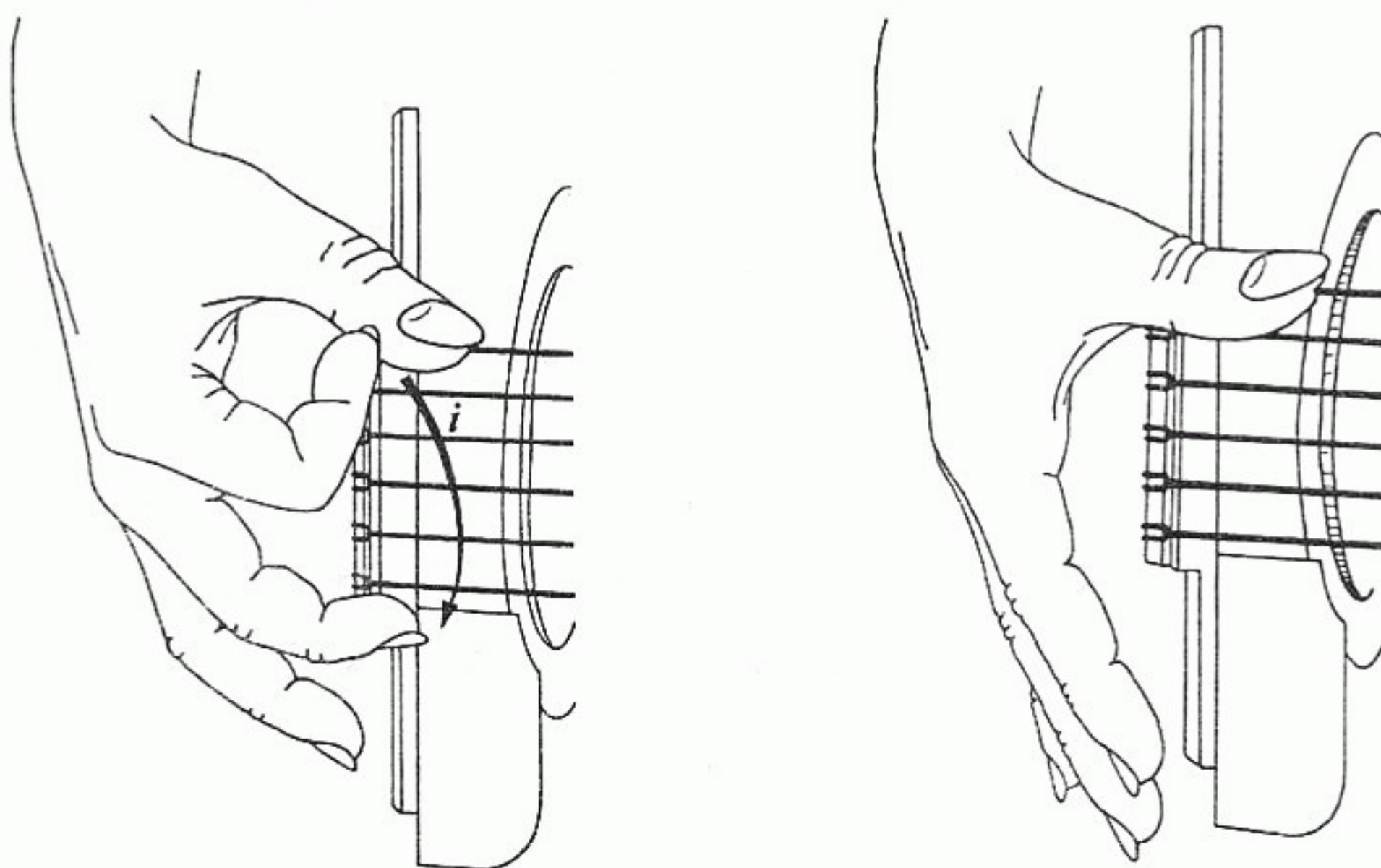


Рис. 3-5. Одиночный удар указательным пальцем по струнам с одновременным смещением кисти руки вниз

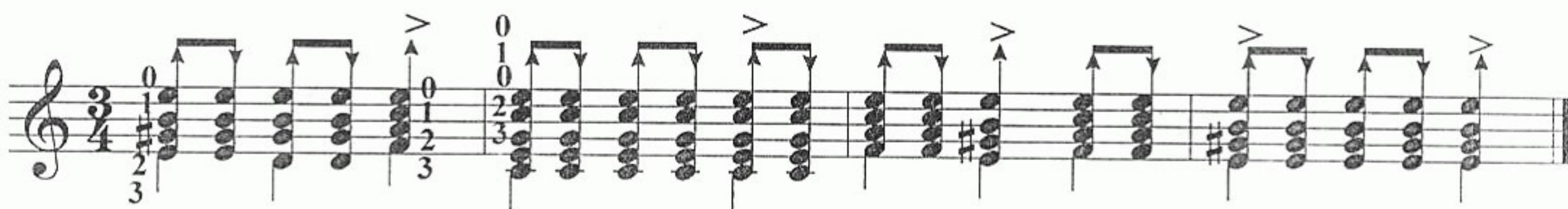
Примеры данного параграфа дают возможность отработать различные варианты простейшего *расгеадо*, на различных ритмических структурах, что дополнительно позволяет ознакомиться с некоторыми особенностями ритмов наиболее важных жанров фламенко.

Для тренировки каждый пример можно повторять без перерыва сколь угодно долго, поскольку все примеры представляют собой законченное музыкальное построение. Непрерывное повторение позволяет наработать определенный «автоматизм» и подсознательное усвоение ритмики соответствующего жанра фламенко.

Пример 3-1 представляет собой типичную четырехтактовую структуру жанра *солеа*, именуемую *льямада*, и которая часто используется в сольных гитарных вариантах *солеа* в качестве небольших интермедий для разделения мелодических вариаций.

Обратите внимание на отчетливое исполнение акцентов — поскольку в мелодиях фламенко точное воспроизведение ритмики и особенностей акцентировки является непременным условием профессионального исполнительского стиля.

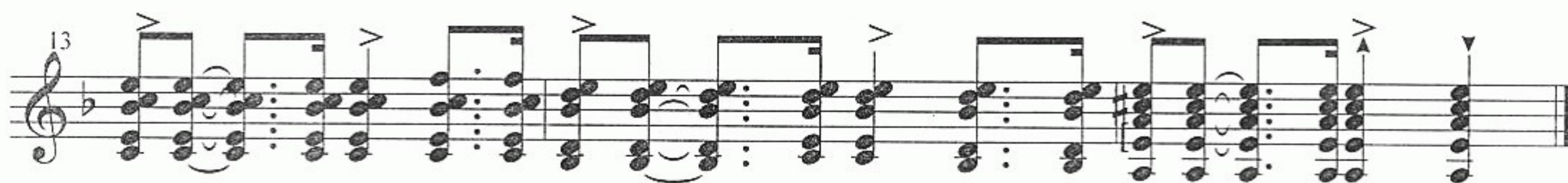
Пример 3-1. Льямада солеа



В следующей пьесе обратите внимание на аппликатуру тонического аккорда (построен на I-й ступени лада) в 9-м и 11-м тактах. Ноты *си-бемоль* и *соль* извлекаются путем добавления 4-го и 3-го пальцев левой руки к уже находящимся на грифе 1-го и 2-го пальцев.

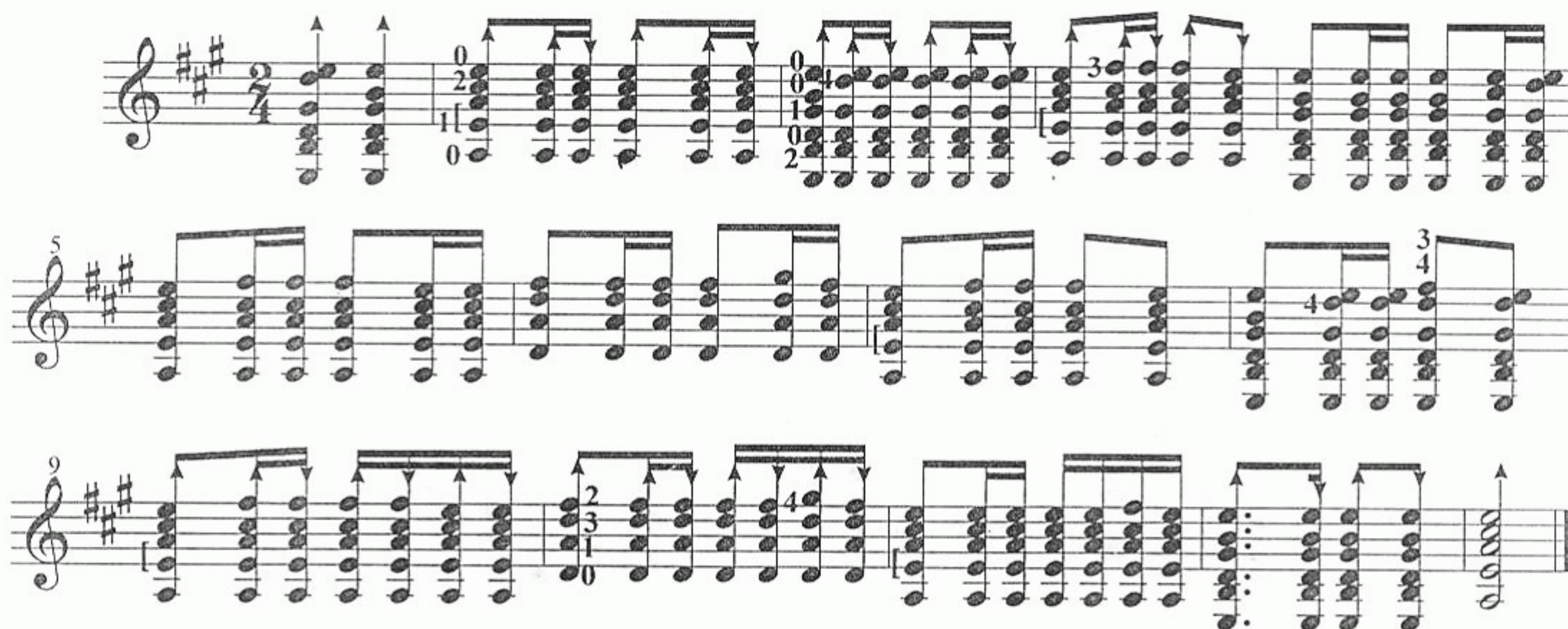
Тьенто 1





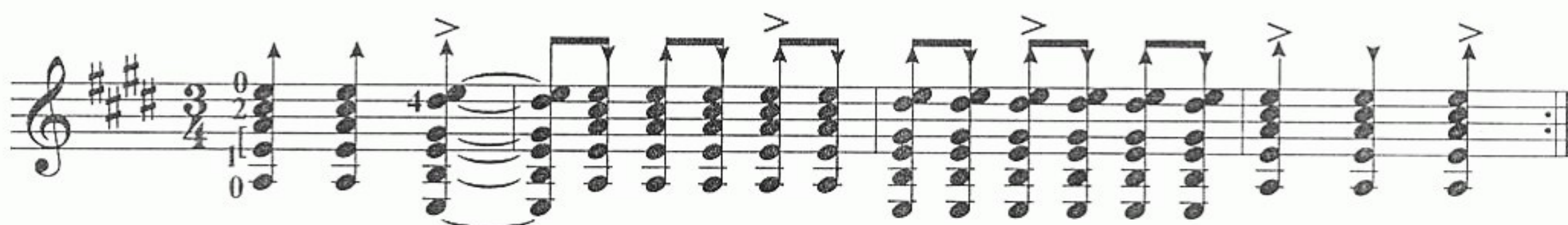
Следующую пьесу можно играть как ля-мажоре, так и в гармоническом ля-миноре (для этого игнорируйте диезы в ключе и в 1-м, 3-м, 5-м, 9-м и 14-м тактах на третьей струне играйте *соль-диез*).

Тангильо 1



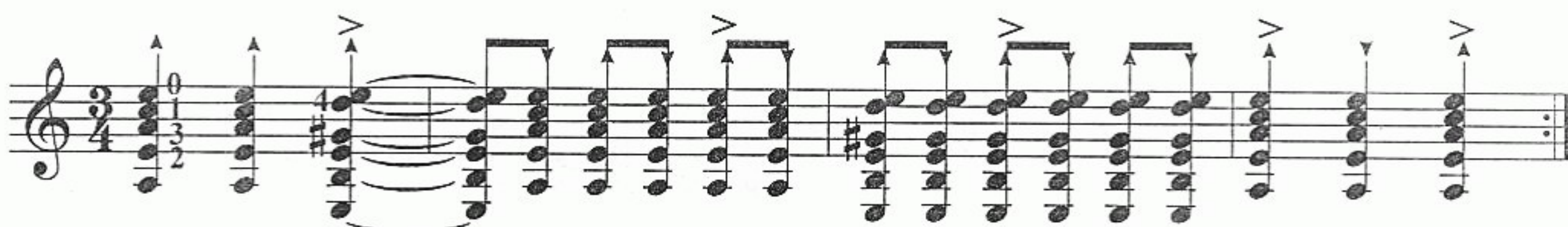
В примерах 3-2а,в и 3-3 представлены ритмические четырехтактовые структуры двух родственных жанров фламенко — *алегрии* и *солеа*.

Пример 3-2а. Алегрия



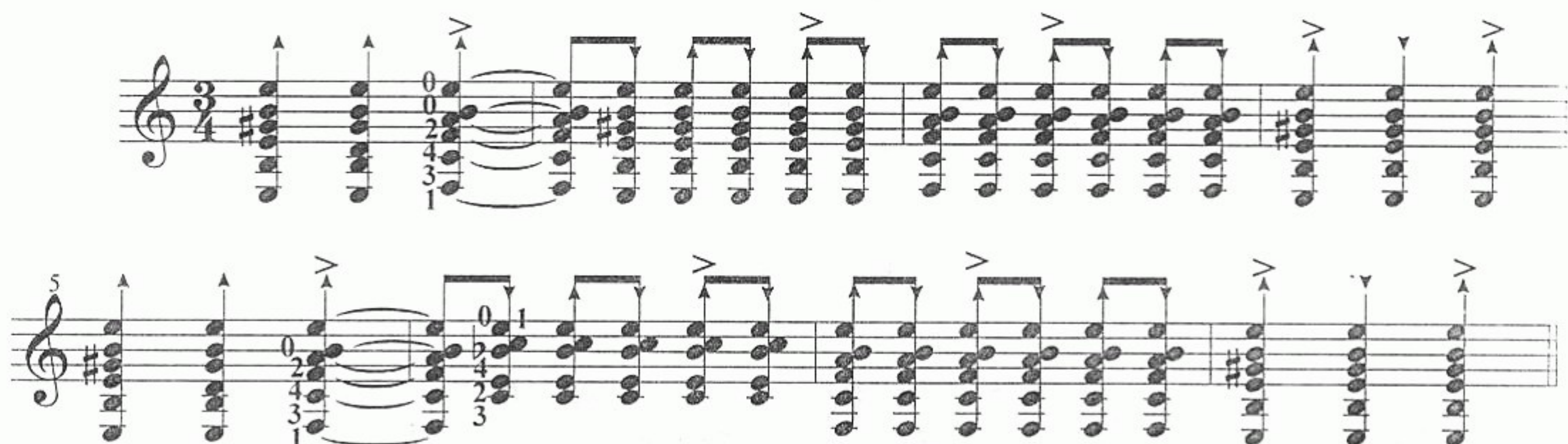
Пример 3-2б представляет собой минорный аналог предыдущего примера (последовательность и направление ударов указательным пальцем не изменилось):

Пример 3-2б. Алегрия



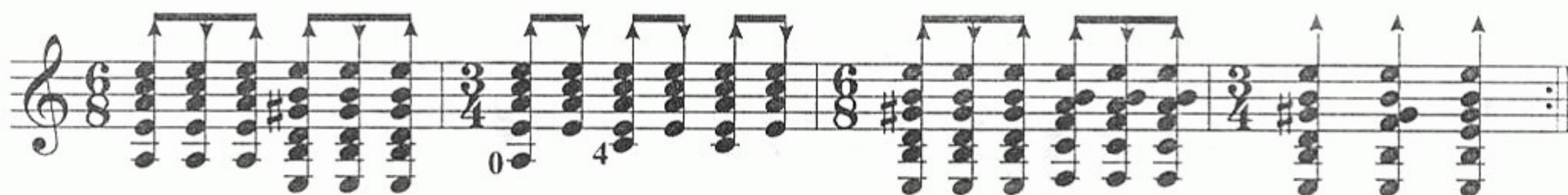
В примере 3-3 направление ударов указательным пальцем такое же, как и в двух предыдущих примерах.

Пример 3-3. Солеа



В примере 3-4 и в *гуахира* приведены ритмические структуры, основанные на переменном размере (3,/4+6/8):

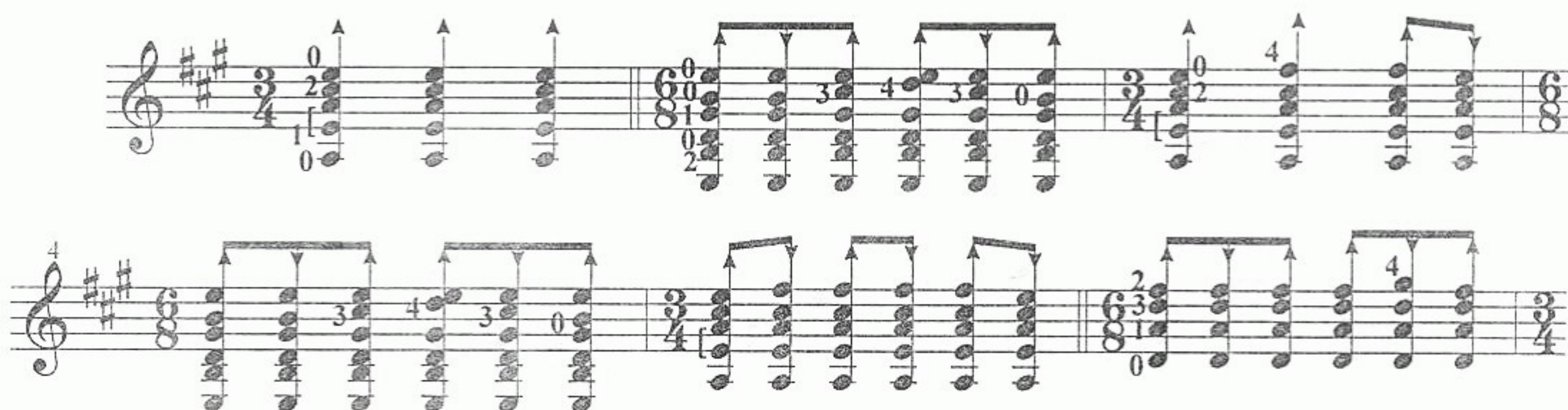
Пример 3-4. Петенера

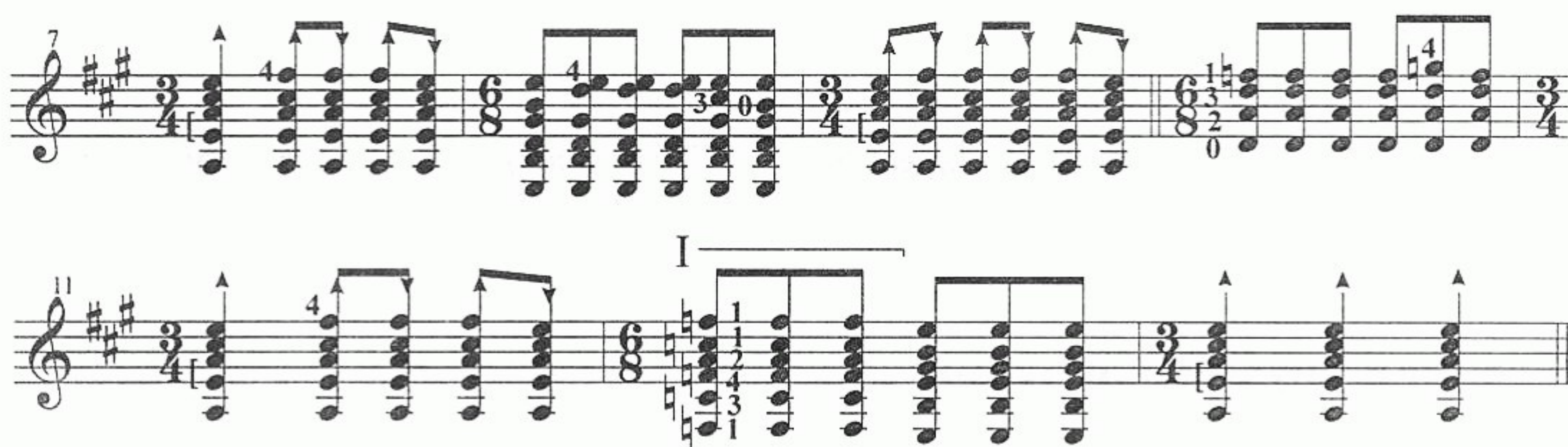


Как вы заметили, строгое чередование прямых и обратных ударов, вообще говоря, необязательно.

Обратите внимание, что в *гуахира* в завершающей части (с 10-го такта и до конца) имеет место кратковременное отклонение в минор, украшающее общую простую мажорную гармонию примера. В старых вариантах *гуахиры* минорное отклонение не использовалось, и последние четыре такта строились по схеме мажора S→T→D→T (субдоминанта - тоника - доминанта - тоника).

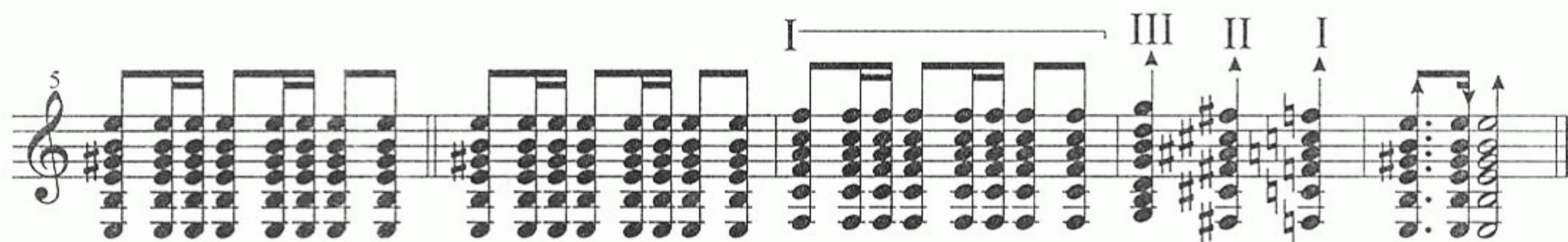
Гуахира





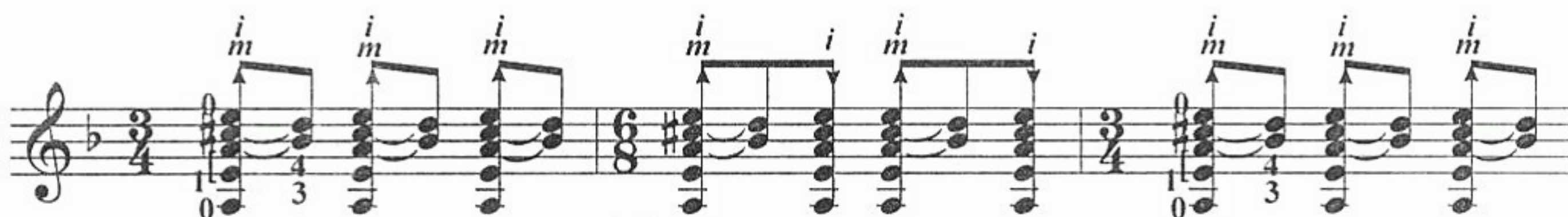
В примере 3-5 представлена типичная интерлюдия (вставка между вариациями) жанра *вердьалес*. Ритмическая организация тактов этого примера является наиболее распространенной в жанрах фламенко, в основе которых лежит танцевальный вариант *фанданго*.

Пример 3-5. Вердьалес



Есть еще один способ создания акцентированного удара — это одновременный удар вниз (от 6-й к 1-й струне) указательным и средним пальцами, как будто они представляют собой одно целое, а остальные удары производятся указательным (или средним) пальцем:

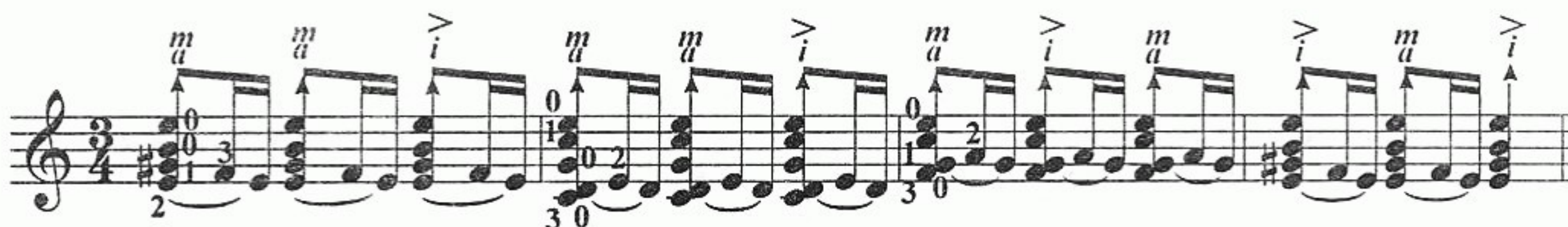
Пример 3-6. Сигирийя



Возможен вариант, когда удар осуществляется одновременно средним и безымянным пальцами. Выбор варианта зависит от анатомических особенностей руки. Например, лучше всего выбирать тот вариант, для которого разница в длине выбранной пары пальцев минимальна.

Приведем вариант чередования ударов щелчком указательного пальца и одновременного удара средним и безымянным пальцами:

Пример 3-7. Солеа



Пульгар

Техника игры большим пальцем правой руки называется *пульгар* (*pulgar*, что буквально и означает — большой палец). Этот способ звукоизвлечения — наиглавнейший для исполнения мелодической линии в музыке фламенко, а до середины XIX века — у большинства гитаристов фламенко практически и единственный.

Техника звукоизвлечения

Одной из отличительных черт «классического» положения правой руки — это расположение кисти под углом примерно 45 градусов по отношению к предплечью, и, таким образом, пальцы руки (если их вытянуть) расположены **перпендикулярно** струнам.

При использовании техники большого пальца на гитаре фламенко кисть руки располагается под меньшим углом к предплечью. Запястье поднято вверх также как у «классических» гитаристов. Ладонь развернута таким образом, что ребро ладони и мизинец находятся ниже, чем противоположный край ладони. Указательный и средний пальцы могут слегка опираться на первую струну или на *гольпеадор* у первой струны, а безымянный палец и мизинец — вытянуты (рис.3-6).

Как считает известный гитарист фламенко и педагог Хуан Мартин, этим создается противовес кисти, а ее стабилизация в неподвижном и расслабленном состоянии облегчается. Движение большого пальца при извлечении отдельных нот в пассаже осуществляется в основном от кистевого сустава и немного от второго (считая от кончика пальца), а первый сустав пальца не сгибается. Дополнительно может участвовать в движении вся кисть правой руки, совершая очень малые резкие повороты (всего несколько градусов) в запястье при каждом ударе, помогая большому пальцу.

Удар по струне происходит сначала скользящим касанием боковой стороны мякоти (*callo*), и затем краем ногтя (*uña*) большого пальца, причем движение пальца естественно и представляет собой просто «падение» его на струну с небольшим дополнительным усилием, степень которого зависит от требуемой силы звучания. После удара по струне мякоть большого пальца останавливается на следующей, более высокой струне, то есть, звукоизвлечение осуществляется приемом *анояндо*, с опорой.

Как советует Хуан Мартин, траектория движения кончика большого пальца должна быть направлена в сторону безымянного пальца и заканчиваться на его середине, если бы он не касался струны. После удара по требуемой струне большой палец продолжает свое движение до опоры на следующую струну.

Особое внимание следует обратить на уход за ногтем большого пальца. Он должен быть тщательно отшлифован, а его длина и ширина должны быть таковы, чтобы он не цеплялся за струну в процессе удара и не ограничивал, тем самым, скорость движения. У некоторых гитаристов крайние суставы большого пальца довольно неподвижны, но это не мешает развитию техники. Выпрямленная форма большого пальца в данном случае не является препятствием, и не стоит «подгонять» свои анатомические особенности под общепринятые нормы исполнения, а надо подыскать соответствующее положение большого пальца, его движение, так, чтобы обеспечить хорошее звучание и легкость исполнения.

Если мелодический пассаж требуется исполнить на нескольких струнах, то при переходе на следующую струну большой палец не должен «тянуться» к этой струне, а привычное положение пальца по отношению к ударяемой струне достигается всего лишь поворотом предплечья в локтевом суставе, при этом кисть руки смещается вниз или вверх.

На рис.3-6 показана техника *пульгар* для извлечения звука на 5-й струне. Слева на рисунке — начальное положение пальцев правой руки, а справа — конечное. В начальном положении большой палец кончиком мякоти опирается на 5-ю струну, указательный палец — касается 1-й струны, а средний — опирается на *гольпеадор*. После удара большой палец опирается на 4-ю струну в положении, которое фактически является исходным для извлечения звука из 4-й струны.

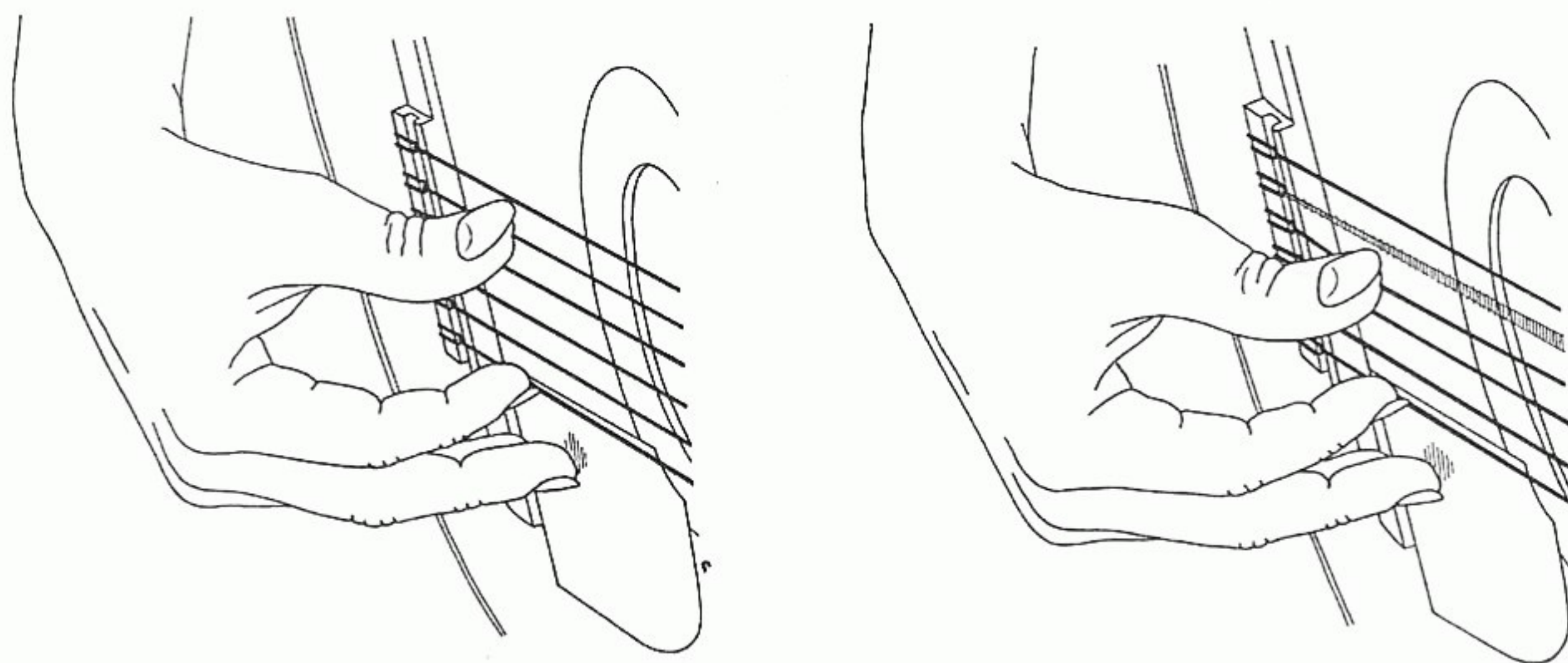
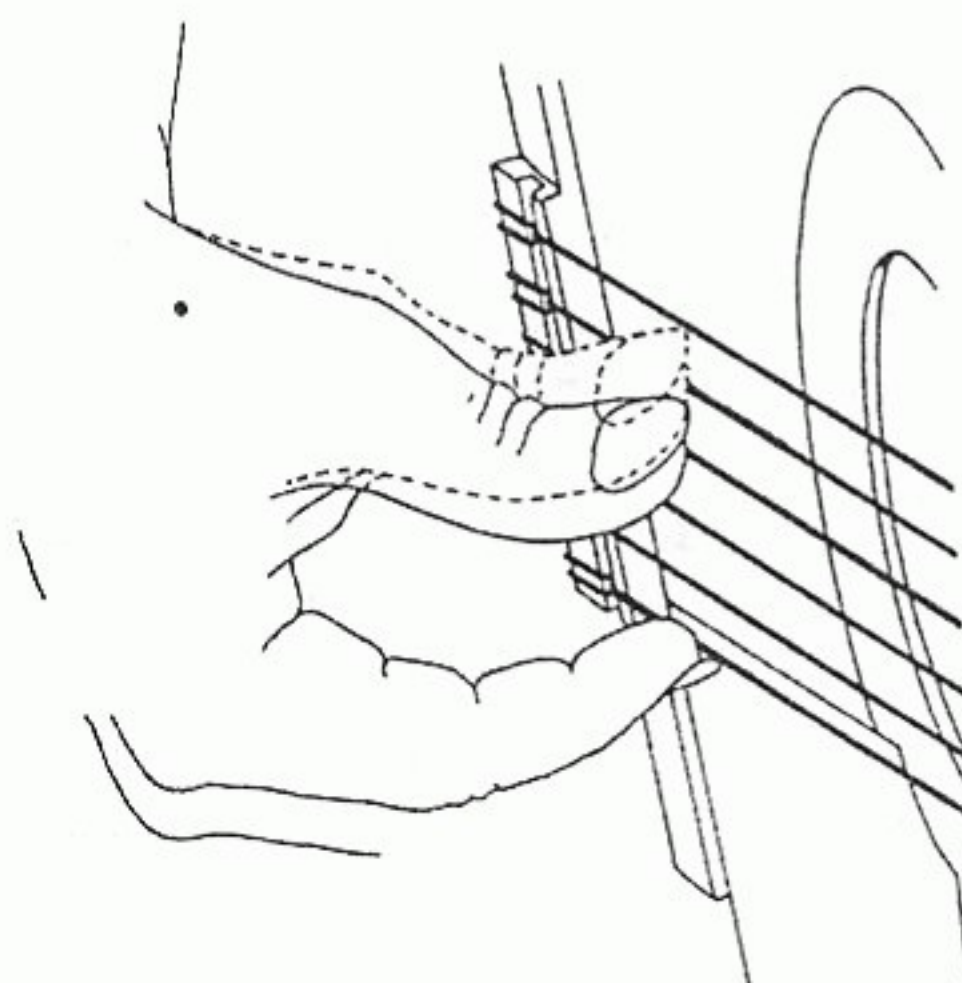


Рис. 3-6. Извлечение звука приемом *пульгар* на 5-й струне

На рис.3-7 начальное и конечное положение руки совмещены (пунктиром показано начальное положение, а жирной точкой отмечен центр «вращения» большого пальца).

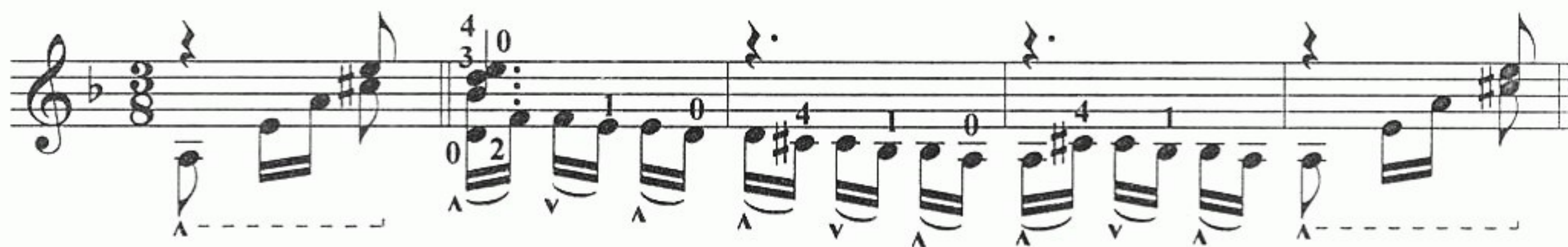
Большинство гитаристов не использует опору указательного и среднего пальцев, или использует эпизодически. В данном параграфе специально уделено внимание такому специфическому варианту, поскольку это сильно отличается от «классической» техники игры.

Рис. 3-7
Начальное (пунктиром) и
конечное (сплошной линией)
положения большого пальца
в приеме *пульгар*



Извлечение звука иногда осуществляется и внешней кромкой ногтя движением большого пальца снизу вверх. Этот тип удара может чередоваться с обычными ударами большого пальца сверху вниз. Обратное движение ногтя — это имитация обратного удара плектром. Частое использование этого приема еще можно было встретить в середине XX века у старых гитаристов городов Херес-де-ла-Фронтера и Морон-де-ла-Фронтера. В настоящее время этот способ игры отдельных нот в пассажах, исполняемых только большим пальцем, встречается эпизодически, вроде следующего музыкального отрывка, который представляет собой пример игры знаменитого гитариста Диего дель Гастора:

Пример 3-8. Булерия



В этом примере значок “галочка острием вверх” означает удар большим пальцем сверху вниз, т.е. обычным способом, а значок “галочка острием вниз” означает «обратный удар» внешней стороной ногтя снизу вверх.

Довольно редко встречается способ динамического изменения звучания, называемый *apagado* (*apagado* — буквально, «приглушенный»). Это синоним термина *пиццикато*, хотя многие гитаристы считают, что термин *apagado* более точно передает суть этого приема игры. Звук извлекается большим пальцем (реже, указательным или средним) правой руки, а глушение производится мякотью большого пальца.

Упражнения для отработки техники большого пальца

В качестве примеров рекомендуется внимательно изучить ряд небольших пьес на темы различных жанров фламенко, представленных в данной главе. Порядок отработки примеров и пьес не имеет особого значения. Важно освоить все предлагаемые методы использования техники большого пальца.

В данном параграфе и далее все пьесы, несмотря на их краткость, имеют законченный вид и полностью соответствуют музыкальной форме жанра. Начинаются пьесы с вступления (*интрада*), а заканчиваются небольшой кодой (*деспланте* или *кайда*). Основная часть пьесы состоит из одной или двух-трех вариаций (*фальсета*).

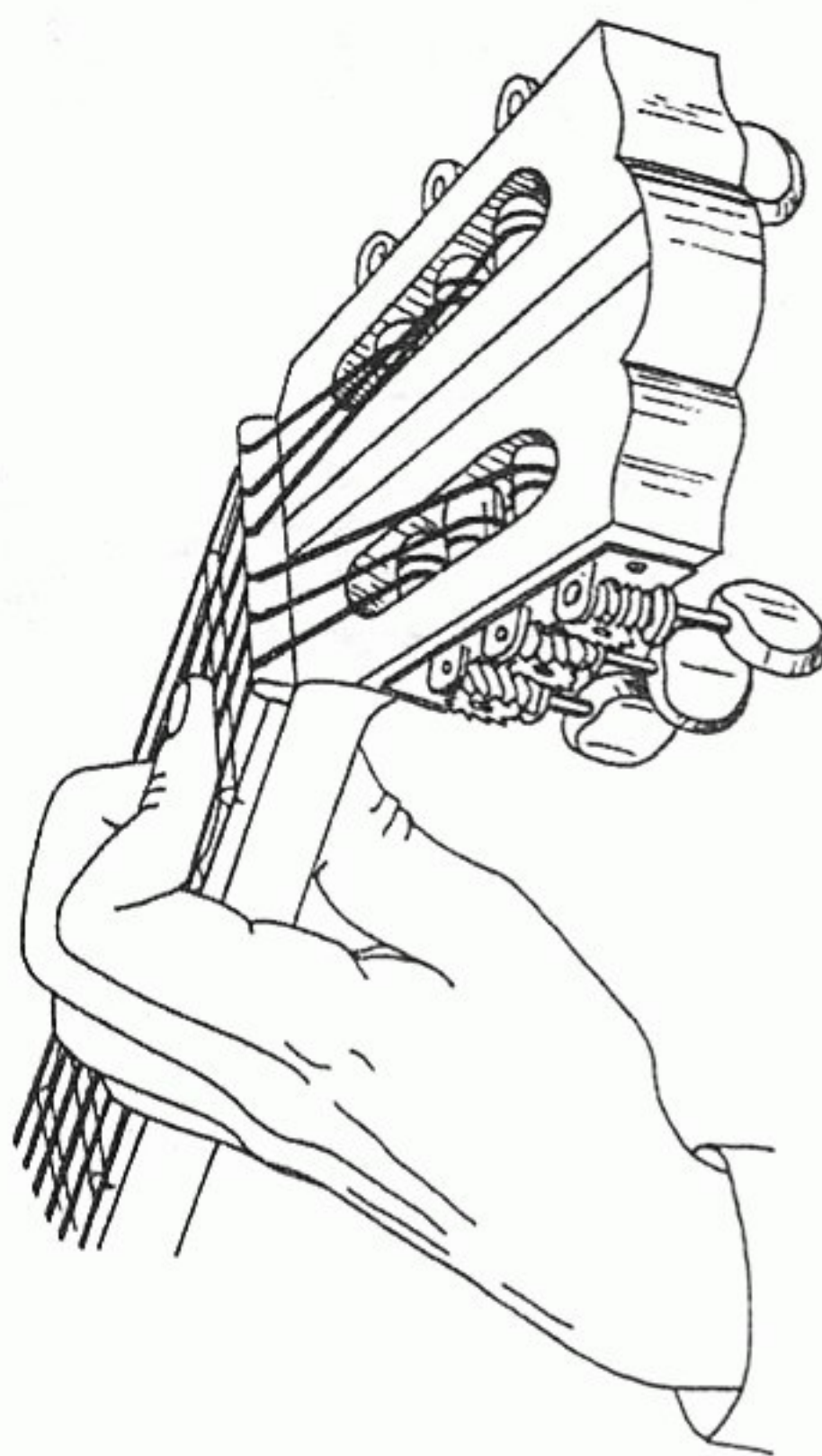
Первая пьеса данного параграфа *Тангильо №2* должна играть в достаточно быстром темпе. Но учитывая, что мелодические пассажи исполняются без легато, добиться четкого и быстрого исполнения будет сложно. Поэтому тренинг надо начинать с медленного темпа, чтобы большой палец правой руки «привык» к длительной игре на разных струнах.

Аккорды играют ударом большого пальца по направлению от 6-й струны к 1-й (сверху вниз). Эта техника извлечения аккордов используется во всех примерах данного параграфа.

Обратите также внимание на аппликатуру аккорда во 2-м, 4-м, 10-м, 14-м и следующих тактах пьесы. Четвертая и третья струны зажимаются оконечной фалангой первого пальца левой руки. Применение такой аппликатуры объясняется необходимостью обеспечения свободы третьего и четвертого пальцев, которые часто используются для создания мелодической линии на фоне аккорда A_{dur} .

Положение пальцев левой руки показано на рис. 3-8. Для освоения данной аппликатуры надо внимательно следить за тем, чтобы указательный палец не касался 1-й струны. Это особенно важно, если вы хотите зажать на 2-м ладу сразу три струны — 2-ю, 3-ю и 4-ю, дополнительно освободив 2-й палец для исполнения мелодической линии (так поступает ряд известных гитаристов).

Рис. 3-8
Одновременное зажимание
2-й, 3-й и 4-й струны
указательным пальцем



Тангильо 2

Entrada

Falseta

Музыкальная партитура для гитары, состоящая из трех систем нот. Каждая система начинается с ключа F# и 2/4 такта. Первая система включает секции 'Entrada' и 'Falseta'. Ноты сопровождаются цифрами (0, 1, 2, 3, 4) и динамическими обозначениями (p). Вторая и третья системы продолжают мелодию, также используя цифры и динамические обозначения. В некоторых местах ноты имеют надписи 'i' с стрелками, указывающими на конкретные струны.

Poco accel.

Measures 12-29 of the musical score. The piece is in 2/4 time and features a series of triplets. The notation includes treble and bass staves with various fingerings (0, 2, 3, 4) and accents. The tempo is marked *Poco accel.*

Paseo

Measures 30-35 of the musical score. The piece is in 2/4 time and features a tremolo effect. The notation includes treble and bass staves with various fingerings (0, 2, 3, 4) and accents. The tempo is marked *Poco accel.*

Falseta 2

Lento

Measures 36-44 of the musical score. The piece is in 2/4 time and features a series of triplets. The notation includes treble and bass staves with various fingerings (0, 2, 3, 4) and accents. The tempo is marked *Lento*.

Poco accel.

Measures 45-52 of the musical score. The piece is in 2/4 time and features a series of triplets. The notation includes treble and bass staves with various fingerings (0, 2, 3, 4) and accents. The tempo is marked *Poco accel.*

48

52

58

Desplante

64

Следующая пьеса создана на типичные темы жанра *солеа* (*солеарес* есть множественное от *солеа*, поскольку в пьесе присутствуют две вариации). В техническом плане она легче, чем предыдущая пьеса. Во-первых, темп медленнее, во-вторых, используется легато, что облегчает исполнение мелодических пассажей большим пальцем, в-третьих, достаточно просто играть аккорды большим пальцем, поскольку удар по струнам в направлении от 6-й к 1-й (в этой пьесе) должен осуществляться не очень быстро — допускается даже создавать арпеджированный характер звучания за счет медленного движения большого пальца по струнам.

Также обратите внимание на необычность чередования ударных долей ряда тактов. Особенности акцентировки *солеа* будут подробно объяснены в главе «Жанры фламенко с переменной ритмикой».

Во второй вариации (*falseta 2*) используются различные варианты техники большого пальца в пределах одного такта. Встречается также извлечение отдельных нот указательным пальцем. Такое сочетание большого и указательного пальцев типично для *всех* жанров фламенко и является одним из самых ранних и распространенных технических приемов.

Солеарес 1

Entrada

④

Falseta 1

Musical notation for Falseta 1, measures 5 to 13. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups of three or four. Fingering numbers (0-4) are indicated below the notes. Measure 5 starts with a 5-measure rest. Measure 13 ends with a double bar line.

Interludio

Musical notation for Interludio, measures 17 to 22. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups of three or four. Fingering numbers (0-4) are indicated below the notes. Measure 17 starts with a 17-measure rest. Measure 22 ends with a double bar line.

Llamada

Musical notation for Llamada, measures 17 to 22. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups of three or four. Fingering numbers (0-4) are indicated below the notes. Measure 17 starts with a 17-measure rest. Measure 22 ends with a double bar line.

Falseta 2

Musical notation for Falseta 2, measures 23 to 31. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups of three or four. Fingering numbers (0-4) are indicated below the notes. Measure 23 starts with a 23-measure rest. Measure 31 ends with a double bar line.

Desplante

Musical notation for Desplante, measures 32 to 38. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups of three or four. Fingering numbers (0-4) are indicated below the notes. Measure 32 starts with a 32-measure rest. Measure 38 ends with a double bar line.

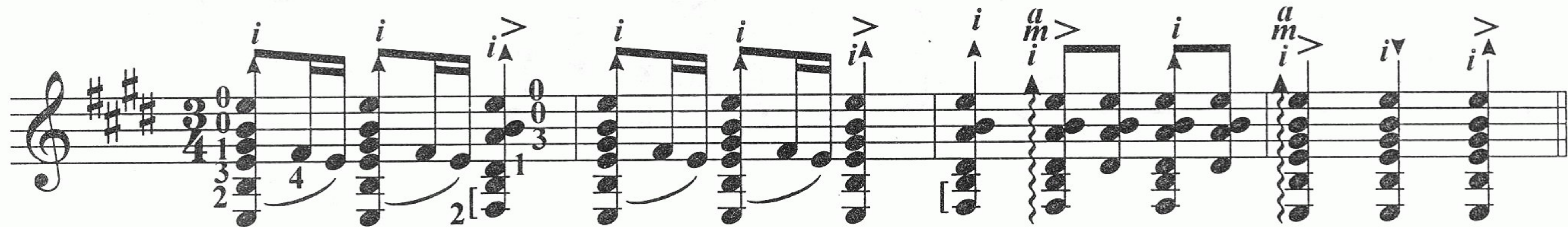
Следующая пьеса — это жанр *алегрия* — “родственник” *солеа*. Никаких новых особенностей использования большого пальца по сравнению с предыдущими примерами здесь нет, но эта пьеса позволит разнообразить упражнения и ознакомиться с еще одним жанром фламенко. Темп исполнения чуть быстрее, чем в предыдущей пьесе. Мелодия построена на типичной для многих жанров фламенко триольной организации ритма. В качестве дополнительной тренировки попробуйте играть без легато.

Обратите внимание, что кроме большого пальца в конце каждой четырехтактовой группы один раз встречается удар *аэрандо* (без опоры) указательным пальцем.

Также обратите внимание на 8-й такт. Использована уже знакомая вам техника одновременного зажима 6-й и 5-й струны крайней фалангой среднего пальца левой руки. Некоторые гитаристы ноту *фа* на 1-й струне заменяют на *ми* (открытая струна), что создает более острое звучание аккорда.

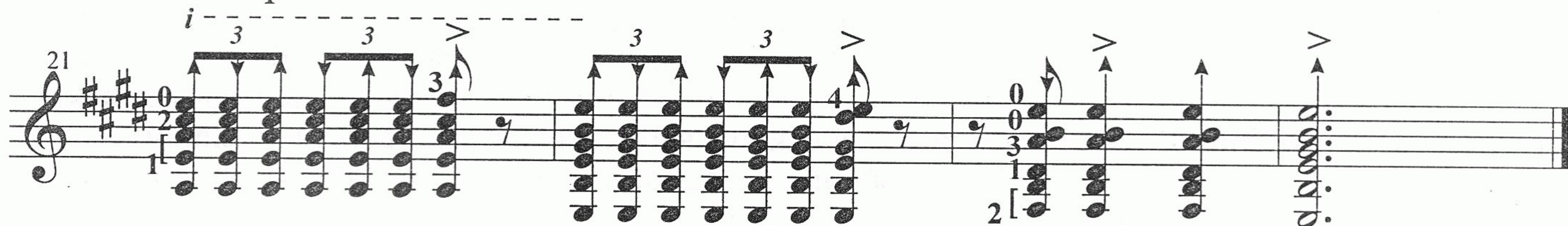
Алегрия 1

Entrada



Falseta

Desplante



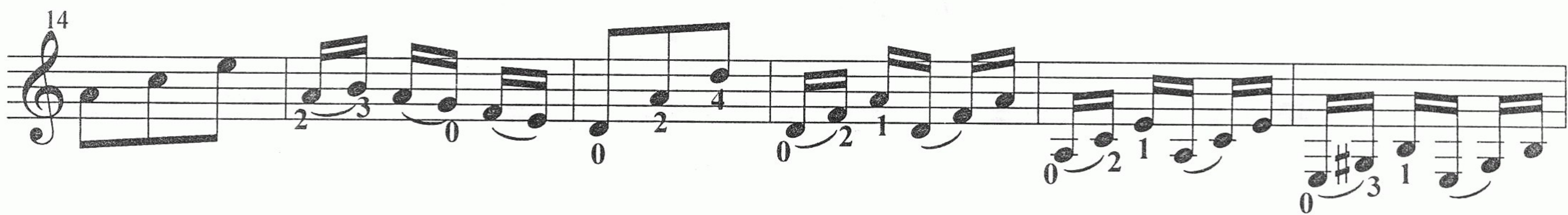
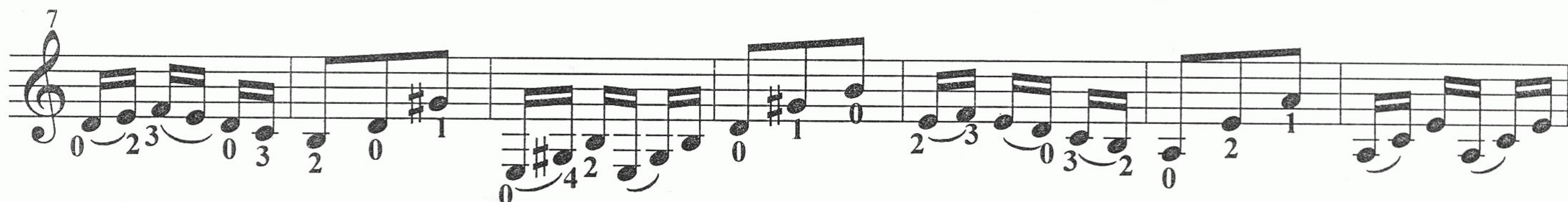
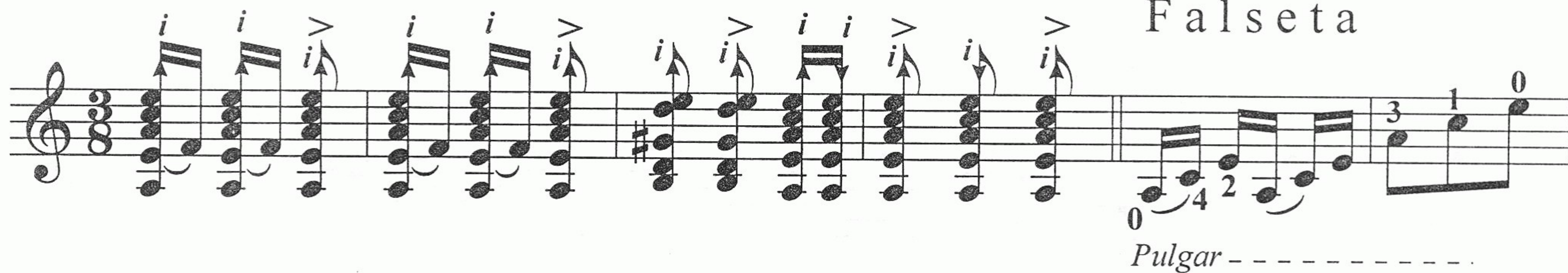
Следующая пьеса — жанр *булерия* — еще одна «младшая родственница» *солеа*. Внимательно следите, чтобы мелодические фигуры, аналогичные тем, которые имеются в 5-м и 9-м тактах, не исполнялись в виде двух групп нот по три в каждой (типа триолей), как делает большинство новичков.

Темп исполнения быстрый — два такта *булерии* по времени примерно соответствуют одному такту *солеа* (можно чуть быстрее).

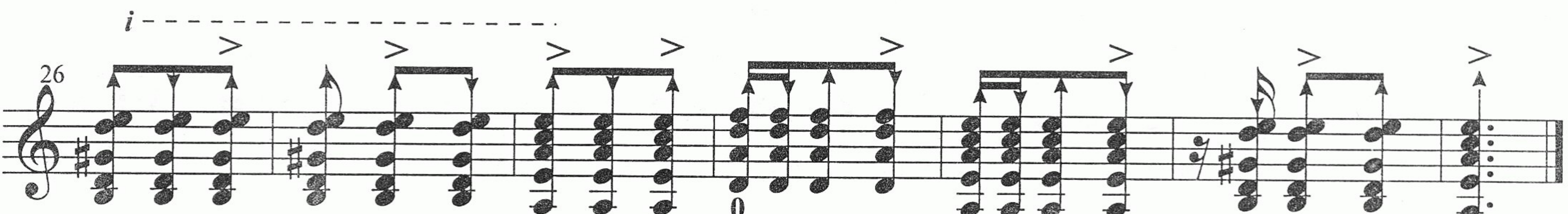
Булерия 1

Entrada

Falseta



Desplante



Следующая пьеса данного параграфа — это вариации на темы жанра *ронденьи* (первым сольную пьесу на мелодии *ронденьи* создал знаменитый гитарист Рамон Монтойя). Требуется перестроить 6-ю струну в *ре*, а 3-ю струну — в *соль-диез*. Мелодия состоит из коротенького начального фрагмента (*entrada*) и двух развернутых мелодических построений (*falseta 1,2*), основанных на различной технике большого пальца.

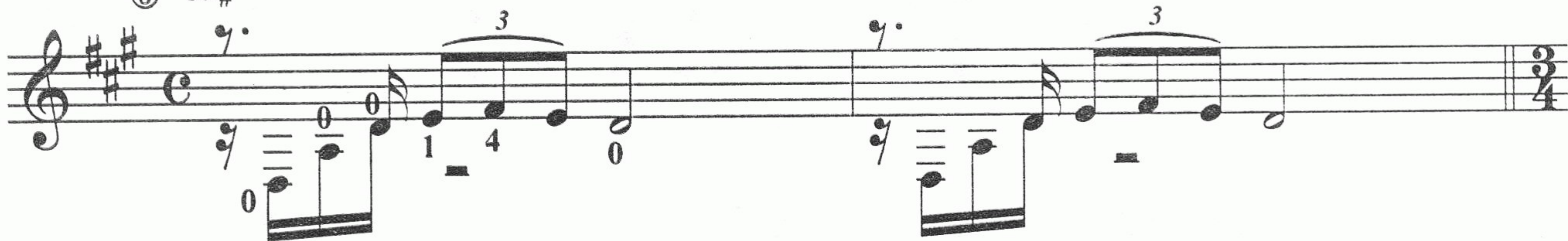
Первая вариация (*falseta 1*) основана на типичном для музыки фламенко постепенном движении мелодии вверх или вниз в пунктирном ритме, а аккомпанемент при этом строится на одном аккорде. Финал первой вариации — типичный для многих жанров фламенко орнаментальный пассаж, исполняемый большим пальцем с использованием легато.

Не удивляйтесь, что обе вариации оканчиваются на ноте *до-диез*. Как будет показано в параграфе, специально посвященном данному жанру фламенко, мажорное трезвучие от ноты *ре*, на обыгрывании которого построена значительная часть пьесы, выполняет роль вводного тона в тонику *до-диез* фригийского лада (звукоряд лада: *до-диез, ре, ми, фа-диез, соль-диез, ля, си*). Несмотря на традиционность представленных вступления и вариации *ронденьи*, отсутствие тоники лада (*до-диез* в данном случае) в начале произведения нехарактерно для мелодий фламенко. Принцип мелодического построения обеих вариаций пьесы состоит в орнаментальном обыгрывании II-й ступени (ноты *ре*) фригийского лада, построенного от *до-диез*, и разрешение мелодии в тоническое трезвучие в конце каждой вариации.

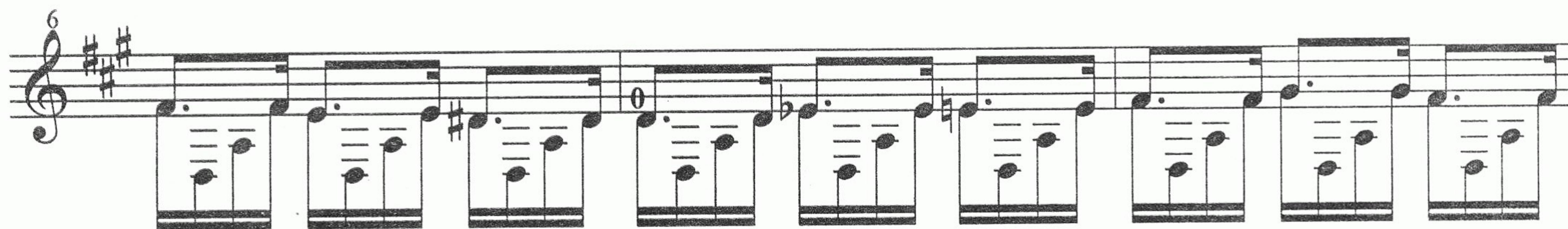
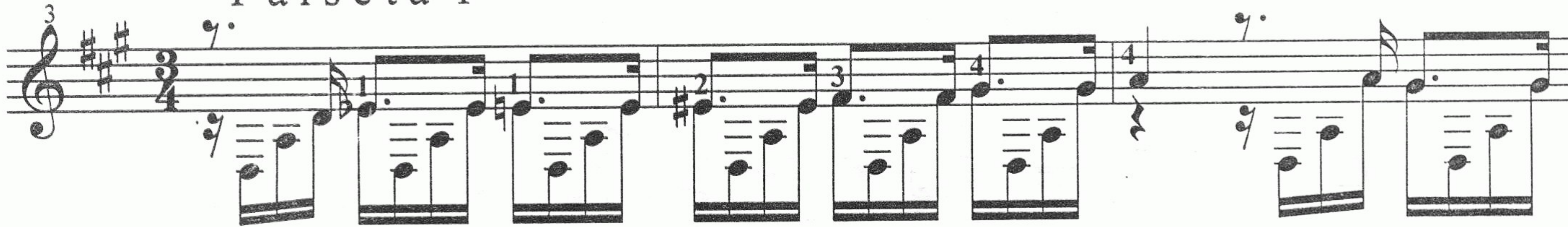
Ронденья

⑥ - re *Entrada*

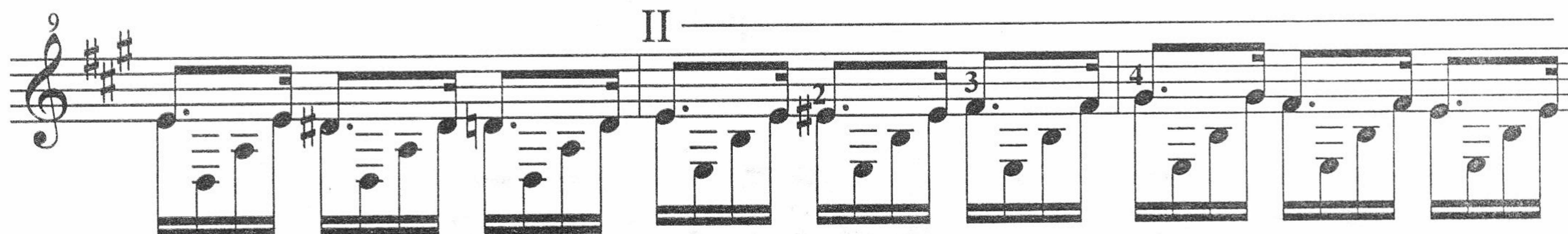
③ - sol#



Falseta 1



II



[illegible]

Как вы уже заметили, ноты, исполняемые техникой *пульгар*, часто перемежаются группами заливованных нот. У гитаристов фламенко такие плавные длительные орнаментальные пассажи так и называются — *лигадо*.

Таким образом, лигадо (*ligado*, андалусск. *ligáo*) – это хорошо известный прием *легато*. Техника исполнения приема *легато* ничем не отличается от исполнения *легато* на классической гитаре. В ряде жанров фламенко можно встретить прием *легато* в процессе извлечения на басовых струнах последовательности однотипных (обычно квартового вида) мелодических фигур опевающего характера, как в следующем вступительном фрагменте *таранты*:

Таранта 1

Entrada

The musical score for 'Tarenta 1' is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a series of chords and a melodic line in the bass. The second staff continues the melody and accompaniment. The third staff shows a change in the bass line. The fourth staff concludes the 'Entrada' section. The score includes fingerings (e.g., 1, 2, 1, 0) and dynamics (p, p).

Falseta

The musical score for the 'Falseta' section of 'Tarenta 1' is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a series of chords and a melodic line in the bass. The second staff continues the melody and accompaniment. The score includes fingerings (e.g., 4, 1, 0, 1, 4, 1, 0) and dynamics (p, p).

Способ создания длительного орнаментального пассажа только одной левой рукой, примененный в *Таранте №1*, называется *izquierda solo* (т.е., «соло левой руки»). Начальные аккорды исполняются приемом *пульгар*, причем аккорд можно извлекать как резким ударом, так и более медленным движением, создавая арпеджированное звучание. Важно, чтобы ноты, исполняемые левой рукой на 6-й струне, звучали четко, ритмически равномерно и одинаково по громкости (кроме немного акцентированного первого звука в каждой квартоли). Отработку мелодии следует производить в медленном темпе, внимательно следя за соблюдением этих указаний.

Обратите внимание, что на всей продолжительности любой из групп залигованных квартолей 3-й и 4-й пальцы левой руки находятся на VI ладу на 5-й и 4-й струнах соответственно. Этим обеспечивается длительное звучание аккорда, на фоне которого исполняется *лигадо*.

Залигованные ноты в *Таранте №1* играют 1-м и 2-м пальцами левой руки. Вначале их движение будет довольно скованным при неподвижном положении 3-го и 4-го пальцев на грифе гитары. Но со временем пальцы приобретут свободу, и *лигадо* начнет звучать легко и отчетливо. Надо сказать, что движение 1-го и 2-го пальцев левой руки при неподвижном положении 3-го и 4-го очень часто используется при исполнении различных жанров фламенко, причем необязательно совместно с *лигадо*.

Аналогично, пока длится *лигадо* на 5-й струне (такты с 4-го по 8-й), 2-й палец левой руки находится на третьем ладу на 6-й струне. Этот тип *лигадо* исполнять намного легче, чем на 6-й струне. Точно такая же техника применяется и в следующей пьесе (вся мелодия исполняется только техникой *пульгар*).

Гранадина 1

This page of musical notation is for a guitar piece in G major, consisting of 25 measures. The notation is written on six staves, each beginning with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 3/4. The music features a variety of guitar-specific techniques and symbols:

- Measures 1-4:** The first staff contains measures 1 through 4. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first measure has a 3/4 time signature. The notation includes a 3/4 time signature, a 4/4 time signature, and a 3/4 time signature. The first measure has a 3/4 time signature. The first measure has a 3/4 time signature. The first measure has a 3/4 time signature.
- Measures 5-8:** The second staff contains measures 5 through 8. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first measure has a 3/4 time signature. The first measure has a 3/4 time signature. The first measure has a 3/4 time signature. The first measure has a 3/4 time signature.
- Measures 9-12:** The third staff contains measures 9 through 12. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first measure has a 3/4 time signature. The first measure has a 3/4 time signature. The first measure has a 3/4 time signature. The first measure has a 3/4 time signature.
- Measures 13-16:** The fourth staff contains measures 13 through 16. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first measure has a 3/4 time signature. The first measure has a 3/4 time signature. The first measure has a 3/4 time signature. The first measure has a 3/4 time signature.
- Measures 17-20:** The fifth staff contains measures 17 through 20. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first measure has a 3/4 time signature. The first measure has a 3/4 time signature. The first measure has a 3/4 time signature. The first measure has a 3/4 time signature.
- Measures 21-24:** The sixth staff contains measures 21 through 24. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first measure has a 3/4 time signature. The first measure has a 3/4 time signature. The first measure has a 3/4 time signature. The first measure has a 3/4 time signature.
- Measure 25:** The seventh staff contains measure 25. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first measure has a 3/4 time signature. The first measure has a 3/4 time signature. The first measure has a 3/4 time signature. The first measure has a 3/4 time signature.

Как и в *Таранте №1*, в данной пьесе отрабатывается движение 1-го и 2-го пальцев левой руки при неподвижном положении 3-го и 4-го пальцев на 4-й и 3-й струнах соответственно.

К истории происхождения *расгеадо* и *пульгара*

Происхождение приема *пульгар*, по-видимому, напрямую связано с трансформацией техники звукоизвлечения плектром, роль которого стал играть ноготь большого пальца правой руки. Интересно, что для этого положение кисти правой руки и пальцев не изменились. Это легко можно проверить. Для этого зажмите плектр между большим и указательным пальцами правой руки, как это принято и сейчас, затем поместите кисть руки так, будто вы решили начать исполнять какую-нибудь мелодию на 6-й струне. Расслабьте и немного отодвиньте указательный палец (плектр при этом выпадет). Получившееся положение кисти правой руки и ее пальцев практически полностью соответствует использованию техники *пульгар*. Далее вы можете в этой позиции начать исполнять задуманную мелодию ногтем большого пальца.

Плектр использовался в двух типах звукоизвлечения — создании одноголосой мелодической линии, и ритмическом аккордовом аккомпанементе пению и танцу. Металлические струны, ввиду сильного натяжения и жесткости, заставляли применять плектр, поскольку ногтевой способ звукоизвлечения или использование подушечек пальцев приводит к их быстрому износу. Переход с металлических струн на жилые дал возможность отказаться от плектра и неизбежно в процессе развития исполнительской техники привел к использованию всех пальцев правой руки.

Скорее всего ранние варианты гитарного сопровождения пению и танцу фламенко представляли собой перемежающиеся фрагменты ритмического аккомпанемента, извлекаемого ударами плектра, и одноголосых мелодических вариаций, или вообще без мелодических вставок. Эта мысль подкрепляется следующим соображением.

На жаргоне артистов фламенко певец именуется *кантаор* (*cantaor* — андалусский вариант от испанского *cantador* — певец, *cante* — пение), танцор именуется *байлаор* (*bailaor* — андалусский вариант от испанского *bailador* — танцор, *baile* — танец), а гитарист, исполняющий аккомпанемент, именуется *токаор* (*tocaor* — андалусский вариант от испанского *tocador* — буквально, исполняющий удары, *toque* — удар).

Аккомпаниаторский («ударный») характер игры аккордовых последовательностей в гитарной партии до сих пор ощущается. Сейчас термин *токе* используется, по крайней мере, в трех значениях:

- игра на гитаре фламенко;
- репертуар или стиль конкретного гитариста;
- обобщенное название гитарных вариантов любых жанров фламенко (особенно с четким ритмом), т.е. каждое *токе* является жанром фламенко (в других языках нет эквивалента этому термину).

Еще в начале XIX века фламенко считалось чисто народным искусством, искусством бедняков. Гитара же стоила очень дорого и была большинству из них не по карману. Многие исследователи отмечают, что в те времена практически все песни фламенко пелись без инструментального аккомпанемента. Поэтому о сколько-нибудь развитой технике аккомпанемента говорить не приходится. Эпизодическое использование гитары могло быть только в виде ударного ритмического аккомпанемента и очень редко — в виде небольших мелодических вставок, имитирующих в облегченном виде вокальную партию.

Общеизвестно, что аккордовые последовательности можно играть как ударом большим пальцем, так и указательным или средним. Попробовав оба способа, легко убедиться, что в быстром темпе все-таки последовательности аккордов извлекать большим пальцем труднее. По-видимому, в этом и была причина перехода в *расгеадо* от техники использования большого пальца к технике указательного и остальных пальцев правой руки.

В архаичной манере, например, в представленном ранее *Тангильо №1*, исполнялись многие композиции фламенко. Одноголосая мелодия в *Тангильо №1* должна играть отчетливо и экспрессивно. Эта манера называлась ранее *пунтеадо* (*punteado*). Иногда так именовалась *фальсета* (развернутая мелодическая вариация), извлекаемая только большим пальцем правой руки. В силу диалектных искажений *пунтеадо* превратилось в *пунтео* (*punteo*). Игра одним большим пальцем иногда еще называется *todo pulgar*.

Происхождение приемов *расгеадо* очевидно и исторически доказано: они представляли собой способ музыкального ритмического аккомпанемента пению и танцу с помощью плектра.

Наиболее близким к ритмическому аккомпанементу, исполняемому плектром (его можно назвать «плектровое *расгеадо*»), является *расгеадо*, извлекаемое одним пальцем правой руки — указательным или средним. Роль плектра в данном случае несет кончик ногтя. В процессе игры кончик ногтя пальца совершает точно такие же удары по струнам, как и плектр, удерживаемый указательным и большим пальцами правой руки.

Скорее всего, в *расгеадо* большой палец стал использоваться раньше, чем остальные пальцы правой руки, поскольку использование ногтя большого пальца для игры на металлических струнах вполне возможно, так как этот ноготь намного крепче, чем остальные ногти правой руки.

В настоящее время использование большого пальца для аккордового сопровождения сохранилось в виде редких ударов большого пальца сверху вниз (от 6-й к 1-й струне).

Удар большого пальца снизу вверх (от 1-й струны к 6-й) сохранился в приеме, называемом *альсапуа*, который будет рассмотрен в Главе 8 «Комбинированные приемы игры». В последнее время обратный удар большого пальца используется в очень эффектном варианте *расгеадо* триольного типа, который также будет рассмотрен также в Главе 8 «Комбинированные приемы игры».

Варианты *расгеадо*, в которых участвует несколько пальцев правой руки, — это, несомненно, результат поисков новых выразительных средств не одного поколения гитаристов фламенко.

* * * * *

В заключение добавим, что для изучения основных музыкальных особенностей различных жанров фламенко будет достаточно овладения простейшими вариантами *расгеадо* и техникой большого пальца *пульгар*. Дополнительно к этому надо уметь извлекать отдельные ноты на первых струнах указательным пальцем правой руки. Кому-то данное утверждение может показаться странным. В действительности суть фламенко кроется не столько в сложной технике, сколько в правильном воспроизведении интонации, ритмической пульсации, в строгом соблюдении музыкальных канонов построения мелодий, которые вы будете постепенно осваивать по мере прочтения данной серии брошюр.

Чередование указательного и большого пальцев

В настоящее время этот прием игры у гитаристов фламенко называется *альтернадо* (*alternado*), что буквально означает «чередование». *Альтернадо* является одним из самых первых приемов игры на щипковых инструментах. Ранее *альтернадо* и техника большого пальца объединялись под общим названием *пунтеадо*, т.е., четкое извлечение звуков.

Появилось *альтернадо* не позднее начала XVII века и использовалось повсеместно, даже для игры беглых пассажей на одной струне. В настоящее время этот прием встречается только для создания чередования басовых и высоких нот. В технике гитары фламенко он относится к базовым приемам игры. Как один из главных приемов исполнения мелодической линии наряду с *пульгаром* *альтернадо* использовалось и в 30-х годах XX века.

Техника *альтернадо* довольно проста и ничем не отличается от аналогичной техники классической гитары. Отметим лишь, что басовые ноты извлекаются большим пальцем приемом *апояндо*, а указательный палец извлекает звук приемом *азрандо* (без опоры на следующую струну после удара), как и в «классической» технике.

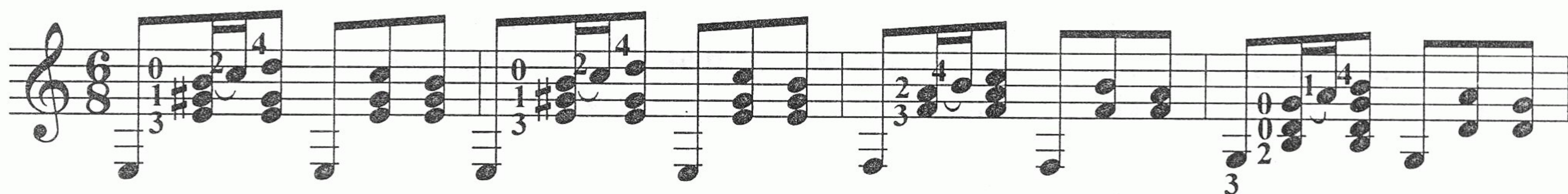
Попутно в данном параграфе представлены простейшие и типичные для фламенко способы варьирования мелодической фактуры, что позволяет из простых мотивов создать более прихотливый мелодический рисунок.

Первые две пьесы построены на наиболее традиционных мелодиях *малагеньи* — разновидности *фанданго* из города Малаги.

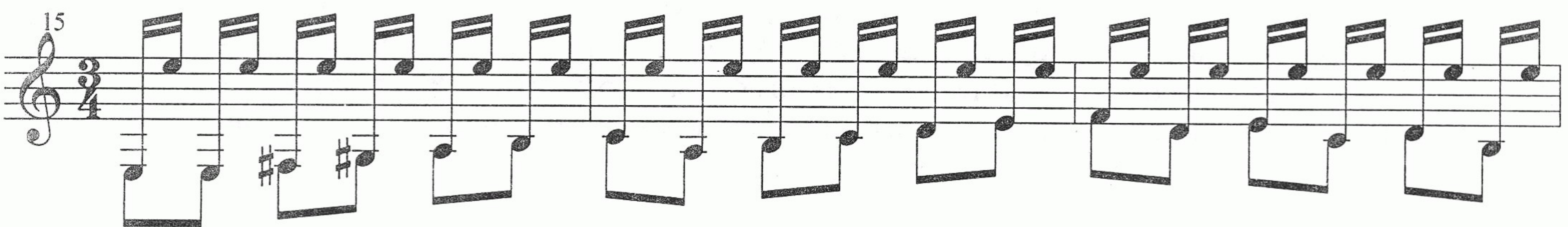
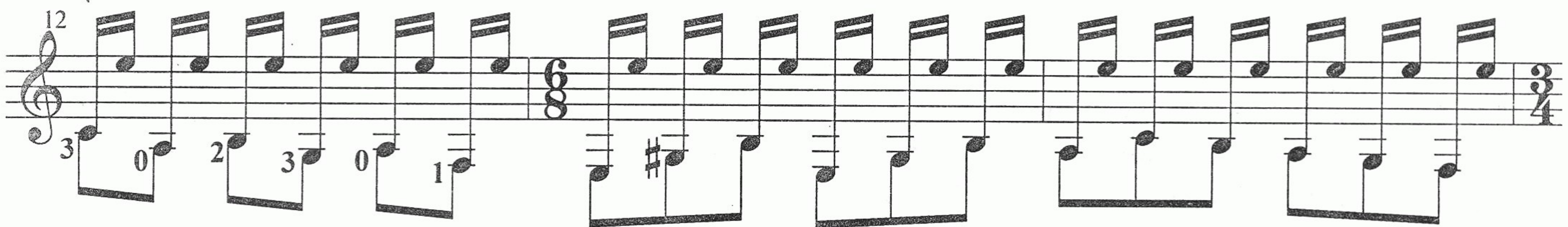
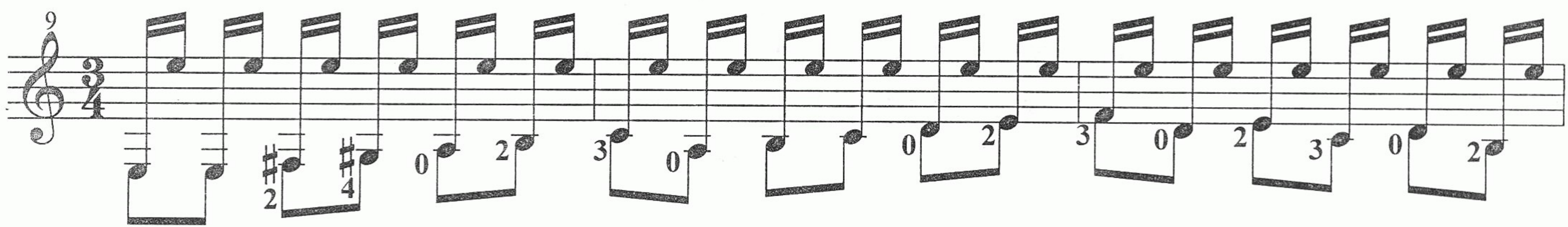
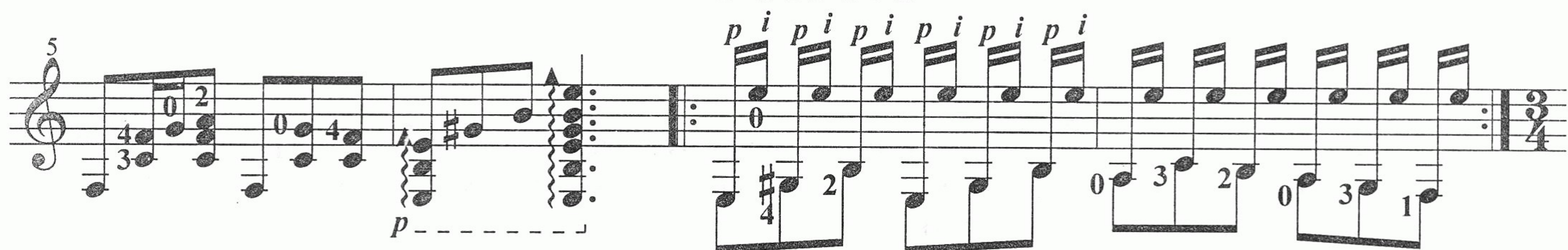
Обратите внимание, что во вступлении в *Малагенья №1* аккорды, кроме последнего такта вступления, извлекаются щипком, что для техники гитары фламенко редкое явление.

Малагенья 1

Entrada



Falseta



Caida

Следующая пьеса требует хорошей координации правой и левой руки, поскольку верхний голос мелодии постоянно переходит с одной струны на другую. Следует отработать быструю смену аппликатуры. Обратите внимание на 12-й, 16-й и 20-й такты: 2-й, 3-й и 4-й пальцы находятся в неподвижном положении на грифе, а 1-й палец сначала находится на 1-й струне, а потом быстро перемещается на 2-ю.

Малагенья 2

Entrada

Falseta

11

14

17

20

23

Caida

Следующая пьеса *Гранадина №2* иллюстрирует традиционный вариант использования *альтернадо* еще в одной местной разновидности *фанданго* из города Гранады — *гранадине*.

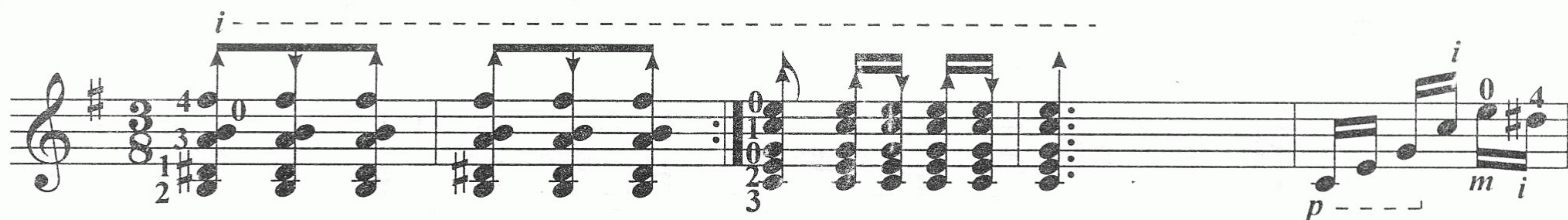
Обратите внимание на следующие особенности аппликатуры пальцев левой руки:

- первые два такта, а также 9-й и 13-й, играются в одном положении кисти левой руки, при этом ратковременно указательный палец создает баррэ, чтобы дать возможность сыграть *фа* на 1-й струне, а затем резко поднимается в исходную позицию;
- 29-й, 30-й и 31-й такты идентичны по технике исполнения и отличаются только позицией на грифе гитары (в последнем такте чуть изменена мелодическая линия в верхнем голосе);
- с 32-го по 36-й такт кисть левой руки находится в одном положении — указательный палец прижимает 2-ю струну на 1-м ладу.

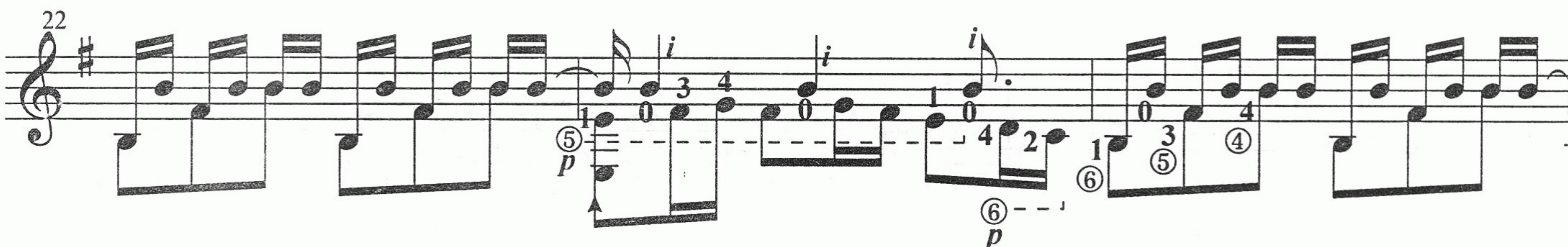
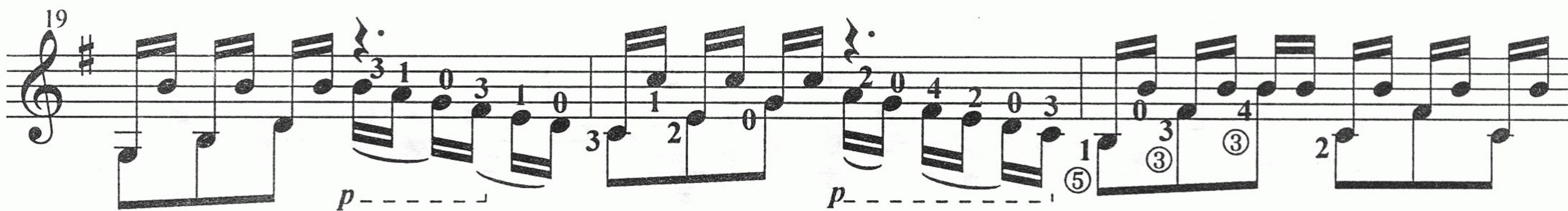
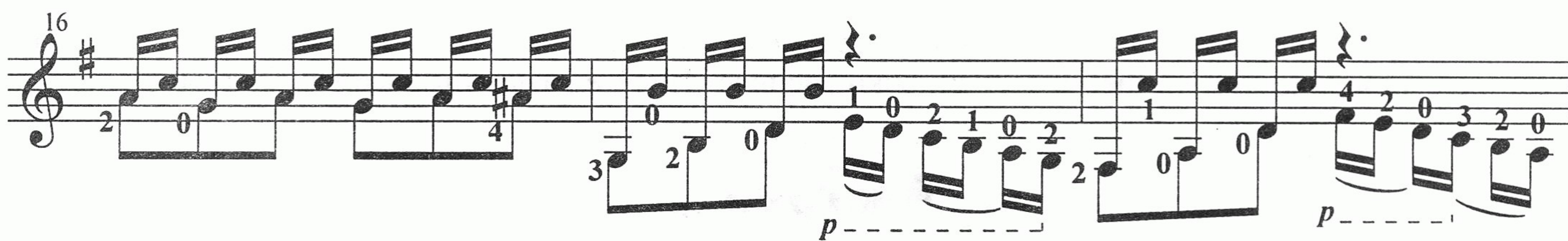
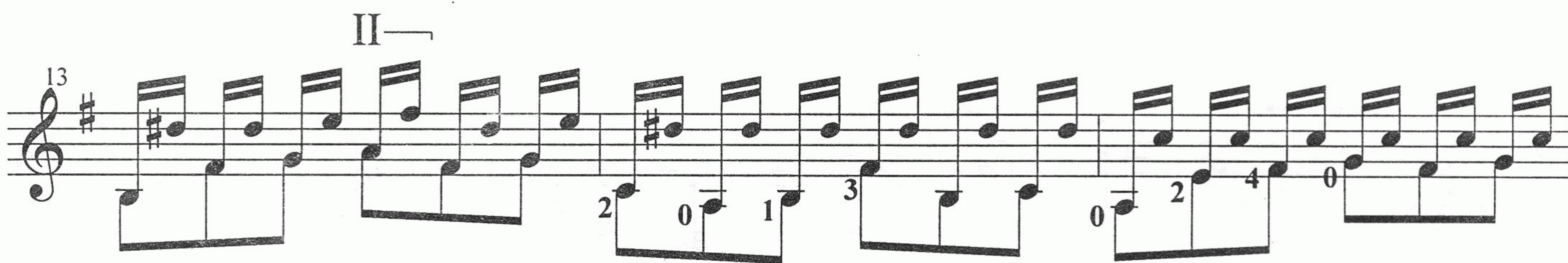
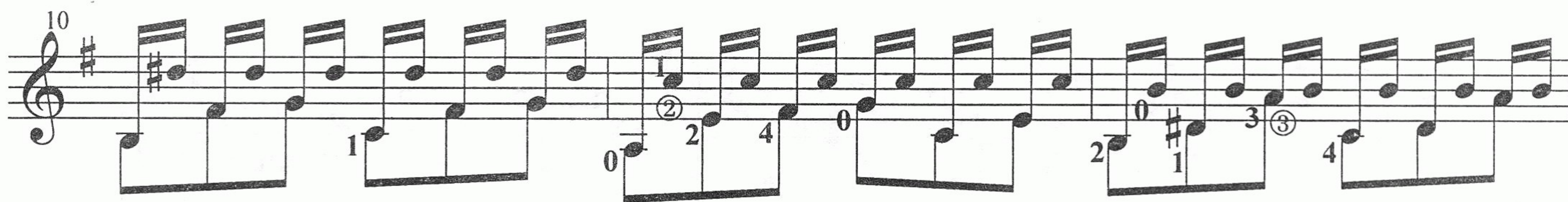
Обратите также внимание, что несмотря на достаточно сложную мелодию, вся пьеса, как и предыдущая *Малагенья №2*, играется только двумя способами — большим пальцем и приемом *альтернадо*:

Гранадина 2

Entrada



Falseta



25

28

31

36

Caida

40

Glissando

Следующие две пьесы построены на традиционных вариациях жанра *алегрия*. Триольный характер с мелодической линией в басу широко распространен в различных жанрах фламенко:

Алгрия 2

Entrada

The first system of musical notation for 'The Little Boat' is written on a single staff in treble clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 3/4. The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The next measure contains a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The third measure has a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The fourth measure consists of a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The fifth measure is a half note A3, and the sixth measure is a half note G3. The system concludes with a double bar line.

Falseta

The first system of the musical score for 'The Little Boat' is written on a single staff with a treble clef. It begins with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Allegretto' and the dynamics are 'p' (piano). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with fingerings indicated by numbers 1-4 and 0 (for natural). There are several triplets marked with a '3' over the notes. The system ends with a fermata over a whole note G#4.

9 13 17 21

Desplante

p

В *Алегррии №3* мелодическая линия в басу немного усложнена скачками и приобрела более игривый характер:

Алегррия 3

Entrada

Falseta

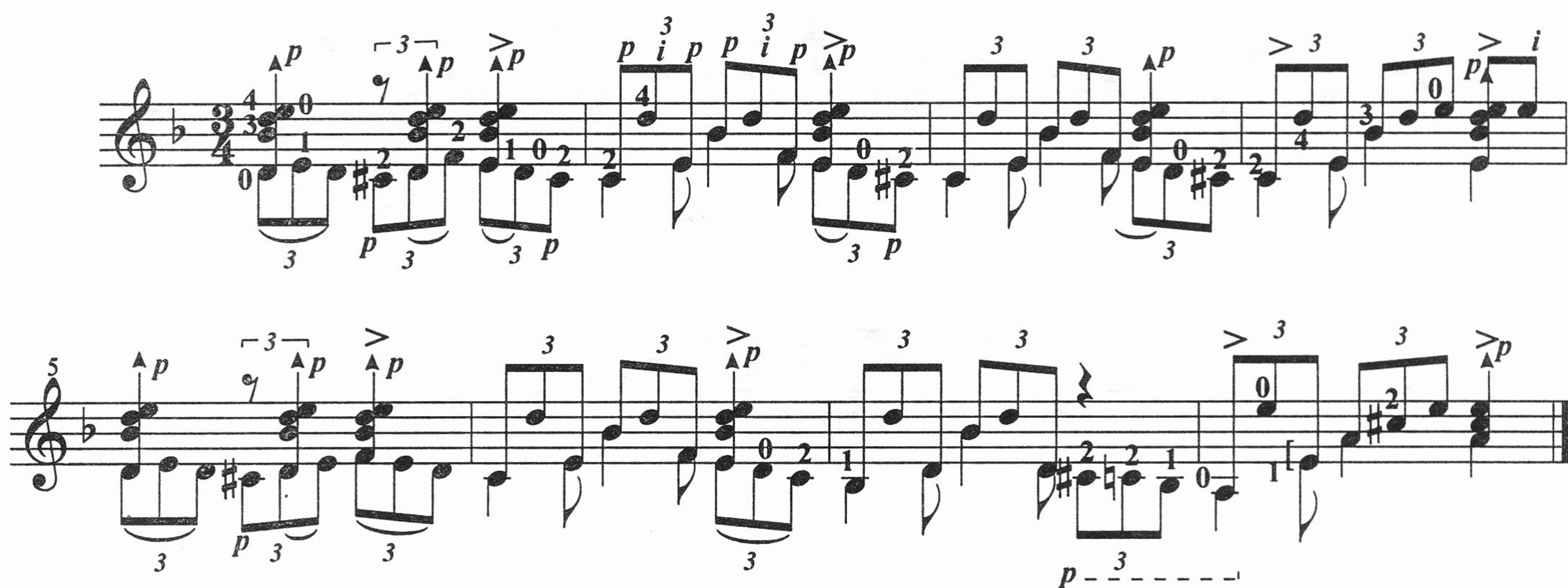


Примеры 3-10 и 3-11 представляют собой вариации *солеа*. В отличие от вариантов *солеа*, которые вы изучали в предыдущих примерах, здесь используется иная тональность фригийского лада, а именно, фригийский лад от ноты *ля*:

Пример 3-10. Солеа



Пример 3-11. Солеа



Рассмотрим теперь модифицированный вариант приема *альтернадо*, в котором указательный палец извлекает звук не из одной струны, а из двух или трех сразу. В этом случае указательный палец осуществляет фактически элемент простейшего *расгеадо*, а именно, обратный удар.

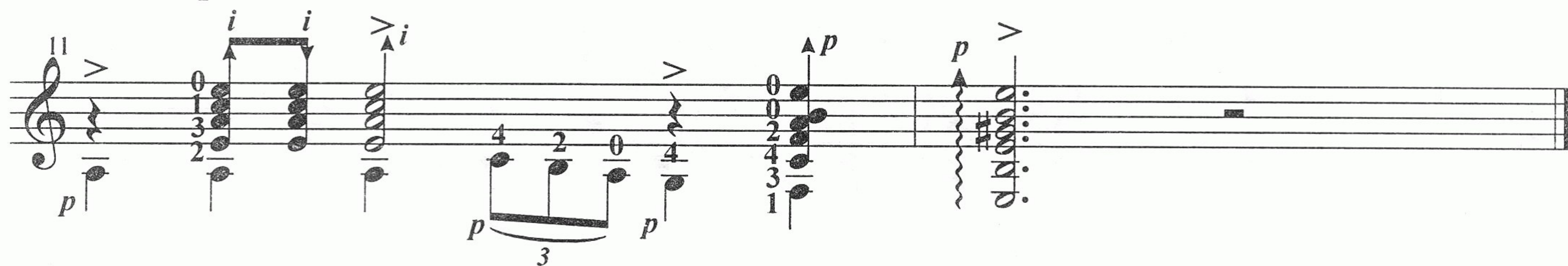
В *Фанданго из Уэльвы №1* показан типичный вариант, когда указательный палец обратным движением зацепляет три верхние струны. Следует отметить, что необязательно следить за тем, чтобы указательный палец зацеплял точно три струны (можно две или даже четыре), поскольку эти доли такта не несут на себе мелодической нагрузки, а выполняют аккомпанирующую роль. Следите за точным исполнением акцентов.

Фанданго из Уэльвы 1

Entrada

Falseta

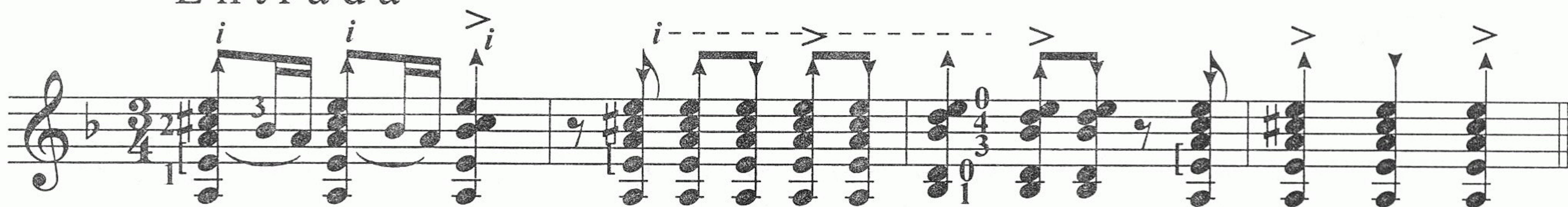
Desplante



А теперь изучим соответствующую модификацию примеров 3-10 и 3-11, которые сведены в одну пьесу:

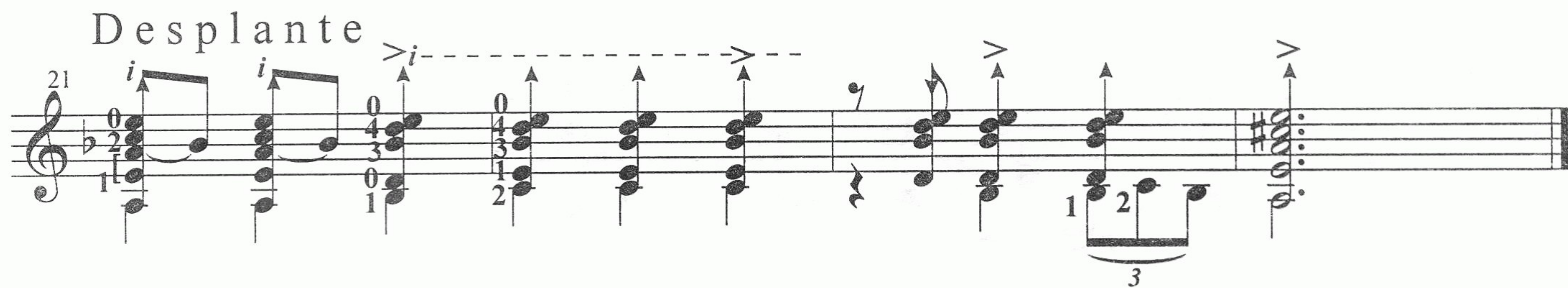
Солеа 2

Entrada



Falseta





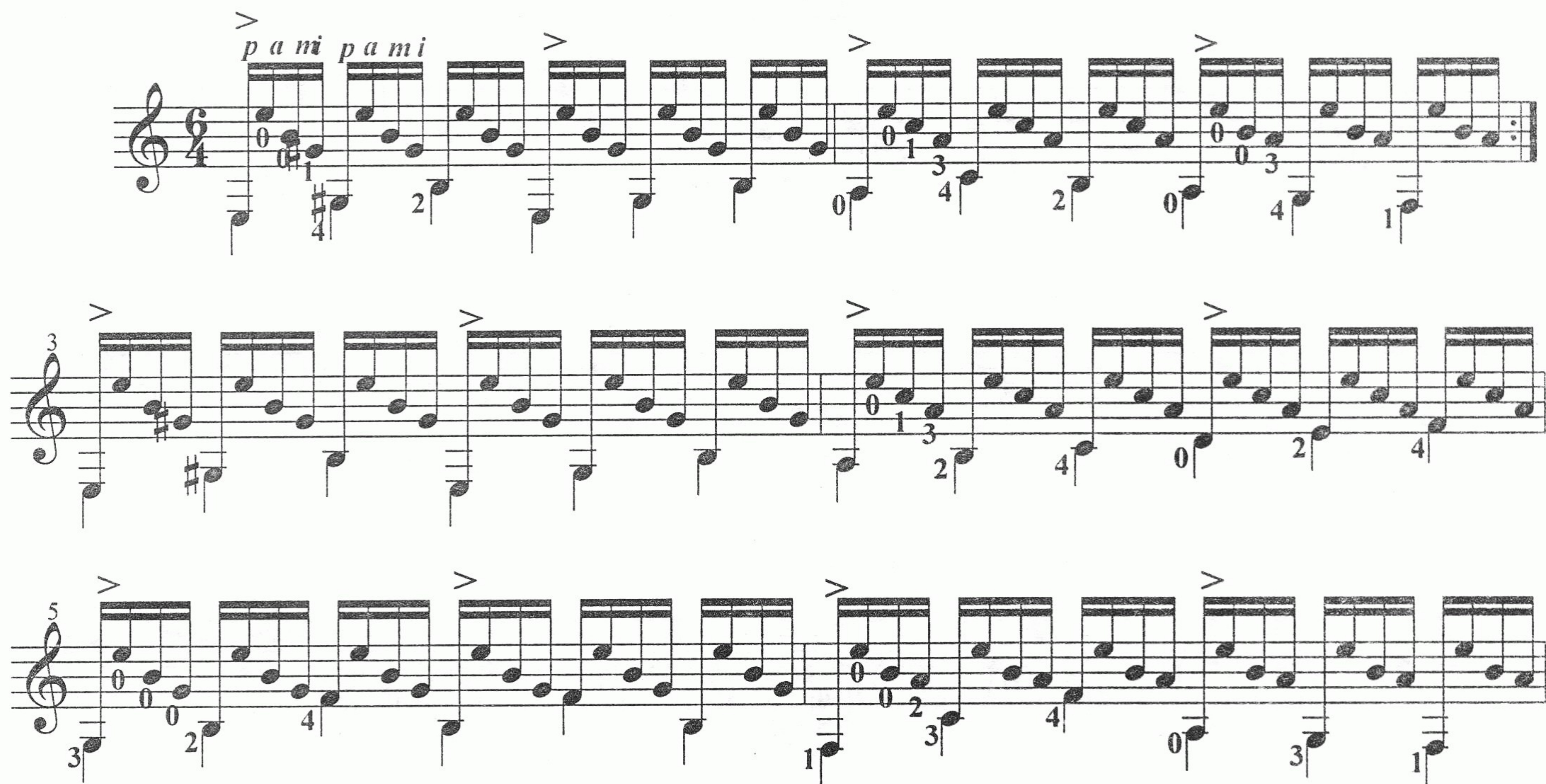
Как вы увидели, элементы *расгеадо* используются в качестве разбросанных вкраплений в мелодической ткани. Забегая немного вперед, заметим, что в двух последних пьесах извлечение аккорда осуществляется обычно не обратным ударом указательного пальца, а обратным ударом ногтя большого пальца (по направлению от 1-й струны к 6-й). Этот прием является элементом техники *альсапуа* и требует специфических движений кисти левой руки. Подробно этот прием будет рассмотрен в главе «Комбинированные приемы игры».

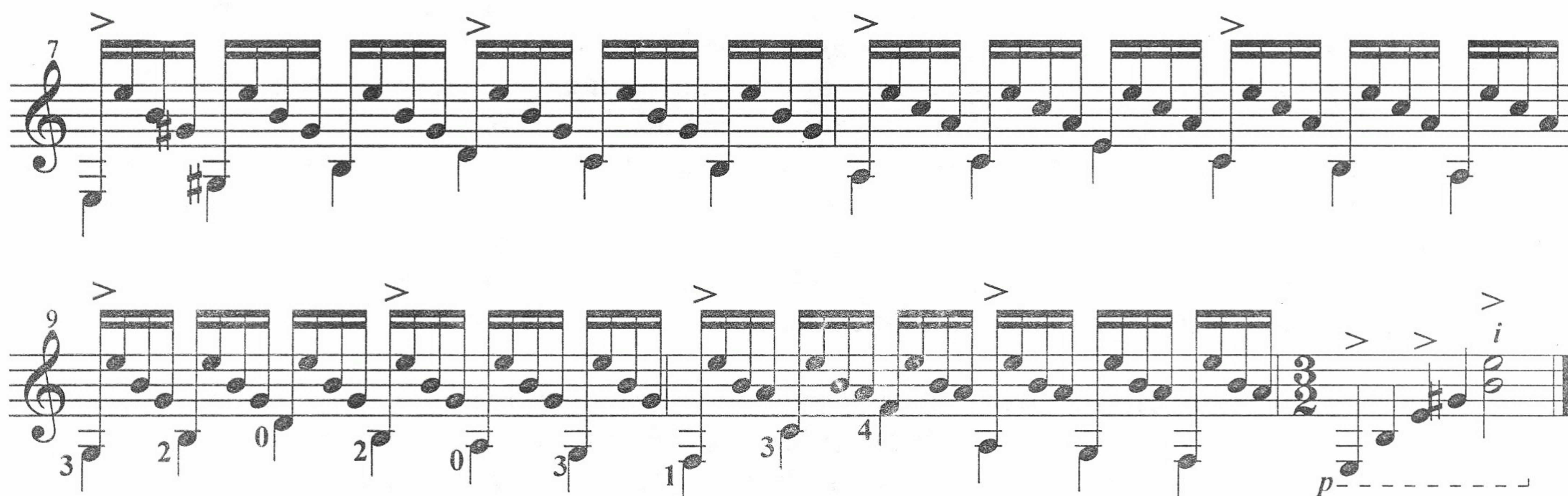
Арпеадо

Арпеадо (*arpeado, harpeado*) — буквально означает *арпеджио*. Иногда встречается и диалектное искажение — *арпéo*. Это один из основных приемов игры на гитаре фламенко, создающий ажурную вязь звуков, и которая, в свою очередь, является главным элементом характера *флорео* (*floréo*, то есть, цветистый, от испанского *floreado*). В технике гитаристов фламенко простейшие приемы *арпеджио* появились не позже начала XIX века. Это были так называемое «прямое» и «обратное» *арпеджио*, основанные на поочередном (восходящем - *Малагенья №3а*, или нисходящем - *Малагенья №3б*) извлечении звуков аккорда.

Первые две пьесы данного параграфа построены на наиболее традиционных мелодиях *малагеньи*. Обратите внимание на то, что басовые ноты должны исполняться большим пальцем приемом *анояндо*.

Малагенья 3а





Малагенья 3b



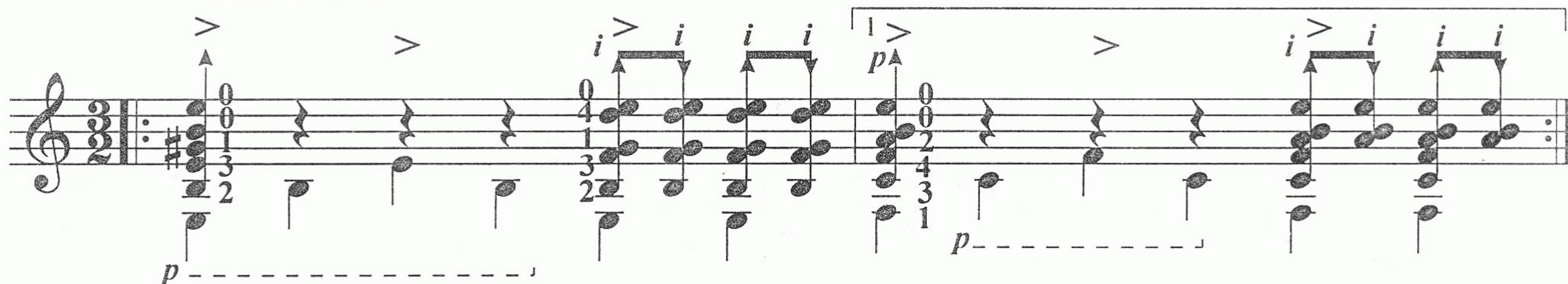
Как вы уже заметили, пьесы построены на арпеджированном извлечении всего четырех аккордов и на простой мелодии в басу на фоне этих аккордов. Иногда такое исполнение гитаристы фламенко называют «отпечаток». Имеется в виду, что поочередно играют ноты, входящие в аккорд, когда пальцы левой руки находятся в неподвижном положении на грифе гитары и как бы создают отпечаток аккорда. Это наиболее простой и распространенный способ создания *арпеджирования*.

Первый вариант *арпеджио*, исполняемый двумя пальцами — указательным и средним, кроме басовой ноты, извлекаемой большим пальцем (*триольное арпеджио*), появился примерно в конце 30-х годов XIX века, хотя был техническом арсенале техники лютни и классической гитары еще с XVI века. Простота этого вида *арпеджио* не приводит к легкости исполнения мелодии в целом, поскольку в таком варианте мелодия нижнего голоса может быть гораздо сложнее, чем в случае *арпеджио* тремя пальцами (*арпеджио* квартольного типа как, например, в первых двух пьесах данного параграфа). Для отработки *триольного арпеджио* в конце параграфа представлены две пьесы *Малагенья №4* и *Гранадина №4*. *Арпеджио*, исполняемое тремя пальцами (*a, m, i* или *i, m, a*), не считая большого, впервые стал применять гитарист Пако Лусена. Это было заимствованием из техники классической гитары.

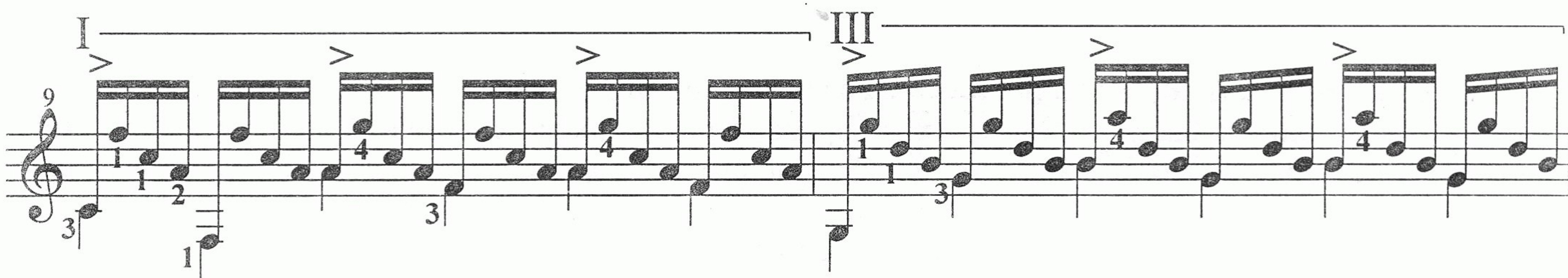
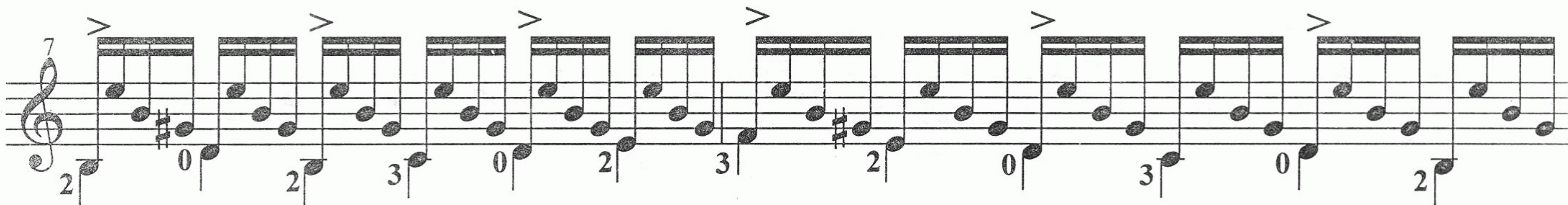
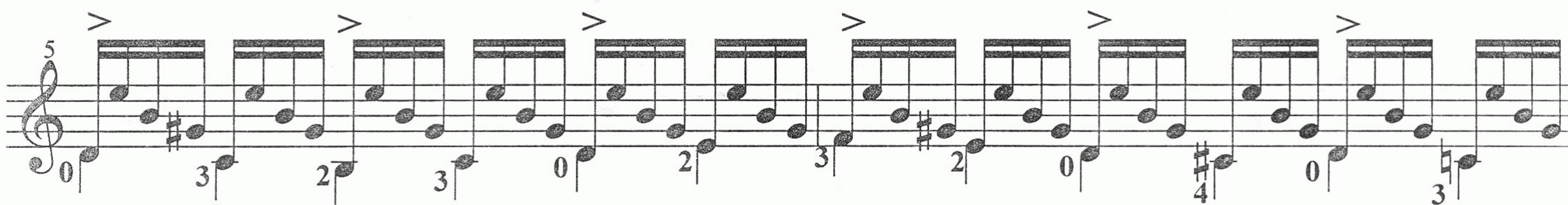
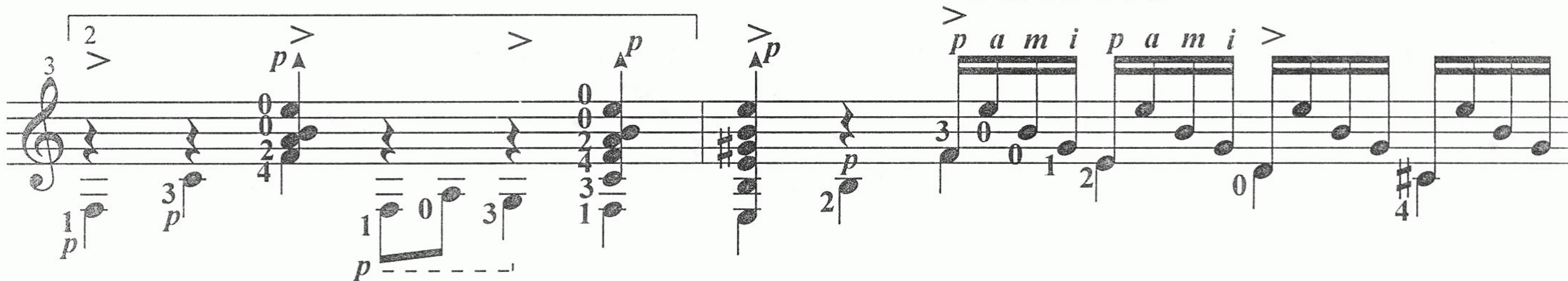
Следующая пьеса построена на типовой вариации *фанданго из Уэльвы*. Следует строго соблюдать правильную акцентировку долей такта. Размер 3/2 требует от вас акцентировать 1-ю, 3-ю и 5-ю четвертные доли каждого такта, как и в предыдущей пьесе *Фанданго из Уэльвы №1*.

Фанданго из Уэльвы 2

Entrada



Falseta



I

11

13

15

17

Desplante

p

p

Следующая пьеса позволит освоить сочетание прямого и обратного арпеадо:

Солеа 3

Entrada

1

5

Falseta

p a m i

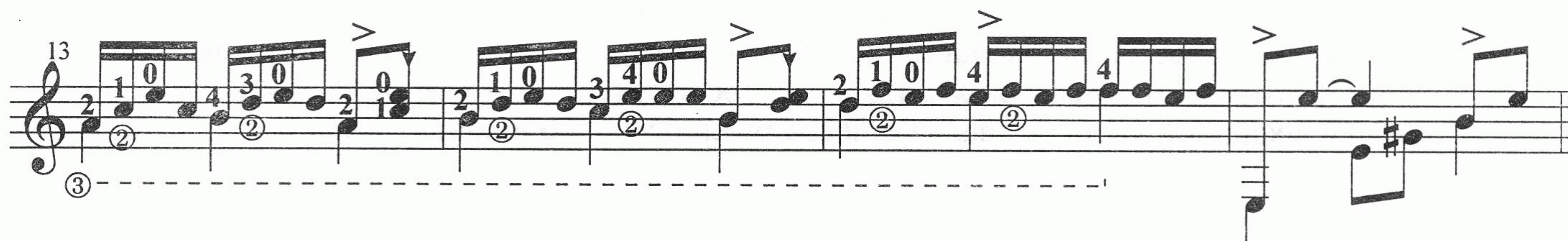
p i m a

p a m i

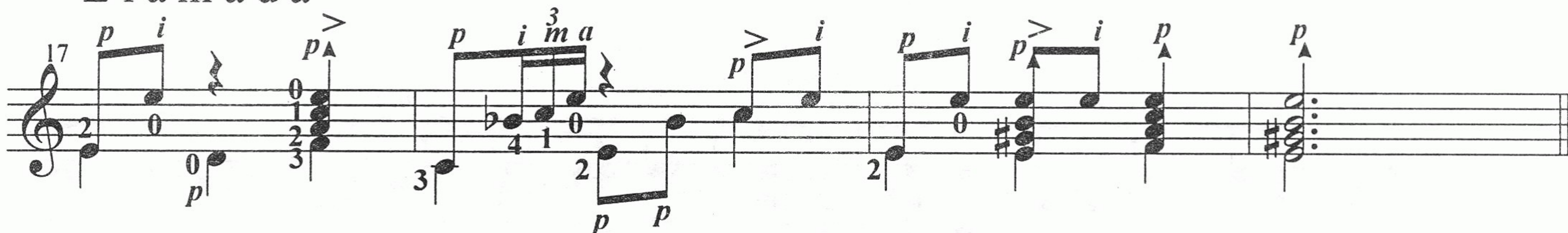
p i

p

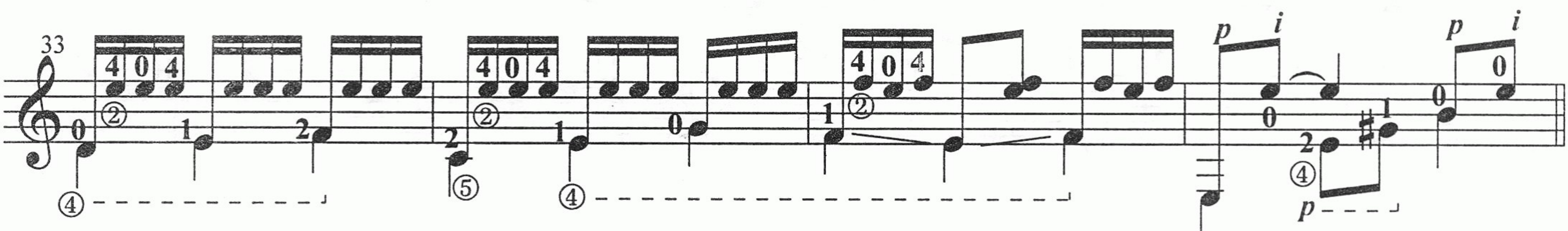
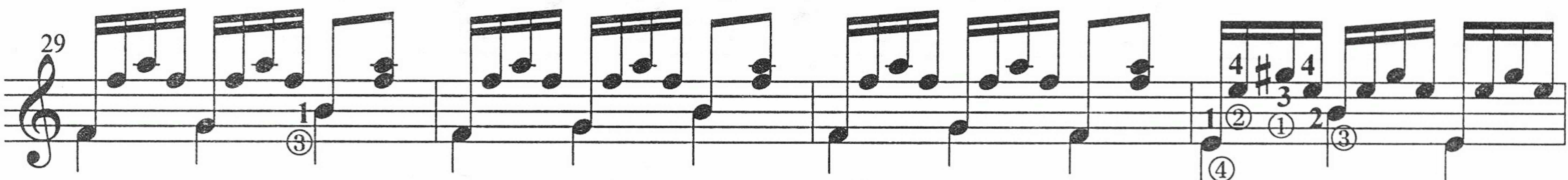
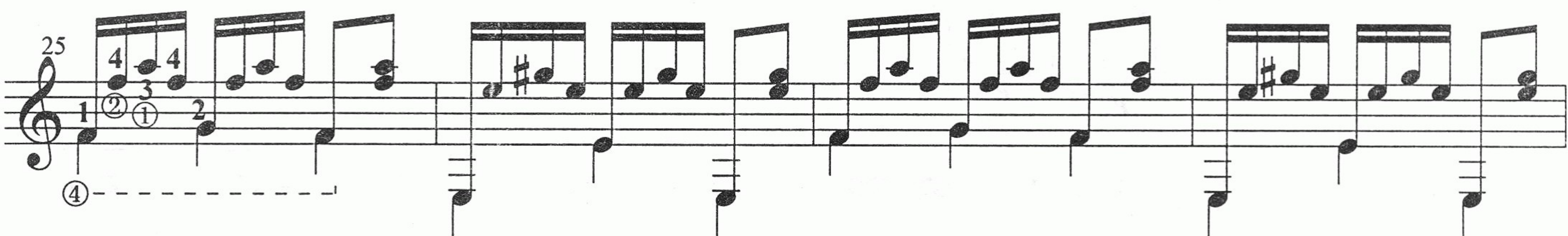
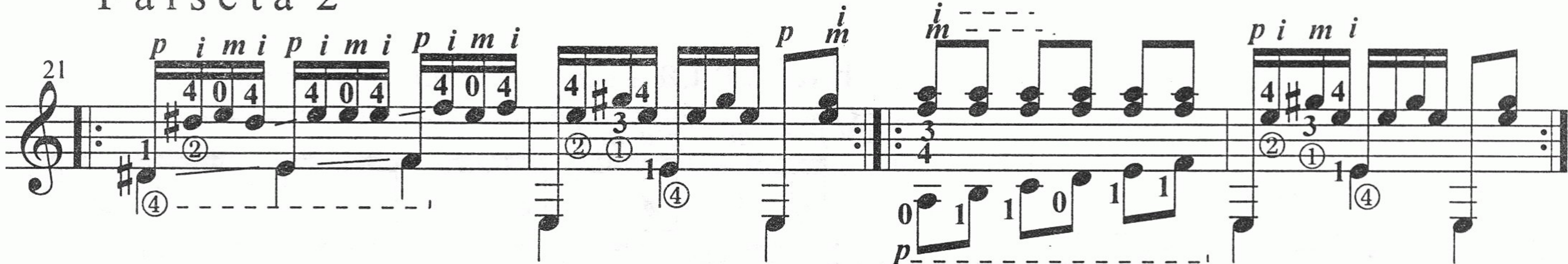
p



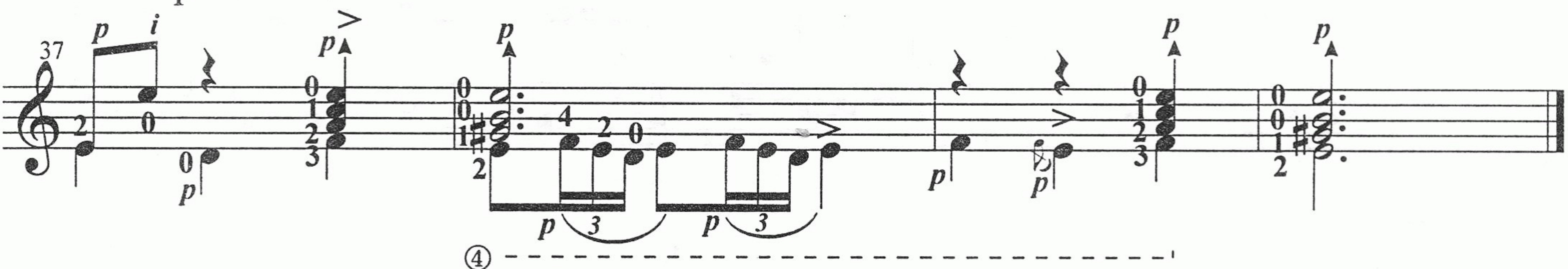
Llamada



Falseta 2



Desplante



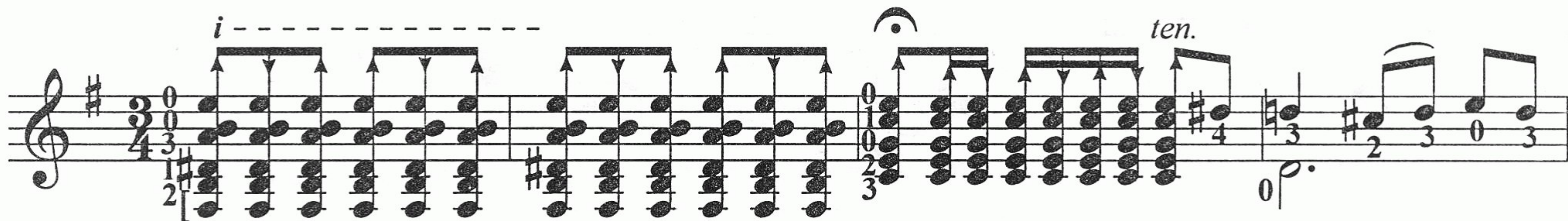
В Гранадине №3а приведен характерный вариант *арпеадо*, в котором последняя арпеджируемая нота в ритмической группе совпадает с первой нотой, извлекаемой большим пальцем. Это очень часто встречаемый вариант *арпеадо*.

Аппликатура левой руки имеет следующие особенности:

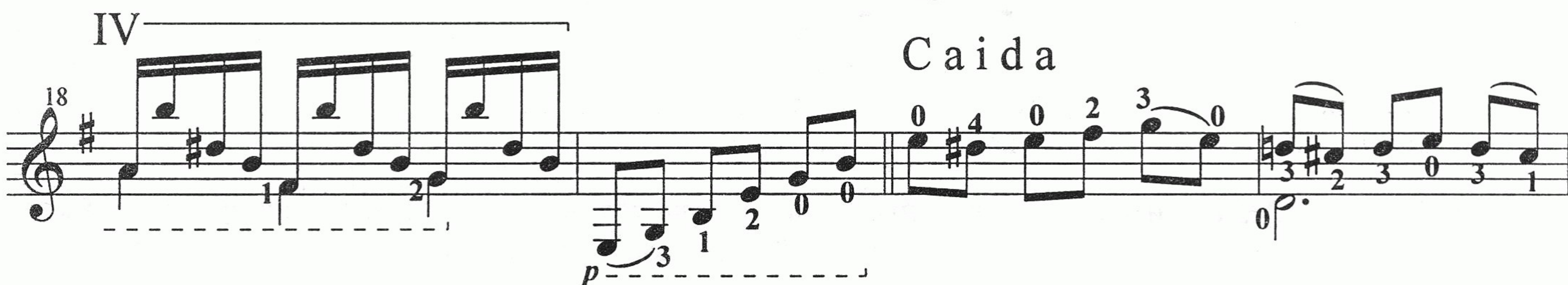
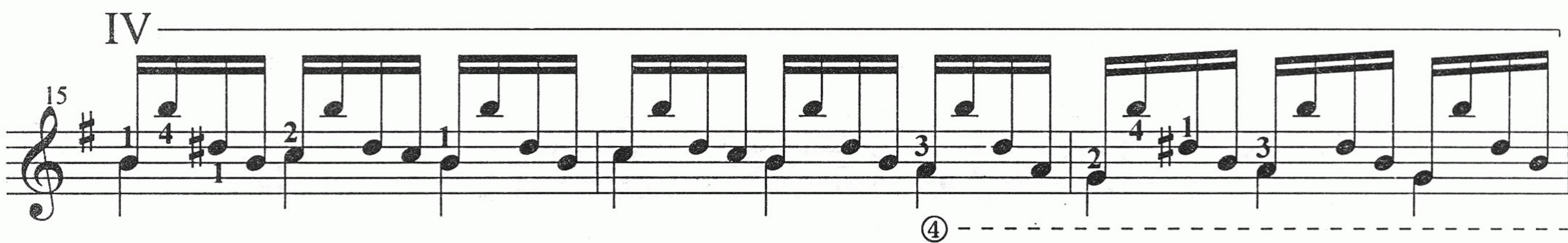
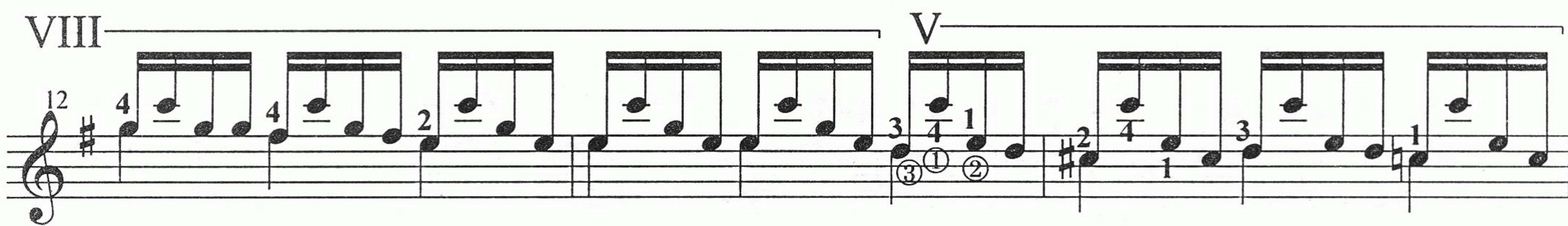
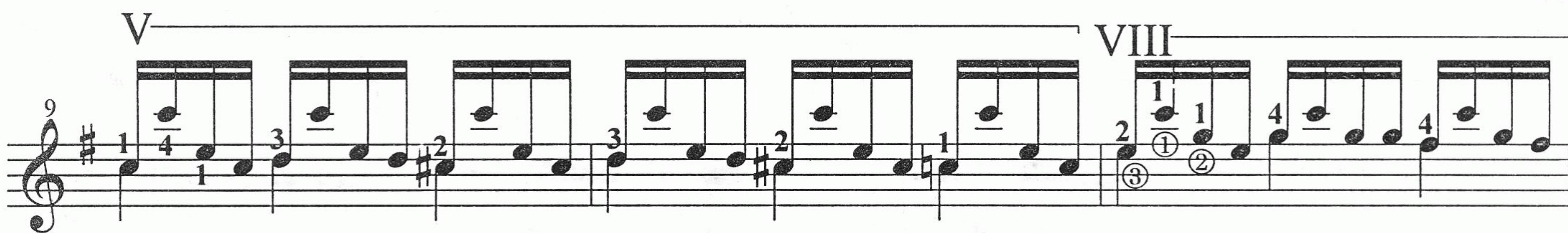
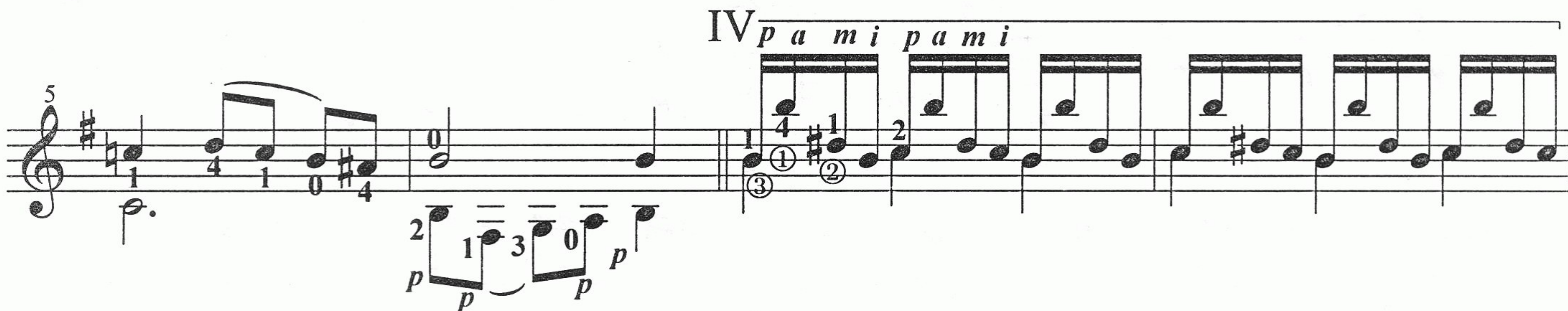
- вся вариация пьесы построена на полубаррэ, охватывающем всего три струны, и только с конца 16-го такта полубаррэ охватывает четыре струны;
- требуется хорошая растяжка пальцев левой руки, особенно в конце вариации.

Гранадина За

Entrada



Falseta

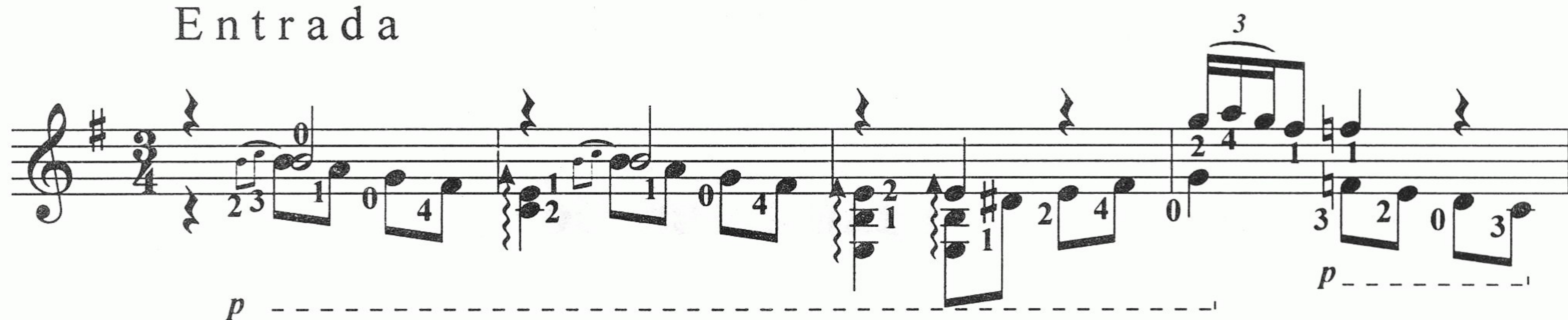




Мелодия следующей пьесы практически полностью совпадает мелодией *Гранадины №3а*, но с той лишь разницей, что используется иной порядок пальцев правой руки при извлечении нот в ритмических группах *арпеадо*, а именно — *р, т, и, р*.

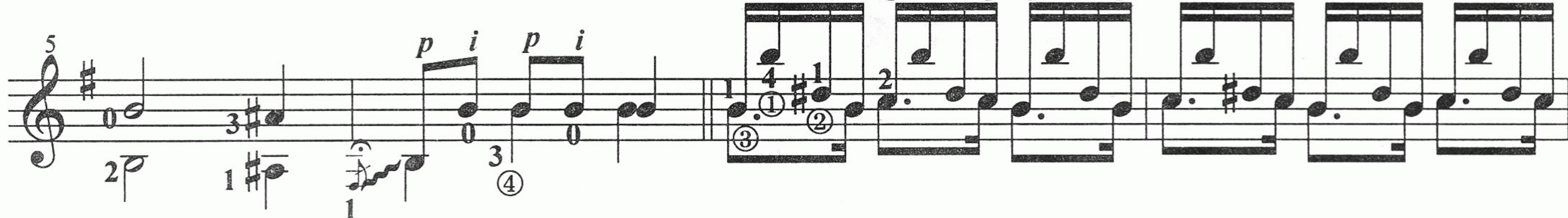
Гранадина 3b

Entrada

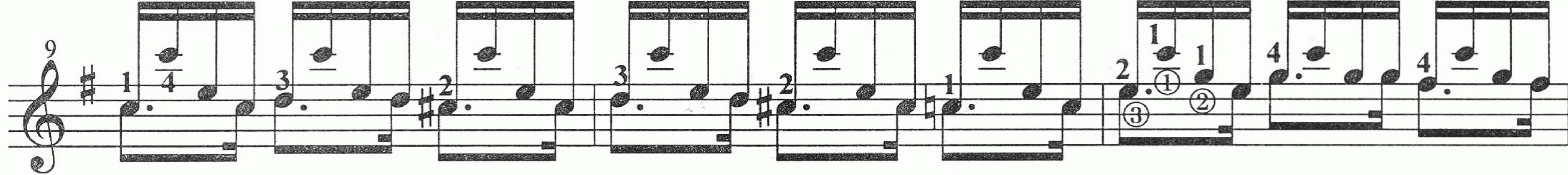


Falseta

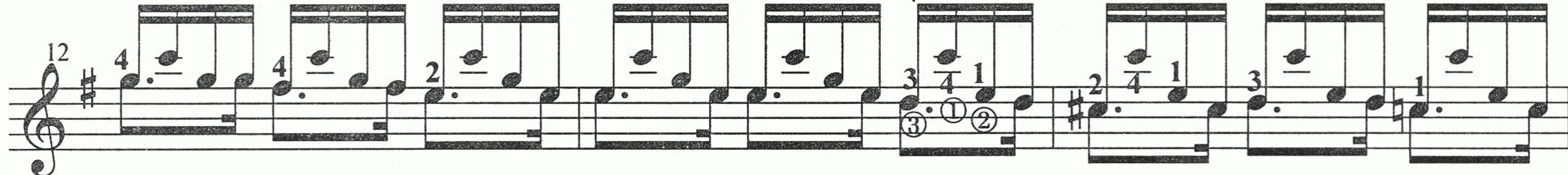
IV *p m i p p m i p p m i p*



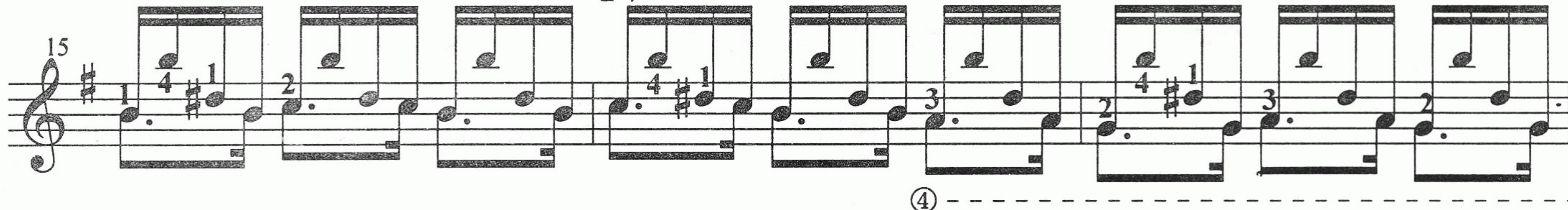
V VIII



V



IV



C a i d a

Как вы уже почувствовали, изменение всего лишь порядка пальцев правой руки привело к совершенно иному звучанию вариации по сравнению с предыдущим примером. Это проявилось в том, что мелодия нижнего голоса стала звучать не в виде последовательности четвертных долей, а в виде более сложных ритмических фигур, что и отражено в изменении нотной записи нижнего голоса.

В *Гранадине №3с* представлен более усложненный вариант *арпеадо*, включающий в себя и особенности *арпеадо* типа «*p, a, m, i*», и особенности типа «*p, m, i, p*».

Гранадина 3с

E n t r a d a

F a l s e t a

VII

VIII

VIII

А теперь предлагается отработать простейший вариант *арпеадо* триольного типа «*p, i, m*». Следующие две пьесы представляют собой *Малагенью №1* и *Гранадину №2* соответственно, но прием чередования большого и указательного пальцев заменен на простейшее *триольное арпеадо* (также немного изменены вступление и финал).

Малагенья 4

Three staves of musical notation for guitar exercises. The first staff (measures 11-12) features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It contains two measures of eighth-note triplets. The second staff (measures 13-14) continues the triplet pattern. The third staff (measures 15-17) also features eighth-note triplets, ending with a measure marked 'p' (piano) and a dashed line.

Caida

A single staff of musical notation for the 'Caida' exercise. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The notation includes various fingerings (i, m, p) and dynamic markings (p). The exercise concludes with a measure marked 'p' and a dashed line.

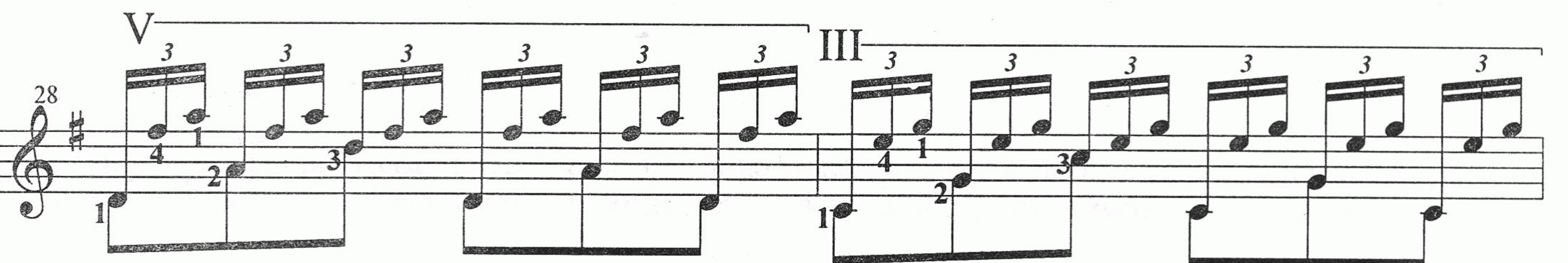
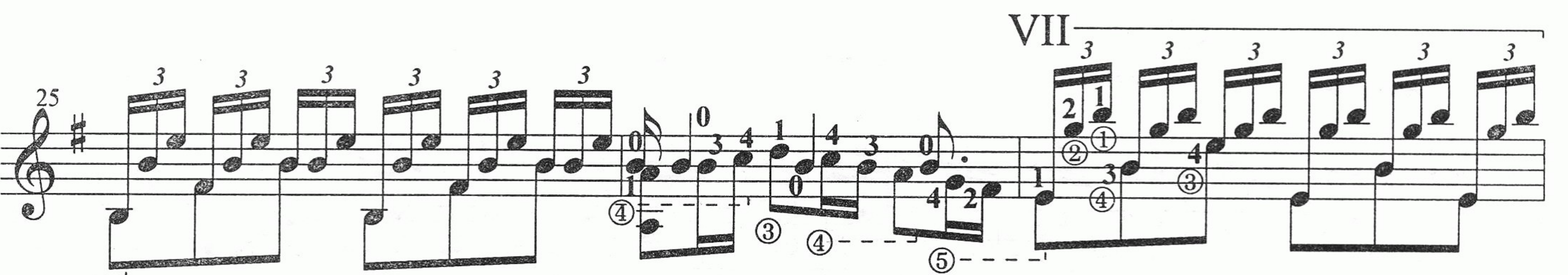
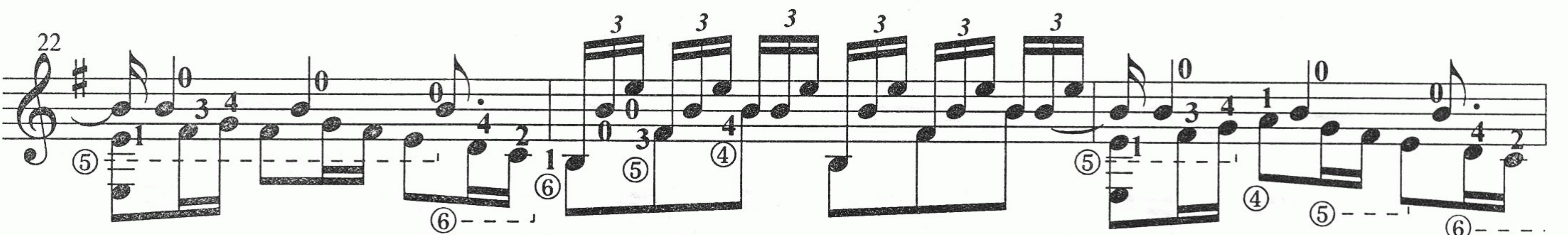
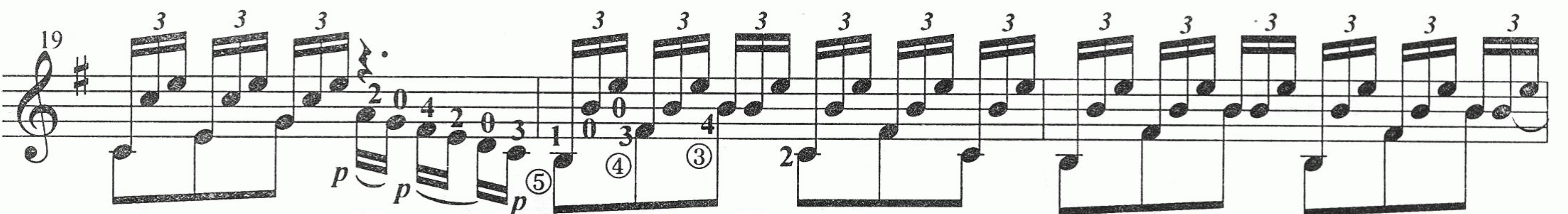
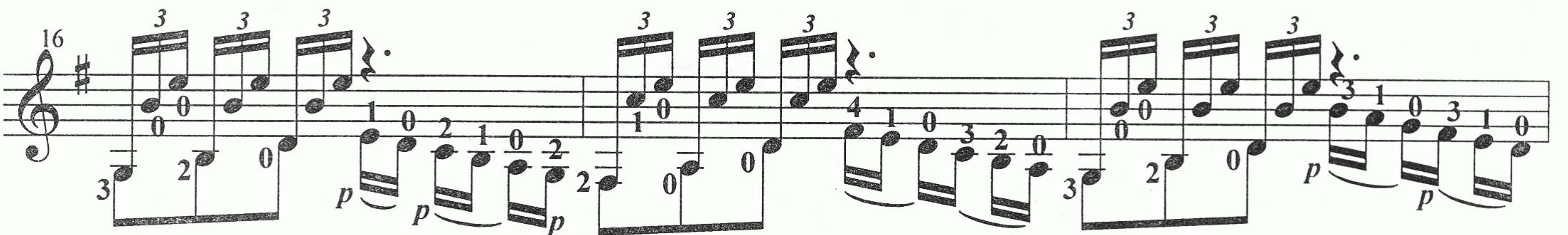
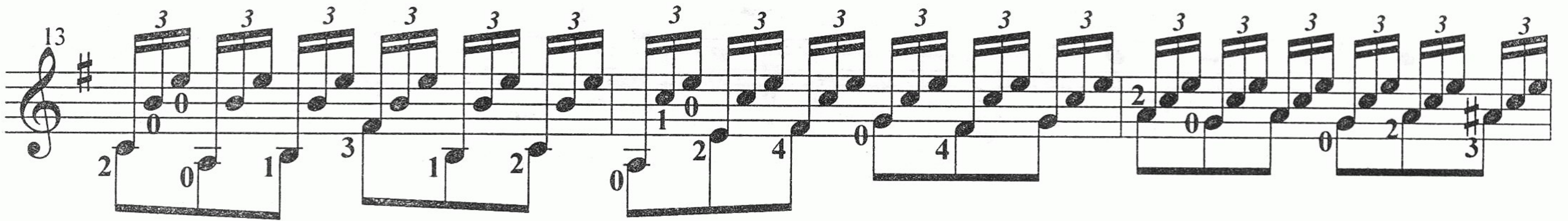
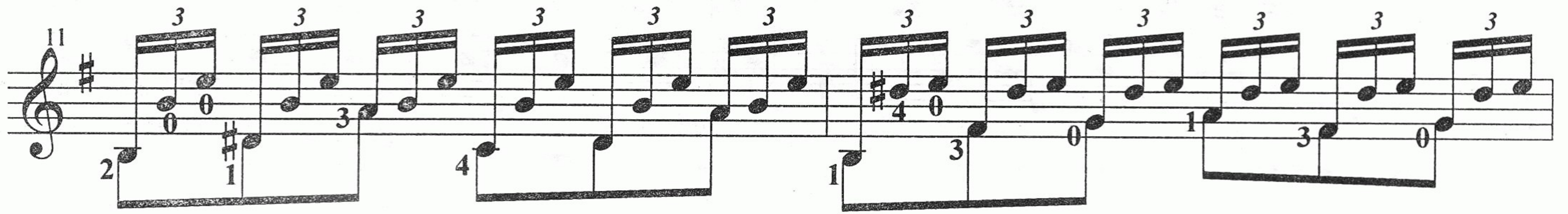
Гранадина 4

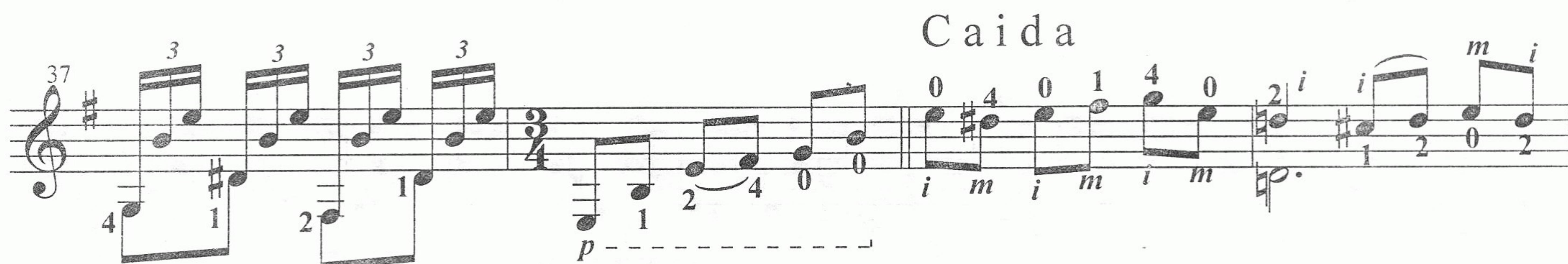
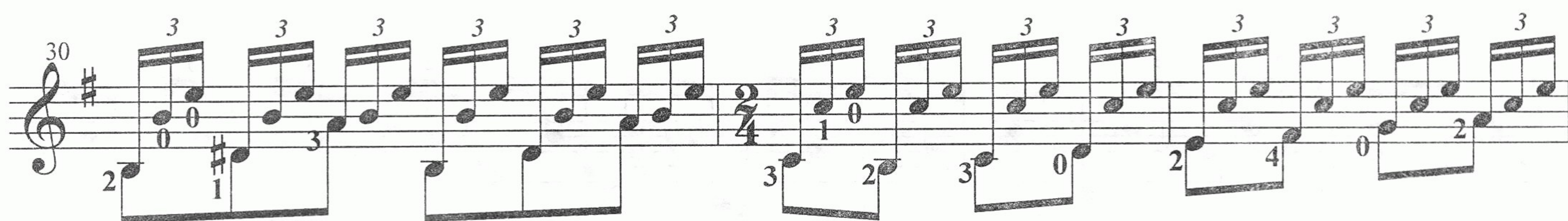
Entrada

A single staff of musical notation for the 'Entrada' section of 'Гранадина 4'. It starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The notation includes various fingerings (i, m, p) and dynamic markings (p). The section is divided into three parts labeled II and III.

Falseta

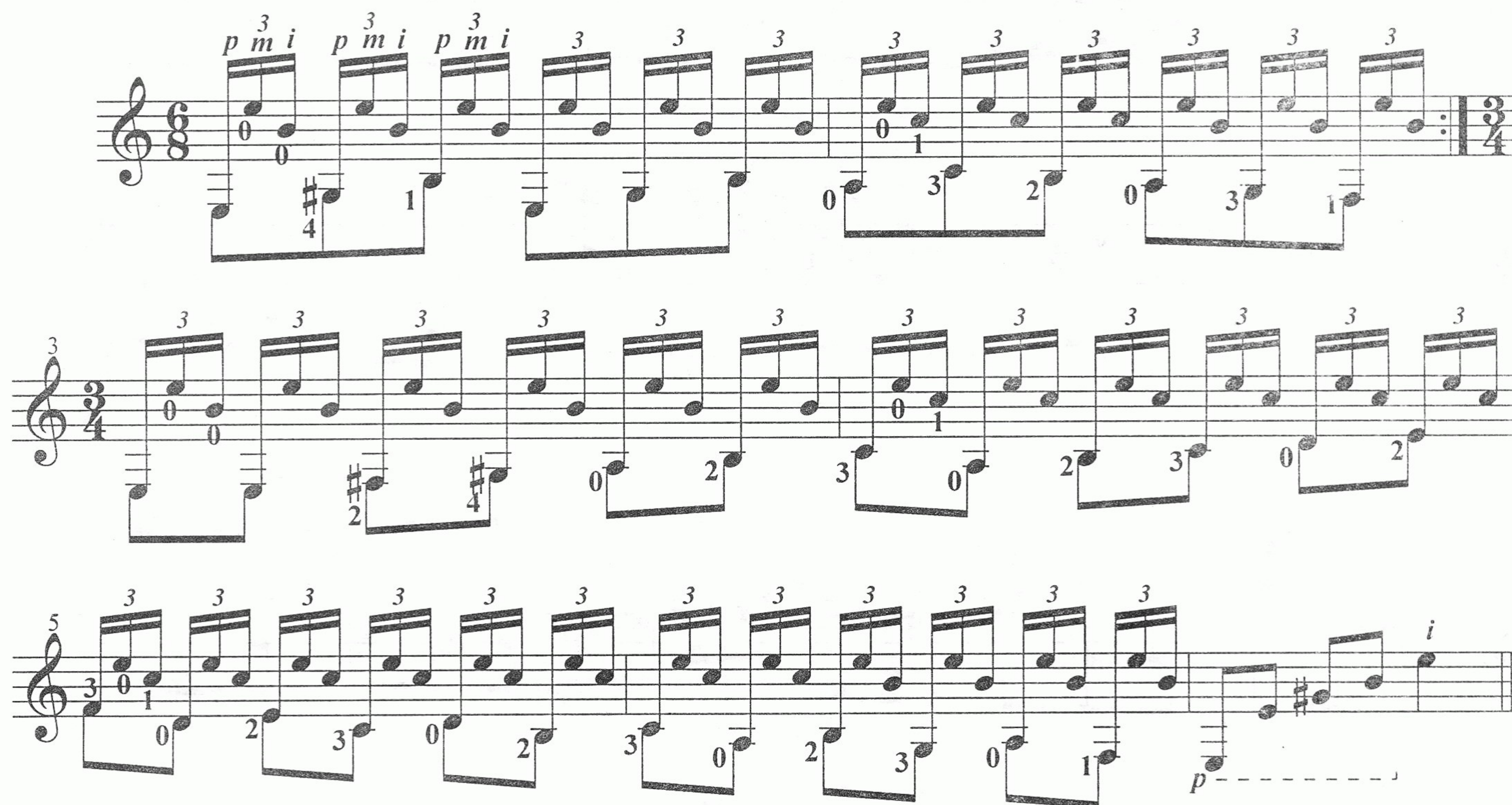
Two staves of musical notation for the 'Falseta' section. The first staff (measures 5-8) includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It features various fingerings (i, m, p) and dynamic markings (p). A 'Glissando' marking is present over a descending scale. The second staff (measures 9-12) continues the triplet pattern.





В качестве дополнительных упражнений рекомендуется сыграть предыдущие два примера с изменением порядка арпеджируемых нот с «*p, i, m*» на «*p, m, i*». В качестве примера, как это надо сделать, приведем сокращенный вариант *Малагеньи №4*:

Пример 3-12. Малагенья



В заключение этого параграфа следует сделать одно замечание. Стиль *флорео* крайне необходим для исполнения многих жанров фламенко, среди которых достаточно упомянуть *грандину*, *таранту* и *малагенью*.

Арпеджированные одиночные аккорды

Под арпеджированным понимается аккорд, звуки которого извлекаются не одновременно (шипком или ударом), а последовательно. В музыке фламенко практически всегда аккорды исполняются ударом каким-нибудь одним или (редко) *одновременно* двумя-тремя пальцами. Серии быстро чередующихся аккордов исполняются ударами пальцев правой руки в различных последовательностях, которые называются *расгеадо*. Использование арпеджированных аккордов в значительной степени украшает мелодию, внося в последовательности аккордов определенное разнообразие.

Наиболее простой вариант — арпеджирование аккорда большим пальцем. Арпеджирование осуществляется аналогично приему *пульгар*, с той лишь разницей, что большой палец не резко ударяет по струнам, извлекая аккорд, а немного замедленно, создавая различаемую на слух *неодновременность* начала звучания нот. Степень замедленности может варьироваться, хотя наиболее часто встречается небольшое замедление по сравнению с ударным извлечением аккорда. Далее в нотах такой аккорд сопровождается волнистой стрелкой с направлением от 6-й струны к 1-й и с буквой «*p*» у основания или острия стрелки.

Второй вариант — исполнение аккорда серией ударов четырьмя пальцами в последовательности *e, a, m, i*. Строго говоря, это не является арпеджированным исполнением аккорда, а есть способ создания звукового ощущения арпеджированности со специфической тембровой окраской. В отличие от *расгеадо*, следующий палец начинает наносить удар, не дожидаясь окончания удара по струнам предыдущего пальца. Вся серия исполняется очень быстро, за счет чего и создается ощущение исполнения не серии аккордов, а одного арпеджированного аккорда.

Начальное положение кисти правой руки показано на рисунке 3-9 слева. Пальцы упираются в мякоть ладони, откуда они поочередно «выстреливаются». Посередине изображено некое промежуточное положение: видно, что очередной палец начинает движение, а предыдущий палец еще не закончил удар. Финальное положение — раскрытая ладонь (крайний справа рисунок).

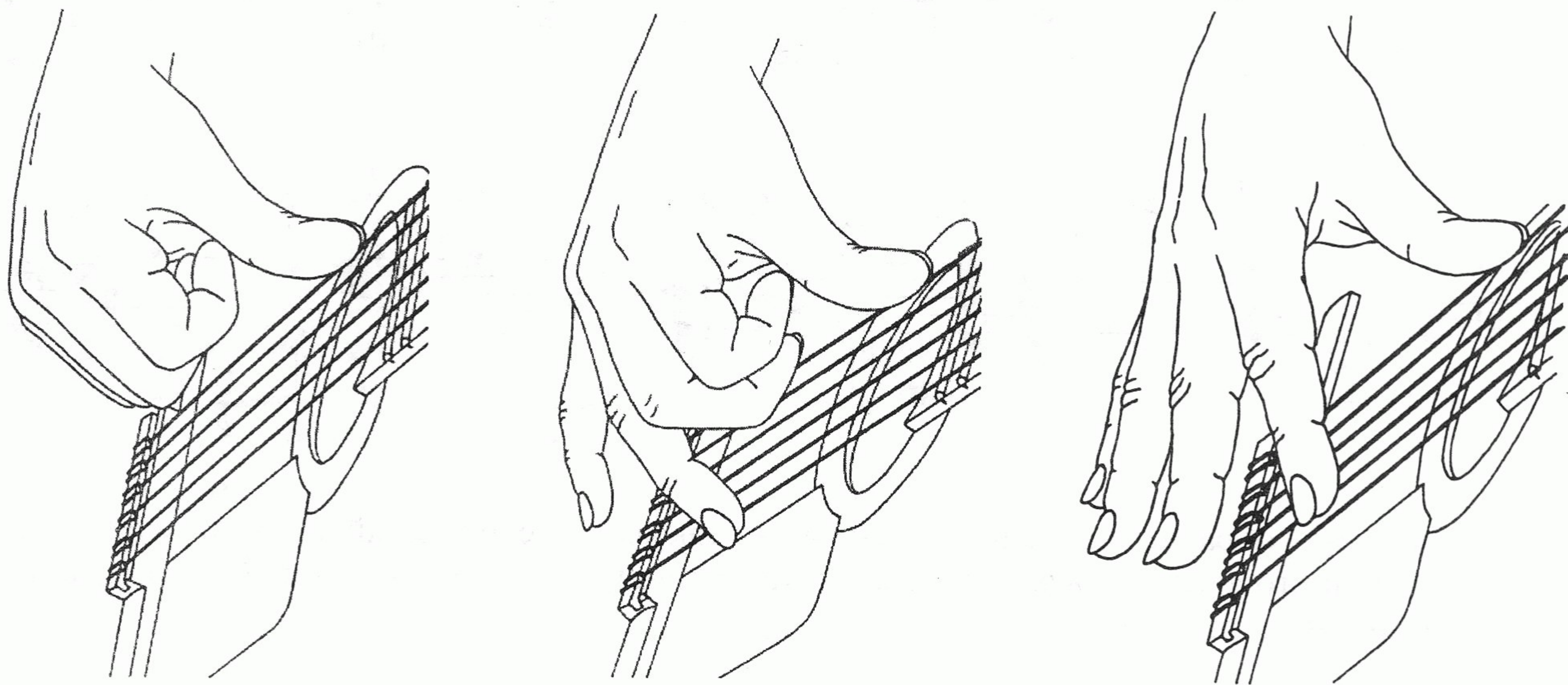
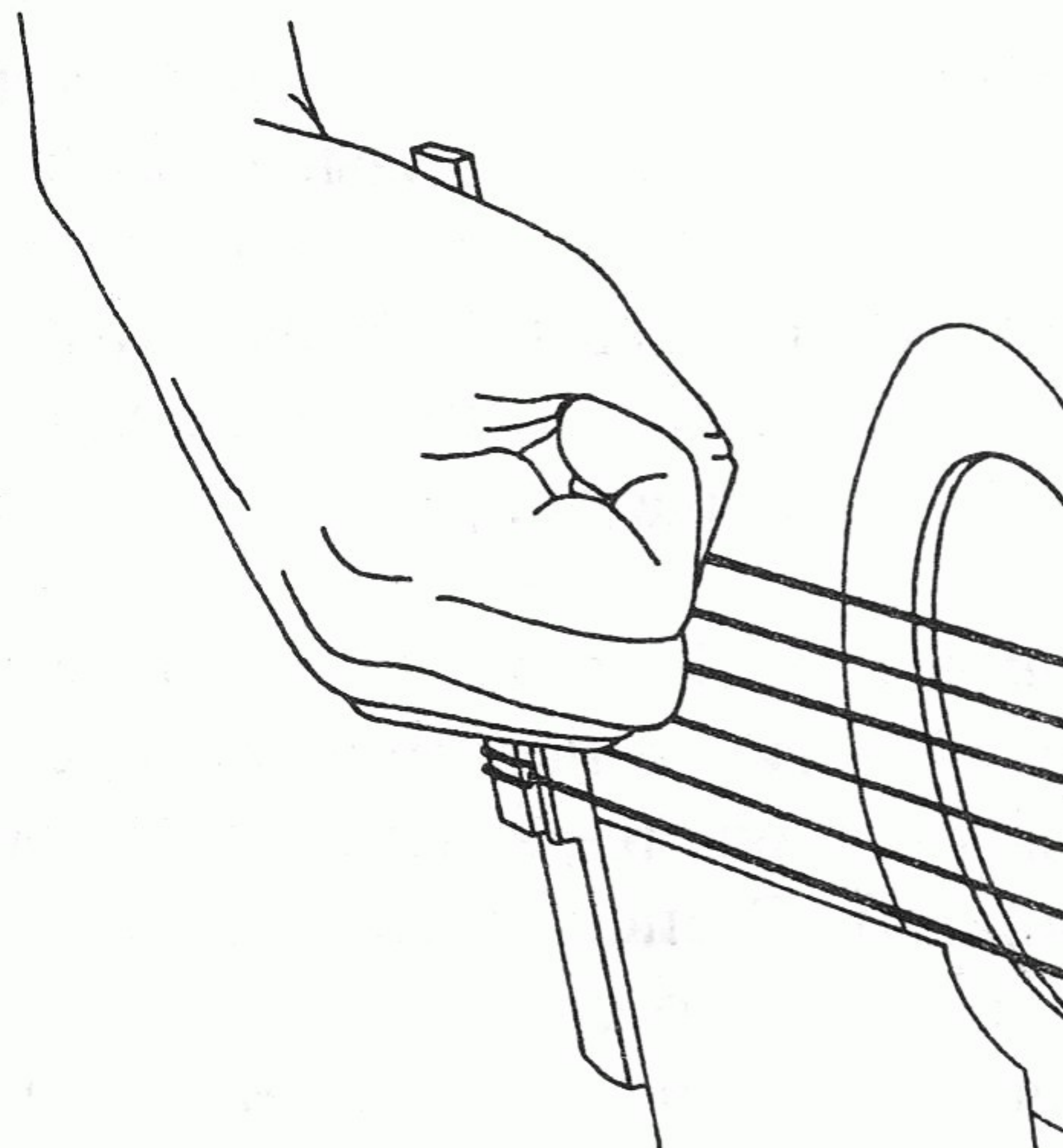


Рис. 3-9. Арпеджированное исполнение аккорда
серией ударов из четырех пальцев

Возможен иной способ, когда пальцы в начальном положении сдерживаются как замком первой и второй фалангами большого пальца (рис.3-10). В этом случае пальцы «выстреливаются» намного резче и звуковой эффект отличается большей сухостью и четкостью:

Рис. 3-10
Начальное положение пальцев
с упором в основание большого
пальца для создания арпеджи-
рованного аккорда



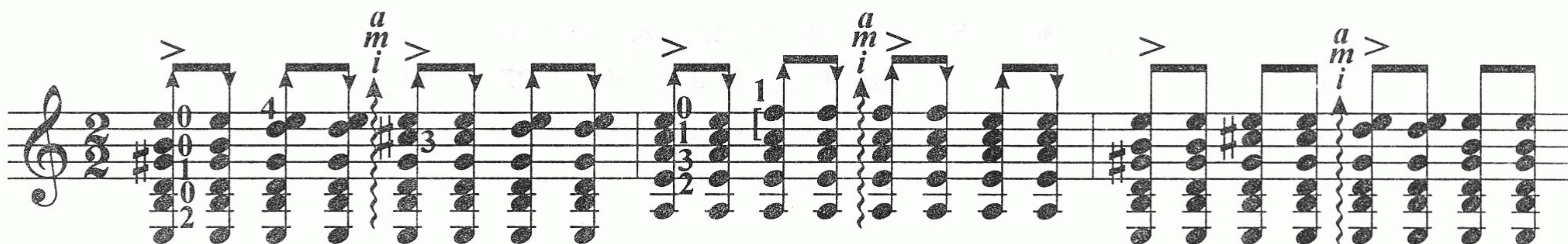
В нотах прием исполнения арпеджированного аккорда обозначается вертикальной волнистой линией со стрелкой на конце, показывающей направление движения пальцев. Около острия стрелки указываются пальцы правой руки, которыми извлекается аккорд (в данной работе в основном будет использоваться арпеджирование с помощью только трех пальцев *a, m, i*):

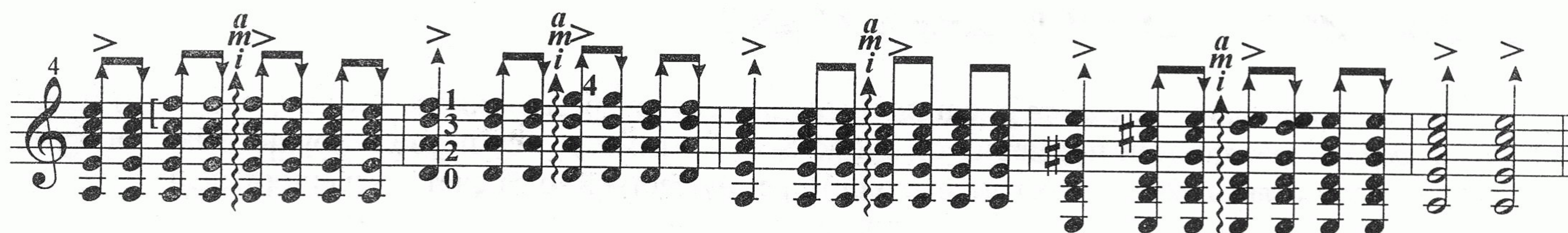
Пример 3-13. Тьенто



В примере 3-14 обратите внимание во 2-м и 4-м тактах на нетипичный для классической гитары способ одновременного зажима двух соседних струн крайней фалангой указательного пальца (аналог техники, показанной на рис.3-8).

Пример 3-14. Фаррука





Пример 3-15. Танго



Гольпе

Гольпе (*golpe*) обозначает прием игры на гитаре фламенко, заключающийся в ударе концом ногтя среднего или безымянного пальцев правой руки по *гольпеадору* (по верхней деке) у первой струны рядом с подставкой. Очень часто *гольпе* осуществляется одновременно с *расгеадо* или излечением звука большим пальцем правой руки. Прием *гольпе* известен уже с начала XVII века. Это зафиксировано табулатурой «итальянского стиля» в ряде итальянских и испанских руководств по игре на гитаре. Тогда он означал в аккордовом аккомпанементе направление удара медиатором по струнам (аккорды обозначались буквами). В дальнейшем термин *гольпе* остался только для обозначения постукивания по деке.

Существует приглушенный вариант *гольпе* (*golpe sordo*), который осуществляется также как и обычный удар по деке, только не ногтем, а кончиком мякоти пальца. Процесс исполнения *гольпе* называется *гольпео* (*golpeo*).

Термином *гольпе* обозначаются также ритмичные удары, сопровождающие пение или танец. Эти удары могут осуществляться рукой по столу или другому предмету, каблуком, носком или подошвой ступни.

Главная музыкальная задача, которая решается приемом *гольпе*, это создание ритмического ударного акцента на главных долях мелодии, т.е. некий прообраз ударного аккомпанеента. Иногда *гольпе* используется в качестве заполнения пауз, чтобы сохранить у слушателя ощущение ритмической пульсации (см., например, 3-й, 7-й и 13-й такты пьесы *Сигурия* в следующем параграфе).

В нотах *гольпе* обозначается у разных авторов по-разному. Наиболее употребительным является «звездочка» или буква «G», проставленная над штилем ноты. Далее для обозначения приема *гольпе* будет использоваться только символ «звездочка» (*), как это показано в пьесах данного параграфа.

Техника исполнения приема *голье*

Простейший вариант *голье* — одиночный удар ногтем безымянного (реже — среднего) пальца по *гольеадору* на расстоянии примерно от 2-х до 5-ти сантиметров от первой струны. Удар наносится с небольшой высоты (от 2-х до 3-х сантиметров) преимущественно за счет вращения пальца в суставе, соединяющем палец и кисть руки, и практически без помощи кисти (направление удара получается не перпендикулярно деке, а под небольшим углом). Кисть руки в процессе удара находится в обычной «игровой» позиции.

Техника исполнения однократного *голье* полностью аналогична *голье*, совмещенном с извлечением звука приемом *пульгар* (см. рисунки 3-11 и 3-12). Исполнение *голье* безымянным пальцем и совмещенного с извлечением звука приемом *пульгар* на 2-й струне показано на рисунке 3-11. Слева — начальное положение, справа — финальное положение.

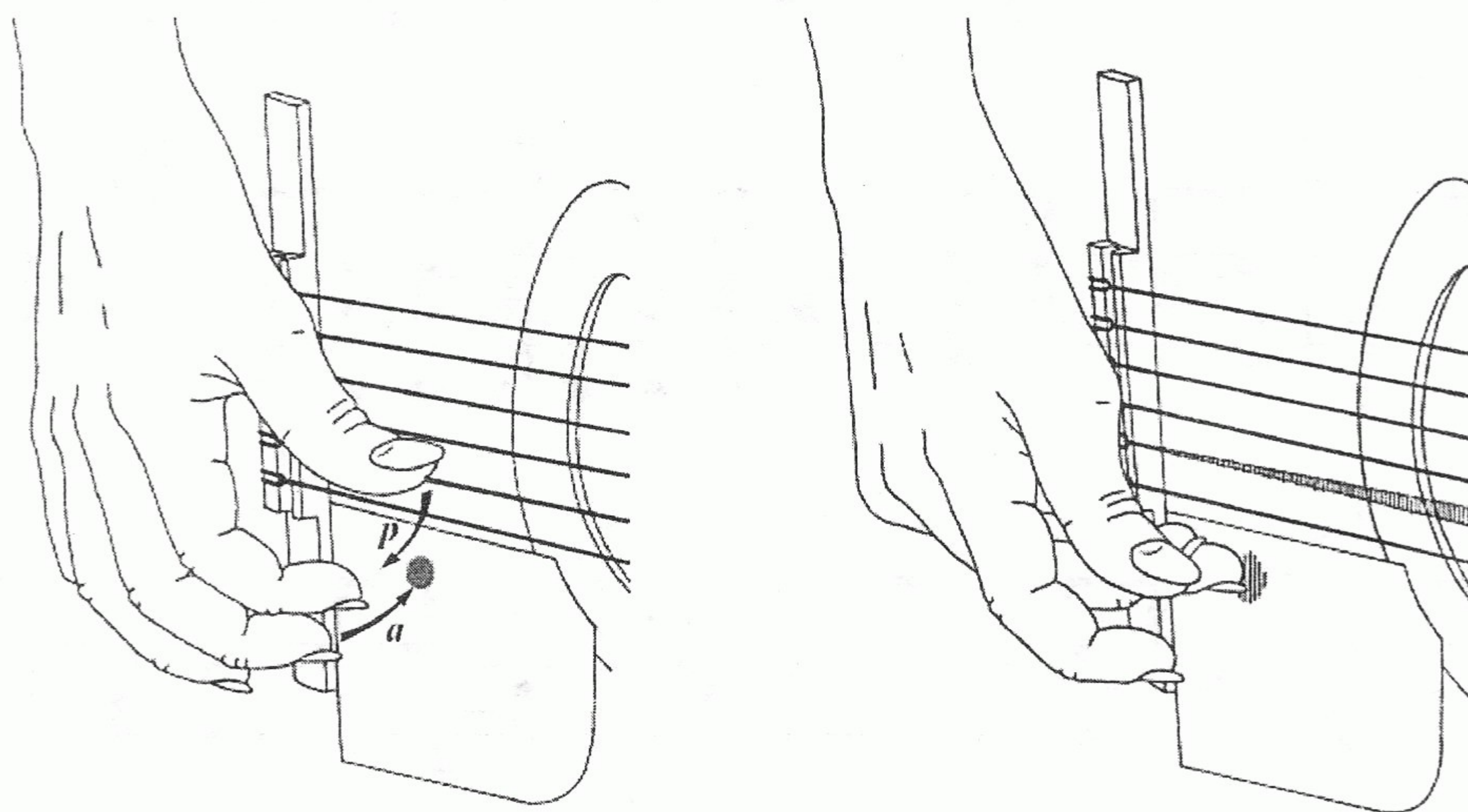


Рис. 3-11. Совмещение удара по деке (*гольеадору*) безымянным пальцем и извлечения ноты большим пальцем приемом *пульгар*

На рисунке 3-12 показано совмещение извлечения звука на 6-й струне приемом *пульгар* и *голье* средним пальцем:

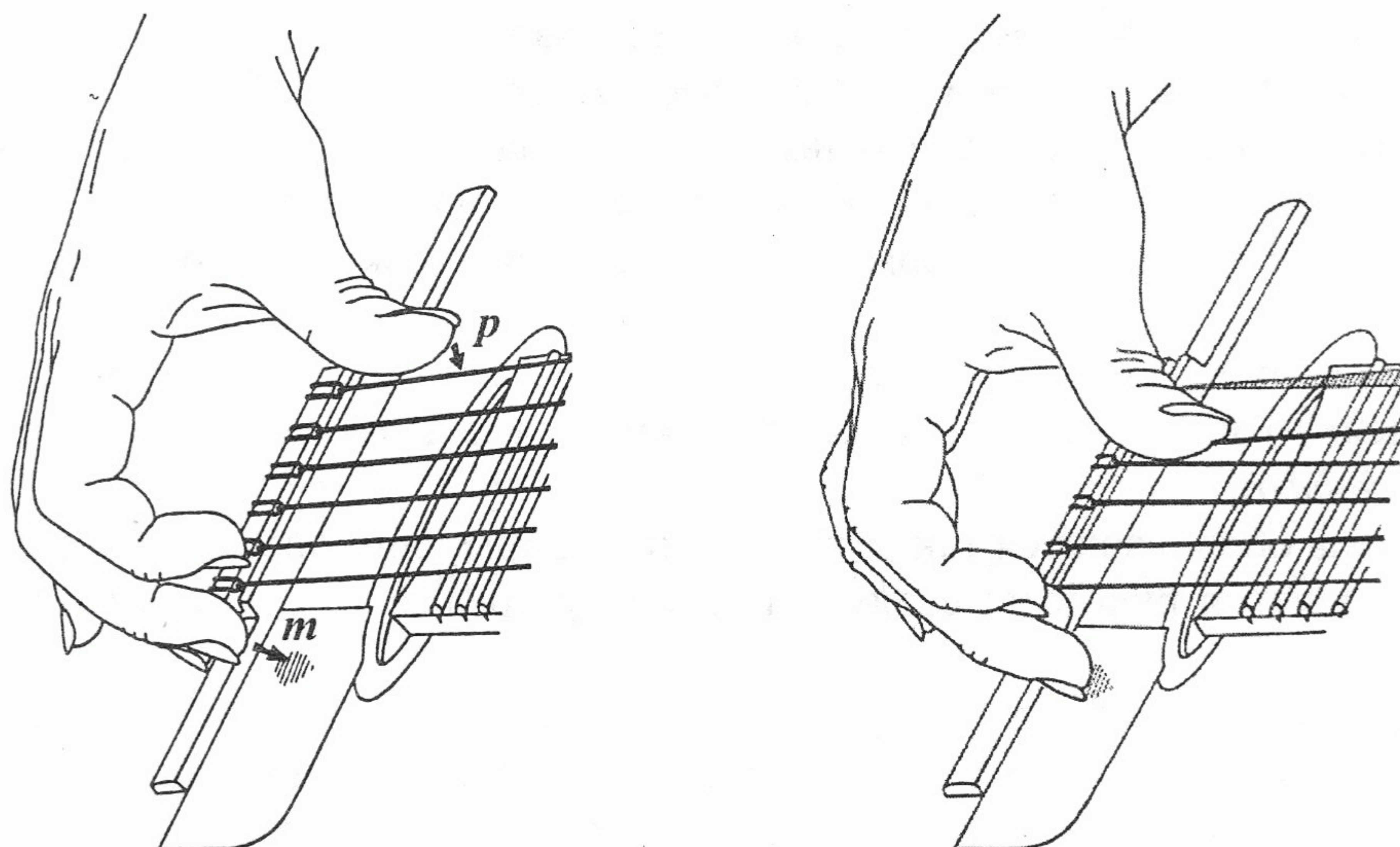


Рис. 3-12. Совмещение удара по деке (*гольеадору*) приемом *голье* средним пальцем и извлечения ноты большим пальцем приемом *пульгар*

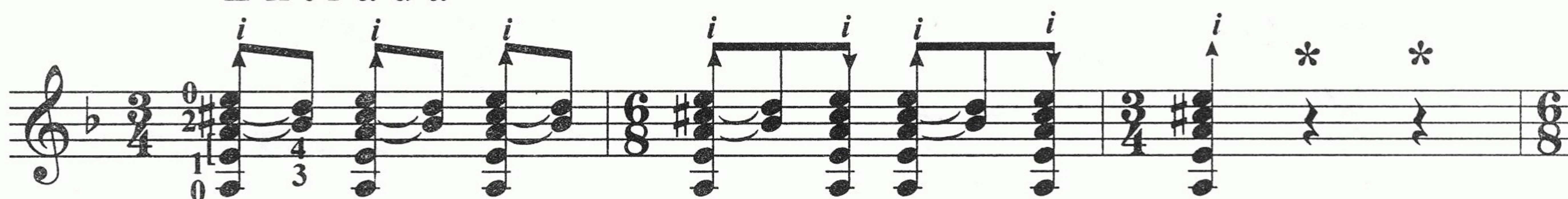
Удар по деке не должен быть очень сильным, чтобы не заглушать мелодию. Требуется небольшое усилие, чтобы сделать *голье* нужной громкости. Слишком громкое и часто используемое *голье* — признак непрофессионального исполнения. В подавляющем большинстве случаев *голье* совмещается с ударом большого пальца или по одиночной струне (приемом *пульгар*), или по нескольким струнам сразу (извлечение аккорда ударом по направлению от 6-й струны к 1-й). Более редкие и сложные варианты *голье* будут рассмотрены в главе «Комбинированные приемы игры».

Особый вид аппликации левой руки

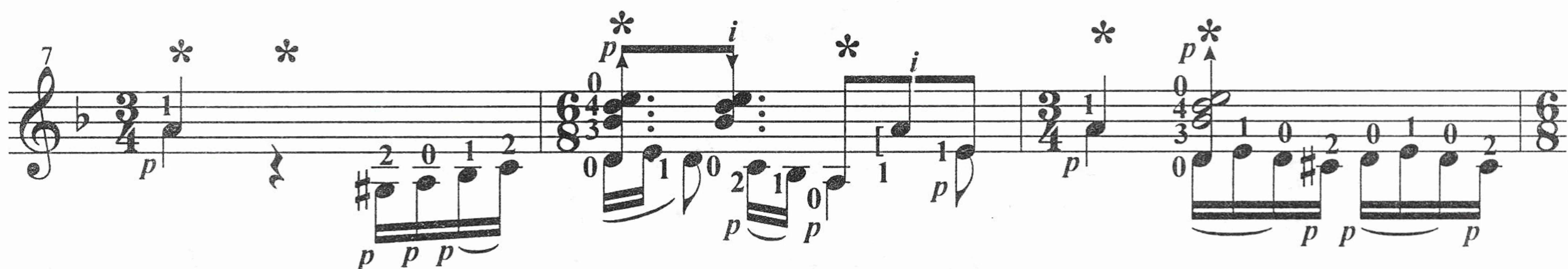
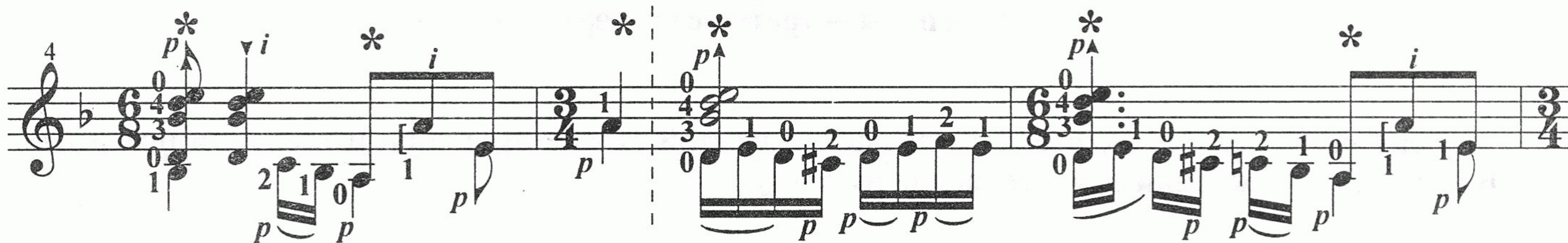
Следует также несколько слов сказать об одной особой позиции левой руки на грифе гитары. Эта позиция возникает при исполнении мажорного аккорда, построенного от *си-бемоль*, играющего важнейшую роль в таких жанрах фламенко, как *сигирийя*, *булерия*, *танго*, *тьенто* и пр. Главной особенностью является то, что на фоне этого аккорда осуществляется длительное развитие мелодической линии (до нескольких тактов подряд):

Сигирийя

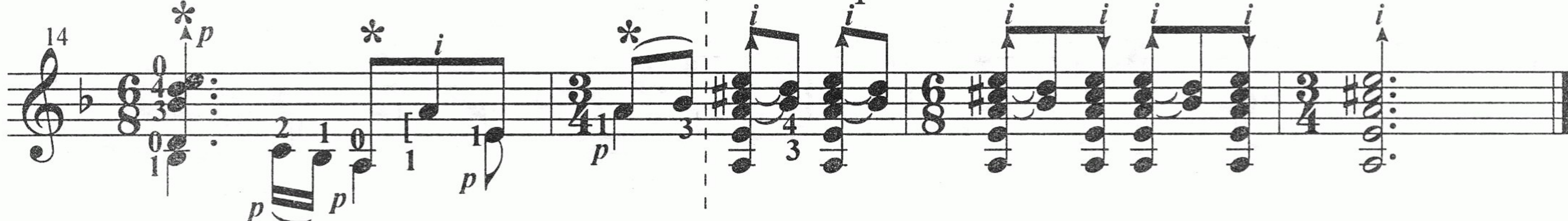
Entrada



Falseta



Desplante



Как хорошо видно из приведенной пьесы, практически на протяжении всей вариации (*фальсеты*) 3-й и 4-й пальцы левой руки должны находиться в неподвижном состоянии на 3-й и 2-й струнах соответственно. Напротив, от 1-го и 2-го пальцев требуется высокая подвижность, поскольку именно они участвуют в создании мелодической линии. Необходимо достаточно много усилий и тренировок, чтобы «развязать» 1-й и 2-й пальцы, улучшить их растяжку и сделать их подвижными. Сигналом того, что вы добились прогресса в этом направлении, будет тот факт, что неподвижное положение 3-го и 4-го пальцев на протяжении всей пьесы не приносит какого-либо неудобства. Положение кисти левой руки иллюстрируется рисунком 3-13, на котором слева эта позиция показана сверху, а справа — так, как это видит сам гитарист в момент извлечения ноты *до-диез*:

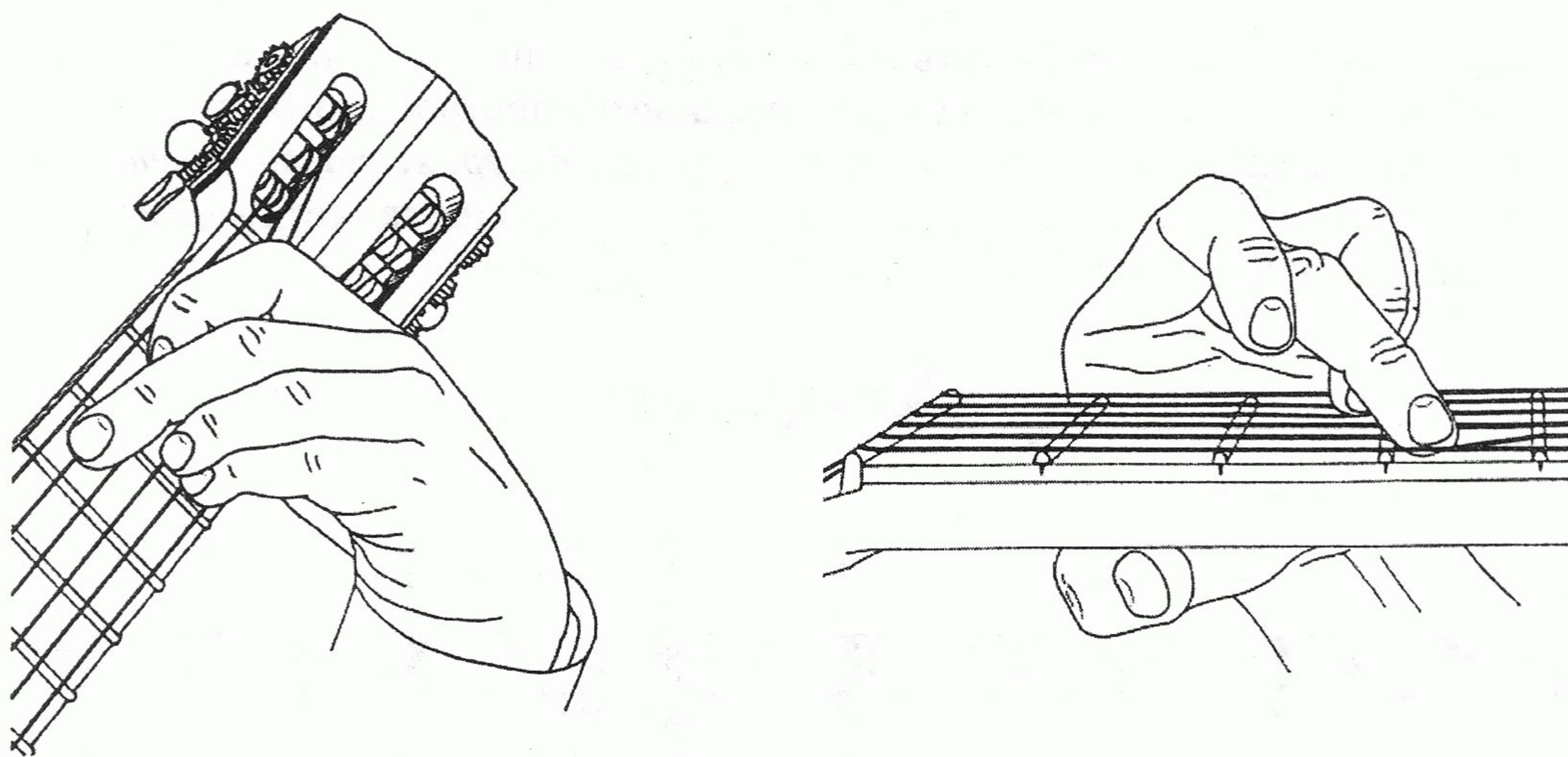
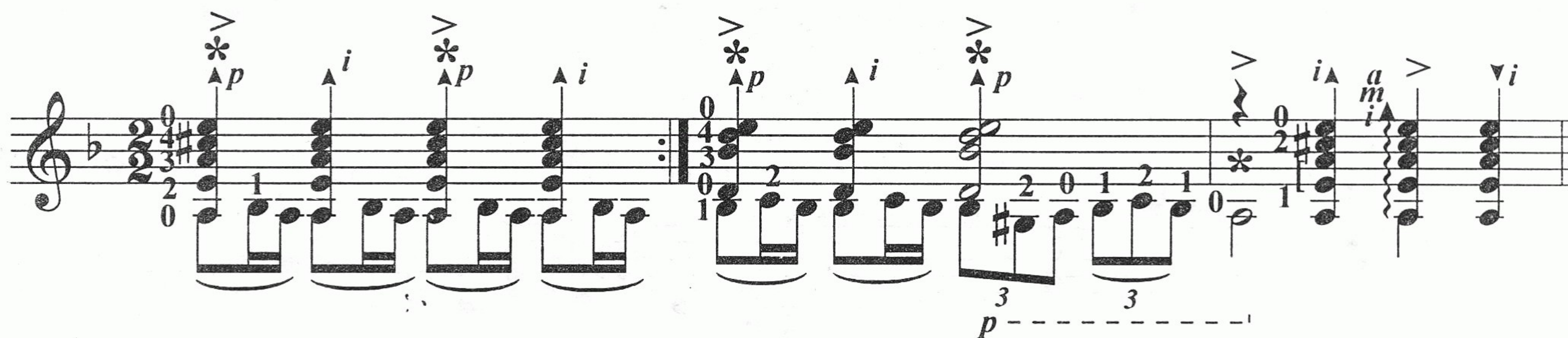


Рис. 3-13. Перекрестное положение среднего пальца левой руки и пары — третий с четвертым пальцем

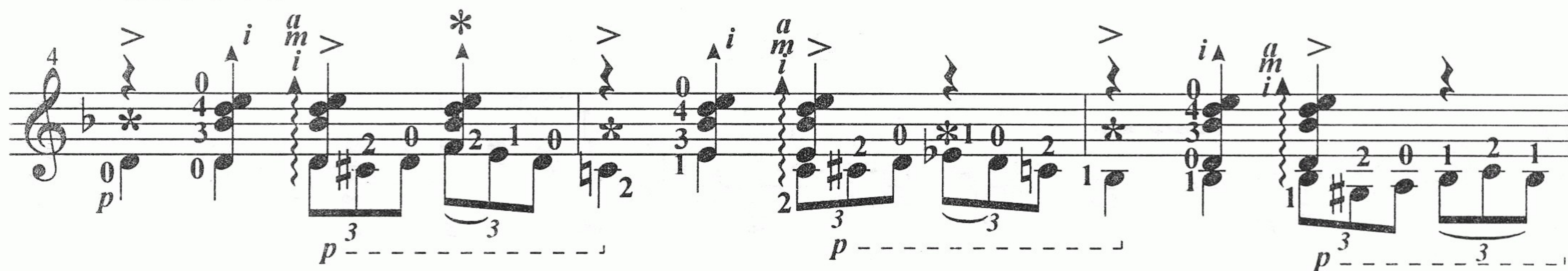
Аналогичное положение среднего пальца на шестой струне будет при извлечении ноты *соль-диез*. В качестве упражнений изучите еще одну пьесу:

Танго

Entrada



Falseta



Desplante

Пикадо

Пикадо (*picado*, или в андалусском варианте — *picáo*) в переводе означает быстрое чередование ударов (уколов). Так называют гитаристы фламенко и прием игры, и пассаж, исполняемый этим приемом (*picar* — исполнять пассаж на гитаре). Название термина как нельзя лучше подходит для образного описания извлечения быстрой последовательности большого количества нот в одногласной мелодии с четким звукоизвлечением каждой ноты. Иногда длинные гаммообразные пассажи гитаристы фламенко называют *escala* или *gama* (что буквально означает «шкала» или «гамма»).

Повсеместно использоваться этот прием игры в музыке фламенко не так давно — в конце XIX века, не ранее, и явился результатом заимствования из техники «классических» гитаристов. Известно, что сложные пассажи регулярно стали применять в начале XX века великие артисты фламенко Пако Лусена и, особенно, Рамон Монтойя, большой знаток классической гитары, которой он обучался у знаменитого «классического» гитариста Мигеля Льобета.

Большой палец довольно ограничен по скорости исполнения длительной цепочки нот, поэтому вполне естественно было использовать для этого другие пальцы правой руки, тем более, что их можно быстро чередовать в процессе игры.

Как отмечалось ранее, для исполнения беглых пассажей, наряду с техникой большого пальца, с начала XVIII века использовалось и чередование большого и указательного пальцев правой руки. Отличие анатомических особенностей большого пальца от остальных пальцев и, как следствие, различие в характере удара по струне, приводит к различию в тембровой окраске. Поэтому логичное развитие техники исполнения беглых пассажей привело к использованию указательного и среднего пальцев (при этом техника извлечения звука от обоих пальцев и тембровая окраска становятся одинаковыми).

Особенности техники исполнения

Прием *пикадо* подавляющее большинство гитаристов фламенко исполняют чередованием указательного и среднего пальцев (*i, m, i, m, ..* или *m, i, m, i, ...*), реже — чередованием среднего и безымянного (*a, m, a, m, ..* или *m, a, m, a, ...*).

Сейчас ряд гитаристов использует чередование трех пальцев — указательного, среднего и безымянного (*i, m, a, i, m, a, ...* или *a, m, i, a, m, i, ...*), но это скорее исключение, чем правило.

Звукоизвлечение осуществляется **исключительно приемом *апояндо* (*apoyando*)**, то есть, с опорой после удара на соседнюю, более низкую струну.

Артисты фламенко удар *апояндо* называют часто как *tirar para arriba*, или, сокращенно — *tirar p'arriba*. Буквально это означает «дергать вверх» (т.е., по направлению от 1-й струны к 6-й).

Иногда исполнение пассажа приемом *апояндо* может сопровождаться басовыми нотами, извлекаемыми большим пальцем приемом *аэрандо* (т.е. без опоры на следующую струну после удара).

Всемирно известный испанский гитарист и педагог Эмилио Пухоль (*PUJOL VILLARUBY, Emilio, 1886-1980*) уделил в свое время серьезное внимание проблеме происхождения приема *апояндо* и технике его использования для игры беглых пассажей.

Оказывается, что отсутствуют доказательства использования *апояндо* до Тарреги. Как заметил Пухоль, «...Сор и Агуадо, будучи весьма высокопрофессиональными педагогами, не остались бы равнодушными к столь важному техническому приему, если бы они практиковали *апояндо*. Это предположение подтверждается одной деталью: удар с опорой логически требует перпендикулярного положения правой руки для воспроизведения максимального звучания с наибольшей естественностью. Однако, все мастера прошлого советовали применять наклонное положение правой руки и пальцев по отношению к струнам» (Э.Пухоль, статья *Апояндо*, журн. Гитарист, №2, 1993).

Далее Пухоль в своей статье добавляет: «Первым гитаристом, который добился успеха, применив перпендикулярное положение правой руки, по-видимому, был Таррега. Я не в состоянии найти какое-либо доказательство, опровергающее мое мнение. Таррега использовал *апояндо* не только в гаммах или для выделения мелодической линии, но и почти для всех звуков, не составляющих часть аккорда или быстрого арпеджио, где применение этого удара препятствует продлеванию звуков, исполняемых на соседней, более низкой струне.....В этом и было важнейшее отличие от принципов техники правой руки, которые утвердили такие выдающиеся авторитеты как Сор и Агуадо. Пользуясь случаем, я спросил маэстро, было ли это его собственным открытием, на что он ответил: «Нет, Аркас пользовался этим приемом в быстрых гаммообразных пассажах, но без какого-либо установленного порядка в аппликатуре».

Интересно, что испанский гитарист Хулиан Аркас (*ARCAS, Julian, 1832-1882*) был известен и как классический гитарист, и как фламенкист! Таким образом, честь «открытия» метода игры беглых пассажей указательным и средним пальцами правой руки приемом *апояндо* все-таки принадлежит гитаристу фламенко. Другое дело, что нет пока документальных подтверждений, что это была распространенная практика среди других гитаристов фламенко — скорее наоборот.

Это соображение косвенно подтверждает и Пухоль: «Я не знаю точно, являлся ли Таррега учеником Х.Аркаса,... хотя несколько раз случайно встречался с ним, и возможно, что он узнал и перенял от Аркаса то, что по его мнению могло содействовать совершенствованию его искусства. Тем не менее, другие гитаристы, известные тем, что они занимались у Аркаса, такие, например, как Луис Сория и Эдуардо дель Бандо, не держали правую руку так, как это делал Таррега, то есть целиком перпендикулярно в соответствии с его концепцией опорного удара» (там же).

Итак, положение кисти правой руки, движение пальцев в процессе исполнения пассажей у большинства гитаристов фламенко точно соответствует указаниям, которые изложены в школе Э.Пухоля. Чтобы понять, какую форму должна принять кисть правой руки, последуйте следующим его рекомендациям:

- выпрямите кисть правой руки, чтобы она стала плоской, пальцы должны быть сомкнуты и вытянуты, а большой палец отставлен в сторону;
- согните пальцы от указательного до мизинца во втором суставе (считая от кончика пальцев) так, чтобы согнутые части пальцев составляли примерно прямой угол с ладонью;
- кончик большого пальца подведите к указательному и прикоснитесь им к кончику указательного пальца.

Вот вы и получили форму кисти для игры приемом *никадо*. Извлечение звука производится за счет сустава, которым палец присоединяется к кисти руки (третий от кончика пальцев). В процессе удара (или как его называет Э.Пухоль, зашипывания) сначала происходит прикосновение кончика мякоти пальца, а

затем и внутренней стороны кончика ногтя, выступающего за мякоть пальца. Основная часть удара осуществляется ногтем.

Как и советует Э.Пухоль, защипывание струны (удар по струне) при указанном положении пальцев будет осуществляться в направлении, параллельном плоскости верхней деки или под небольшим углом, а не сверху вниз, как советуют некоторые гитаристы фламенко. Удар ногтя, параллельный деке, не приводит к удару колеблющейся струны по грифу, и при любой силе удара по струне звук остается чистым. У некоторых гитаристов фламенко при игре пассажей приемом *апояндо* сила удара такова, что палец после удара не просто опирается на соседнюю струну, а «сминает» ее почти до следующей струны.

Чтобы скорость исполнения пассажей была высокой, следите, чтобы пальцы правой руки не делали сильных замахов перед ударом по струне. Расстояние до струны перед ударом старайтесь не превышать 1 - 1,5 см. Это расстояние достаточно, чтобы палец в процессе движения набрал необходимый импульс для нанесения сильного удара. Стоит повторить еще ряд важных замечаний Э.Пухоля, что нельзя допускать, чтобы последние фаланги пальцев (кончики пальцев) разгибались под действием сопротивления струн, запястье приближалось бы к верхней деке, а рука производила бы лишние движения.

На рисунке 3-14 показан фрагмент исполнения пассажа на 1-й струне путем поочередного извлечения звука указательным и средним пальцами правой руки.

На рисунке слева указательный палец закончил удар по 1-й струне и опирается на 2-ю струну, а средний палец находится в «стартовой» позиции. На рисунке справа наоборот, средний палец закончил удар и опирается на 2-ю струну, а указательный палец переместился в «стартовую» позицию.

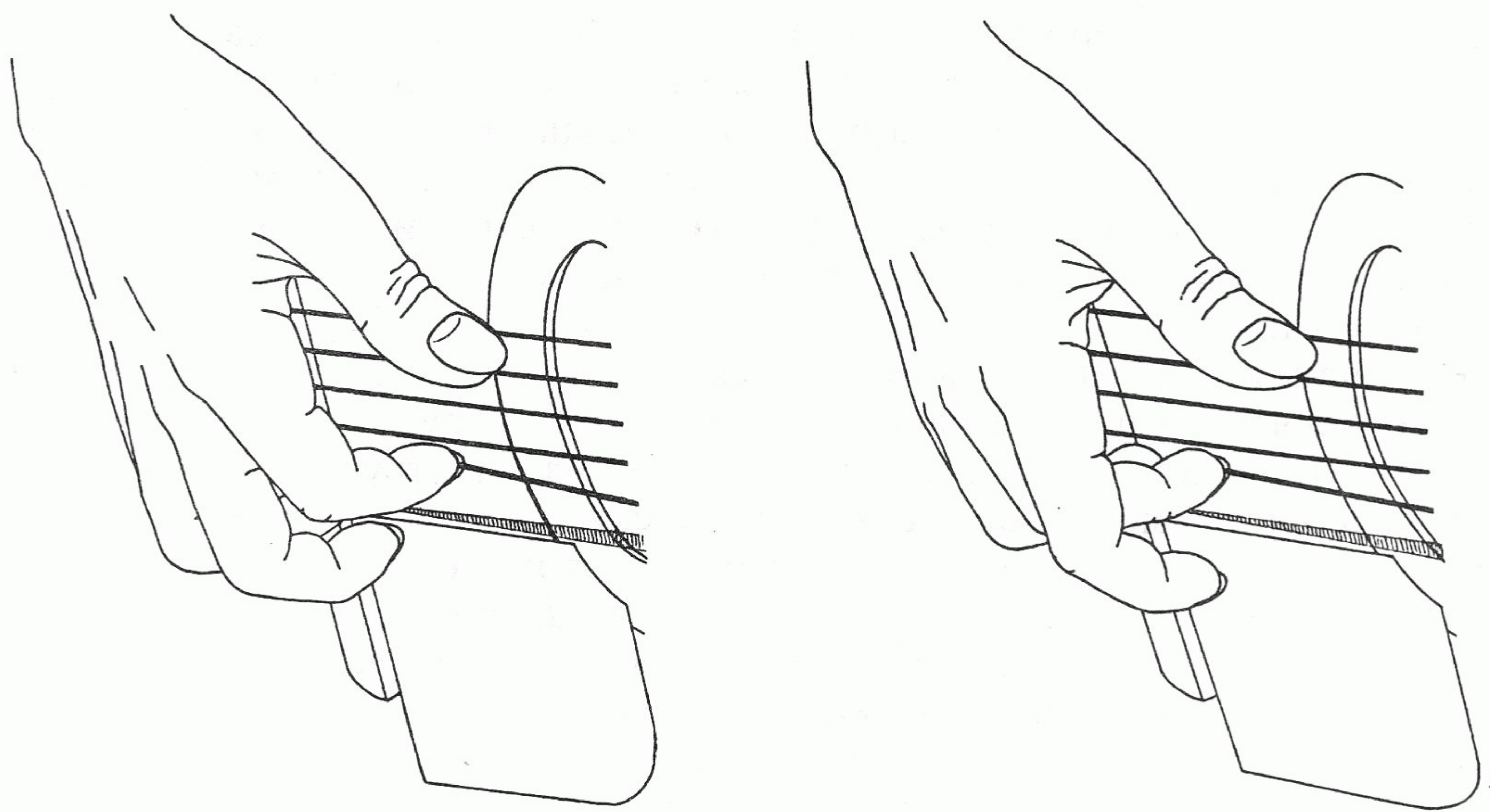
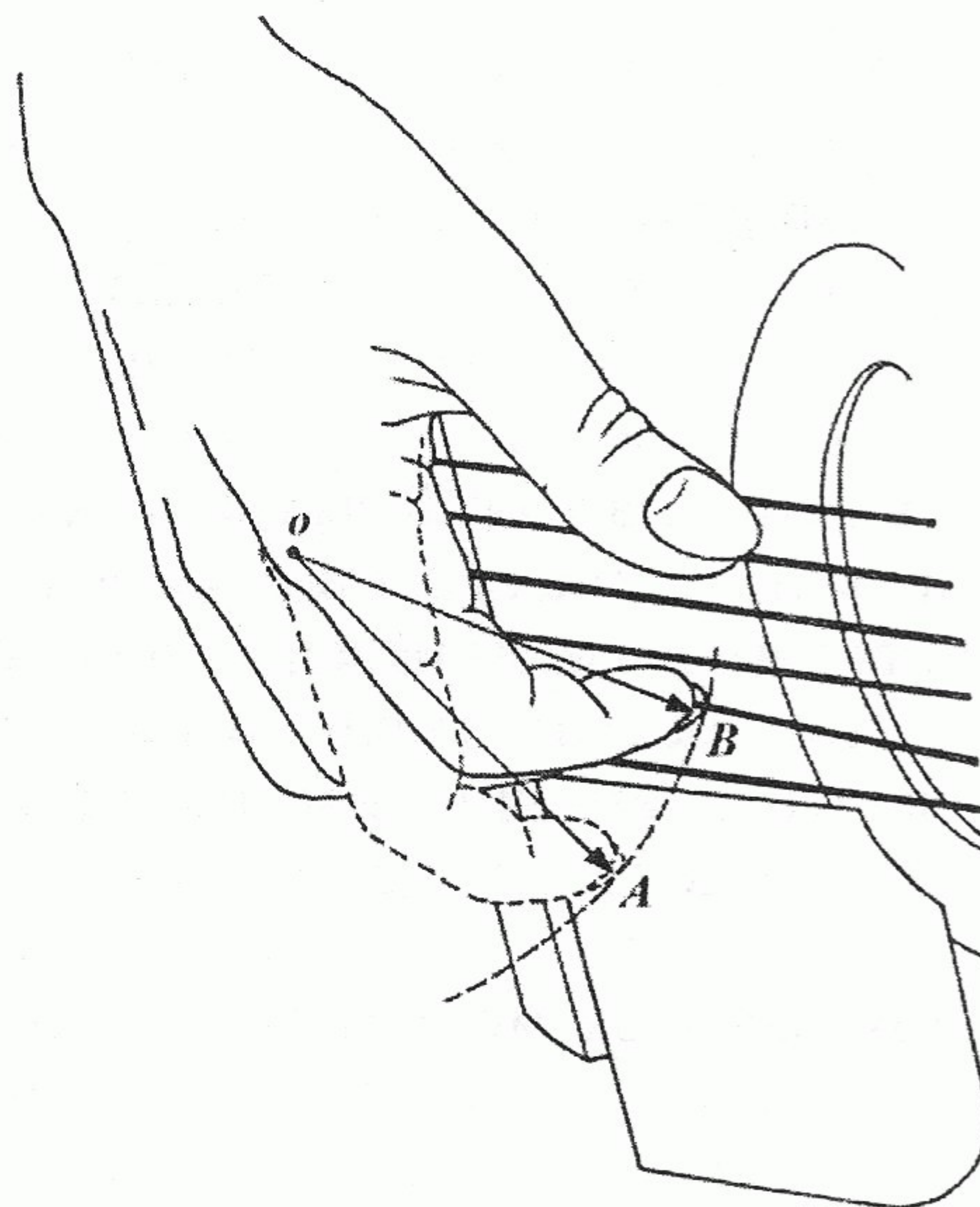


Рис. 3-14. Исполнение пассажа чередованием указательного и среднего пальцев

На рисунке 3-15 совмещены начальное (обозначено пунктиром) и конечное положение указательного пальца в процессе исполнения отдельной ноты *никадо*. Как видно из рисунка, движение пальца осуществляется в основном за счет вращения в третьем суставе (на рисунке обозначен точкой «О»). Форма пальца в процессе удара практически не меняется.

Обратите внимание, что третьи фаланги пальцев с внешней стороны кисти руки составляют почти плоскость. Похожую форму кисти можно увидеть и у Э.Пухоля в его «Школе игры на шестиструнной гитаре». На самом деле эта наиболее употребительная форма кисти далеко не единственная. Многие гитаристы предпочитают более выпуклую форму, более отвечающую, например, указаниям А.Сеговии. Каждый гитарист должен в процессе длительных тренировок выработать индивидуальную форму.

Рис. 3-15
Начальное и конечное
положения указательного
пальца в процессе извле-
чения отдельной ноты
беглого пассажа



Интересна особенность положения большого пальца правой руки в процессе исполнения *никадо*. Если пассаж исполняется на 1-й или 2-й струнах, то большой палец опирается на 6-ю струну, а при переходе пассажа на басовые струны большой палец соскальзывает со струны и начинает опираться на верхнюю деку около нее. Чем ближе пассаж приближается к 6-й струне, тем дальше удаляется от струны по деке точка опоры большого пальца. Если пассаж возвращается на высокие струны, то большой палец переносится с деки на 6-ю струну. Этим достигается, во-первых, неизменность формы кисти правой руки и одинаковость техники исполнения независимо от того, на какой струне исполняются данные ноты пассажа. Во-вторых, опора кисти позволяет ей быть более расслабленной и не «дергаться» после каждого удара пальцем по струне.

Перемещение кисти осуществляется небольшим поворотом предплечья в локтевом суставе. Это позволяет сохранять положение пальцев относительно струн, по которым производится удар. Поскольку поворот незначителен даже в начале пассажа на 1-й струне, а окончании его на 6-й, то в результате поворота кисть смещается вверх практически перпендикулярно струнам без поворота.

Начинающие гитаристы часто забывают об этом. В результате кисть руки остается неподвижной, а при переходе пассажа с одной струны на другую пальцы правой руки начинают или «тянуться» (для восходящей мелодической линии), чтобы достать следующую струну, или, наоборот, подгибаться внутрь ладони (для нисходящей мелодии).

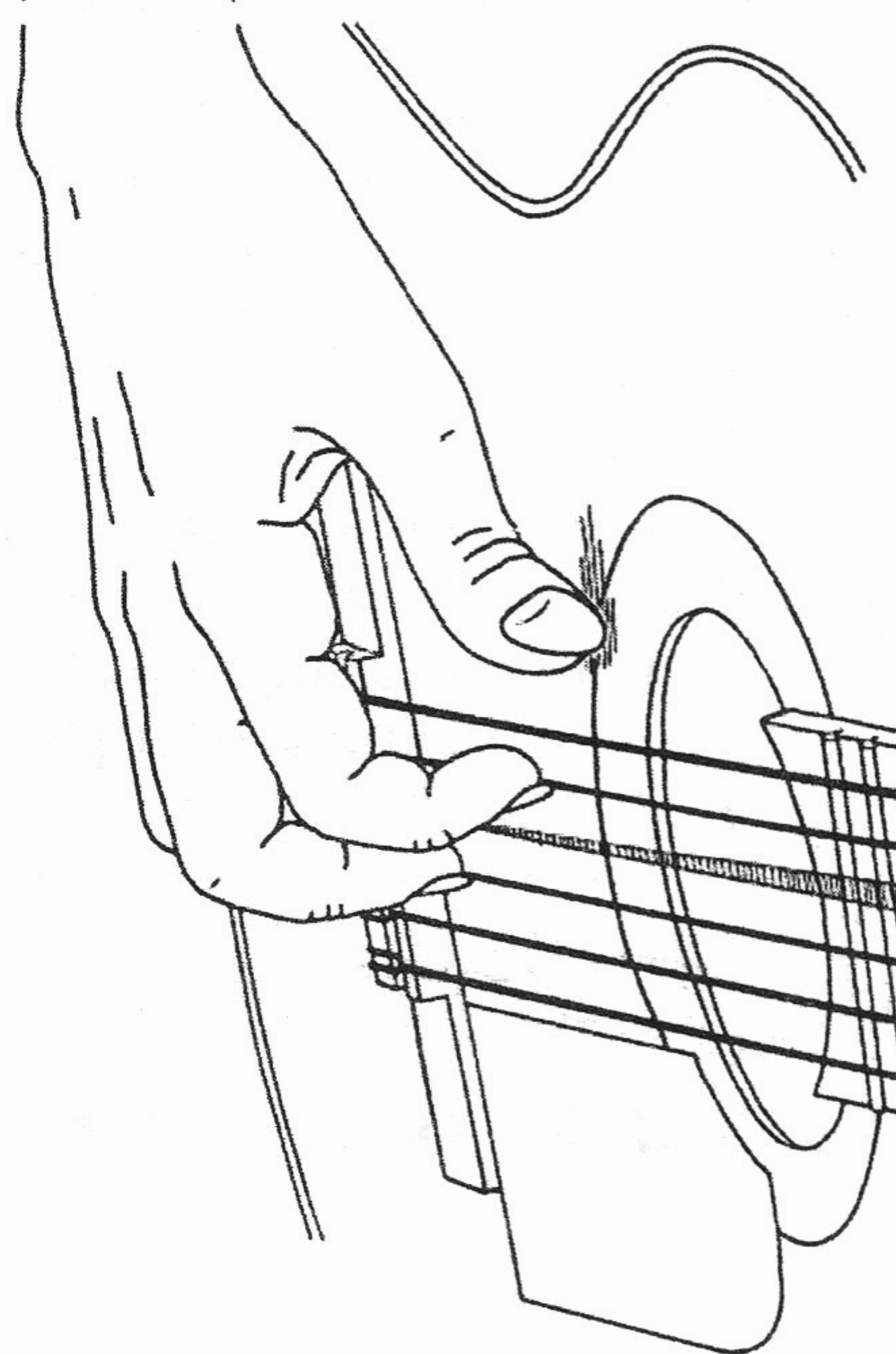
Соскальзывание большого пальца со струны на деку осуществляется аналогично тому, как это происходит при игре большим пальцем, но в том случае опирался на деку указательный или средний палец.

На рисунке 3-16 изображена типичная ситуация, когда фрагмент пассажа исполняется на 4-й струне. Хорошо видно, каким образом большой палец опирается на деку (положение указательного пальца — опора на 5-ю струну после удара по 4-й струне, а средний палец — в процессе движения для осуществления удара по этой же 4-й струне).

Чередование пальцев при исполнении пассажа обязательно вне зависимости, на одной струне исполняется пассаж или на нескольких.

У некоторых гитаристов появляется искушение при переходе с верхней струны на соседнюю более низкую струну исполнить ноту пассажа на соседней струне путем «соскальзывания» пальца, который извлекал ноту на предыдущей более высокой струне. **Делать этого нельзя ни в коем случае!** Дело в том, что для блестящего исполнения пассажей требуется добиться *определенного автоматизма* движения пальцев правой руки и четкого их согласования с движениями пальцев левой руки. Если пассаж играется на разных струнах, то в зависимости от конкретной мелодии в отдельных местах пассажа периодически придется нарушать с таким трудом достигнутый автоматизм чередования указательного и среднего пальцев правой руки. В результате каждое такое место потребует усилий, чтобы отработать конкретный тип чередования пальцев, что не прибавит ни в скорости, ни в качестве звучания. Напротив, доведение до полного автоматизма строгого чередования пальцев в любых случаях позволит при отработке пассажа практически не думать о правой руке, а отрабатывать только аппликатуру левой руки.

Рис. 3-16
Опора большого пальца
на деку в процессе ис-
полнения пассажа на
басовых струнах



Добавим еще одно важное указание. Если пассаж исполняется на двух и более струнах, то последовательность чередования указательного и среднего пальцев выбирается так, чтобы указательный палец защищивал более низкую по звучанию (более верхнюю по расположению на грифе) струну, а средний палец — более высокую по звучанию. Приведу лишь простейшие указания Ф. Тарреги, не потерявшие актуальности и в наше время:

Пример 3-22



Прекрасный набор упражнений для отработки практически всех нюансов исполнения беглых пассажей (и не только чередования указательного и среднего пальцев) вы найдете, например, в «Школе игры на шестиструнной гитаре» Э. Пухоля.

И, наконец, отметим одно интересное обстоятельство, влияющее на скорость исполнения пассажей, а именно, положение гитары во время игры. Оказывается, современная манера держать гитару фламенко, как было показано на рис.3-1 слева, — не дань моде, а жесткая необходимость. Ориентация грифа гитары *параллельно полу*, а не под углом, как у «классических» гитаристов, приводит к интересному результату. Если расслабить пальцы правой руки, то они «повиснут» *перпендикулярно* струнам, т.е., в естественном положении для игры пассажей. Следовательно, мышцы предплечья, отвечающие за ориентацию кисти руки, находятся в почти расслабленном состоянии и не мешают своим излишним напряжением работе мышц, отвечающих за работу пальцев.

Кстати, длительное исполнение *расгеадо*, требует достаточно серьезных физических усилий, и «естественное» расположение кисти руки, позволяющее экономить усилия в процессе ударов и создающее пусть и кратковременные, но так необходимые, интервалы отдыха, — очень важно для качественной игры.

Примеры *ликадо* (пассажей)

В зависимости от тональности, в которой играется пассаж, количество нот, извлекаемых на открытых струнах, меняется. Это связано с особенностями настройки гитары. Открытые струны соответствуют следующим нотам: *ми, ля, ре, соль, си, ми*. Таким образом, те тональности, в которых нет ни одного знака альтерации, соответствующего вышеназванным нотам, наиболее удобны для исполнения пассажей, поскольку значительное количество нот на «открытых» струнах позволяет облегчить аппликатуру и лучше координировать работу правой и левой руки.

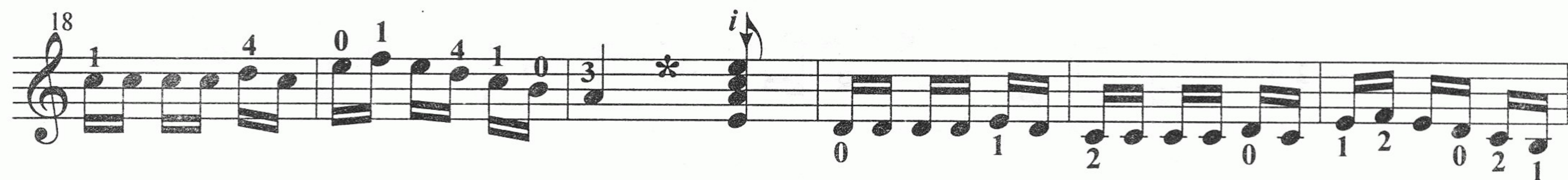
Таким образом, тональности *ля-минор, ми-минор, си-минор* используются наиболее часто. Соответствующие им одноименные мажорные тональности используются значительно реже. Иногда встречается *до-мажор*, реже — *ре-мажор*, и практически никогда — *соль-мажор* (подробно эти вопросы рассматриваются следующей главе 4 «Основы теории музыки фламенко»).

Для начала рекомендуется изучить следующие четыре небольшие пьесы, созданные на основе жанра *булерии*.

Булерия 2

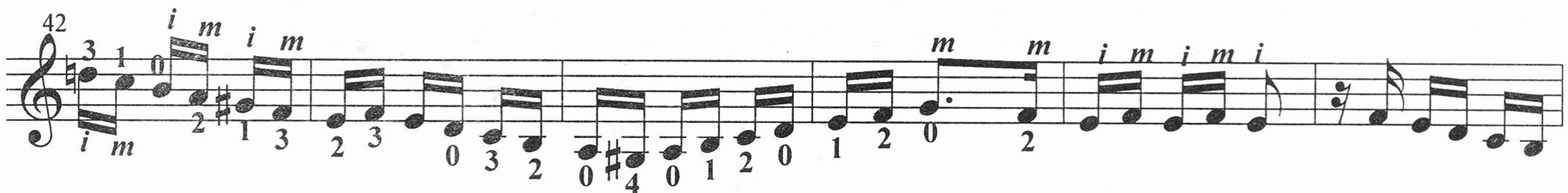
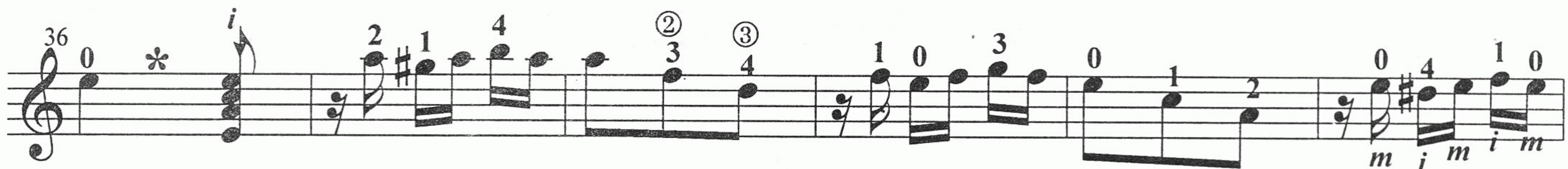
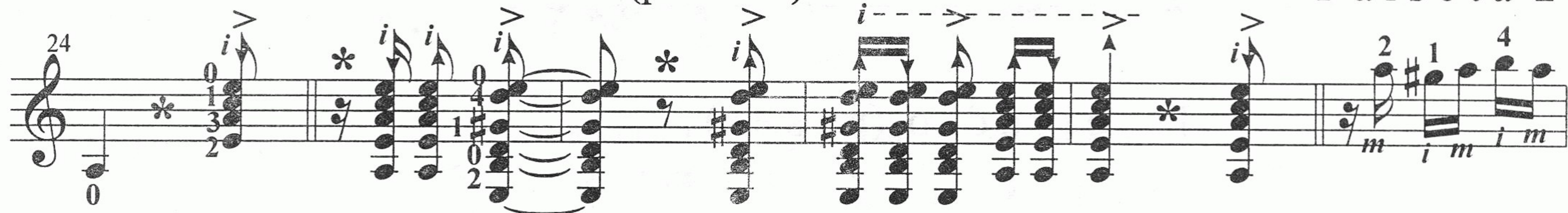
Entrada

Falseta 1

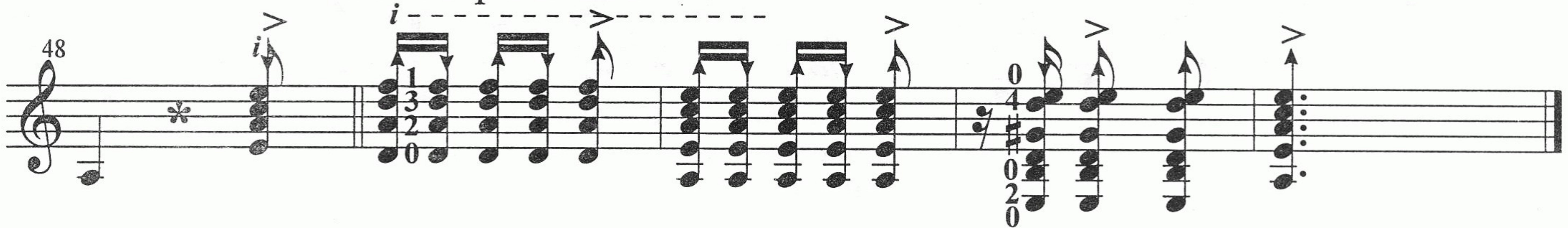


Interludio (paseo)

Falseta 2



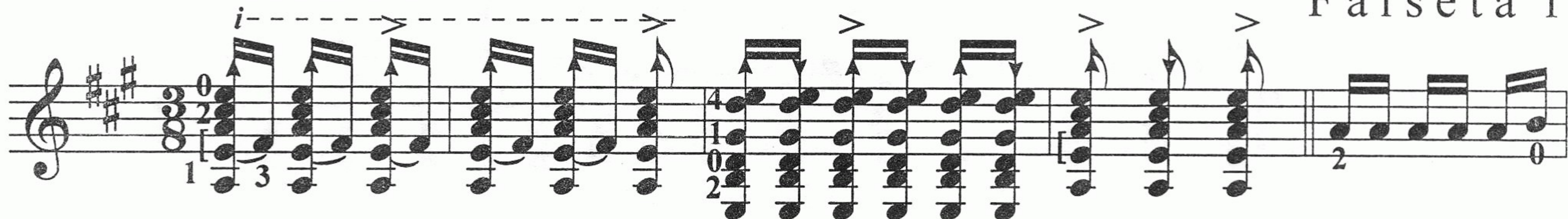
Desplante



Булерия 3

Entrada

Falseta 1



Interludio (paseo)

Falseta 2

Desplante

Булерия 4

Entrada

Falseta

12

18

24

Desplante

29

Булерия 5

Entrada

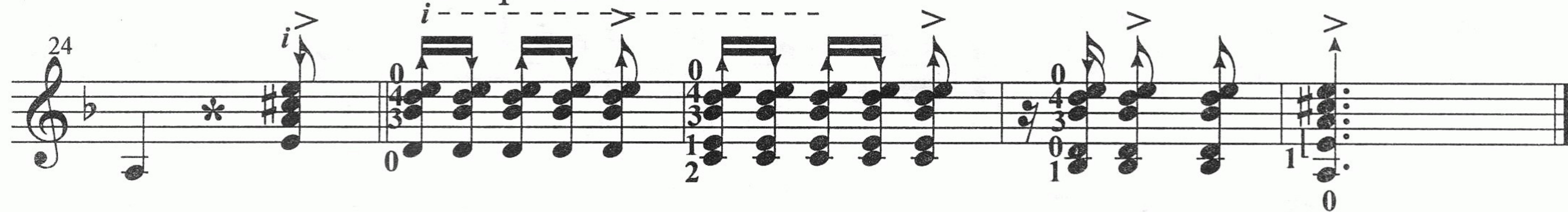
Falseta

6

12

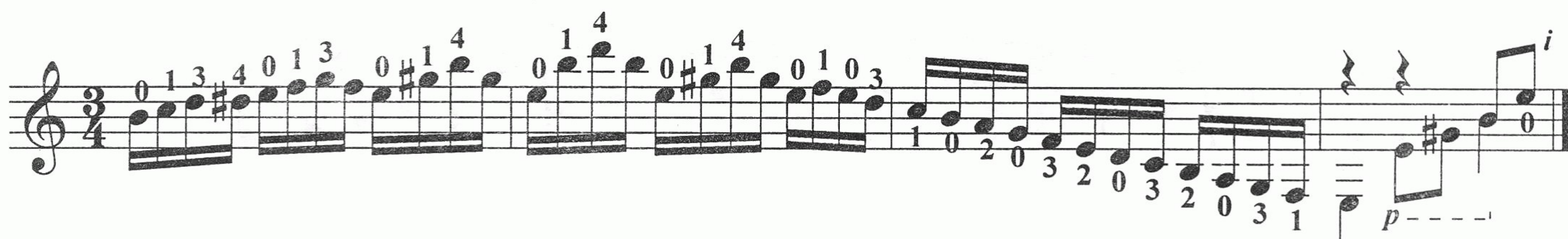
18

Desplante

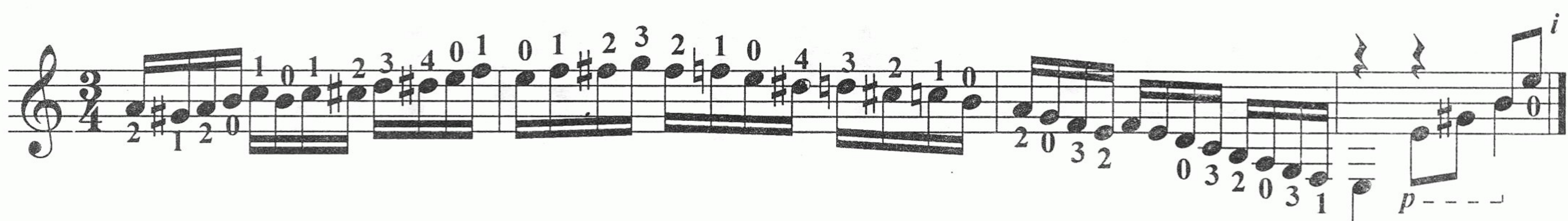


В примерах 3-23а,в представлены типовые пассажи *солеа*, заканчивающие некоторые вариации:

Пример 3-23а. Солеа

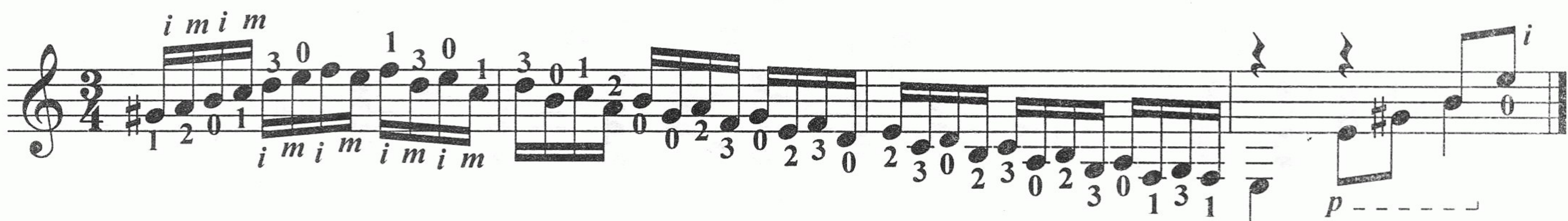


Пример 3-23б. Солеа



Пример 3-23с также построен в стиле завершающего пассажа *солеа*, но в таком варианте практически не встречается в реальных пьесах фламенко. Тем не менее, рекомендуется его хорошо отработать, поскольку такое «скачкообразное» мелодическое движение от 1-й до 6-й струны встречается во многих жанрах фламенко.

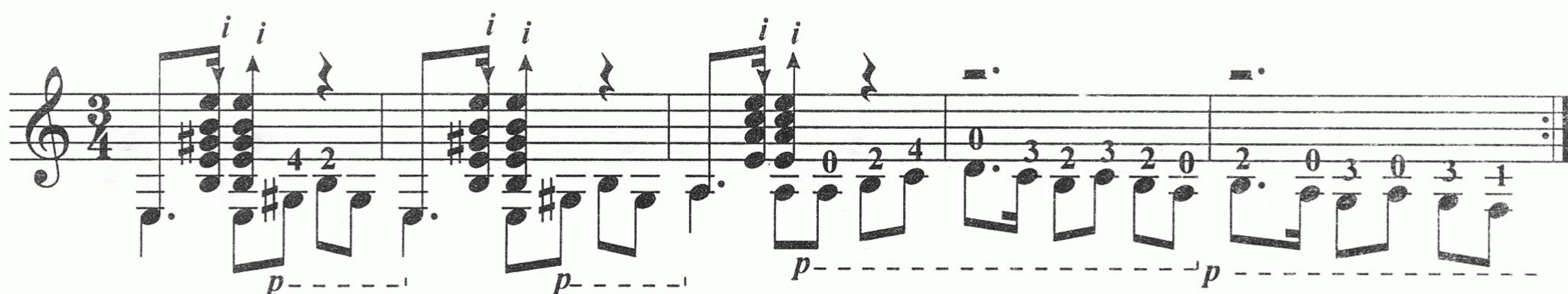
Пример 3-23с. Солеа



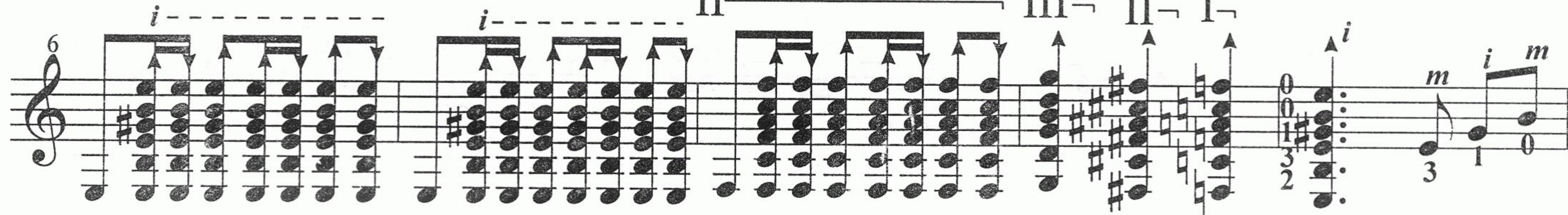
В следующей пьесе аккорды извлекаются простейшим вариантом *расгеадо* — чередованием прямых и обратных ударов указательным пальцем правой руки.

Вердьялес

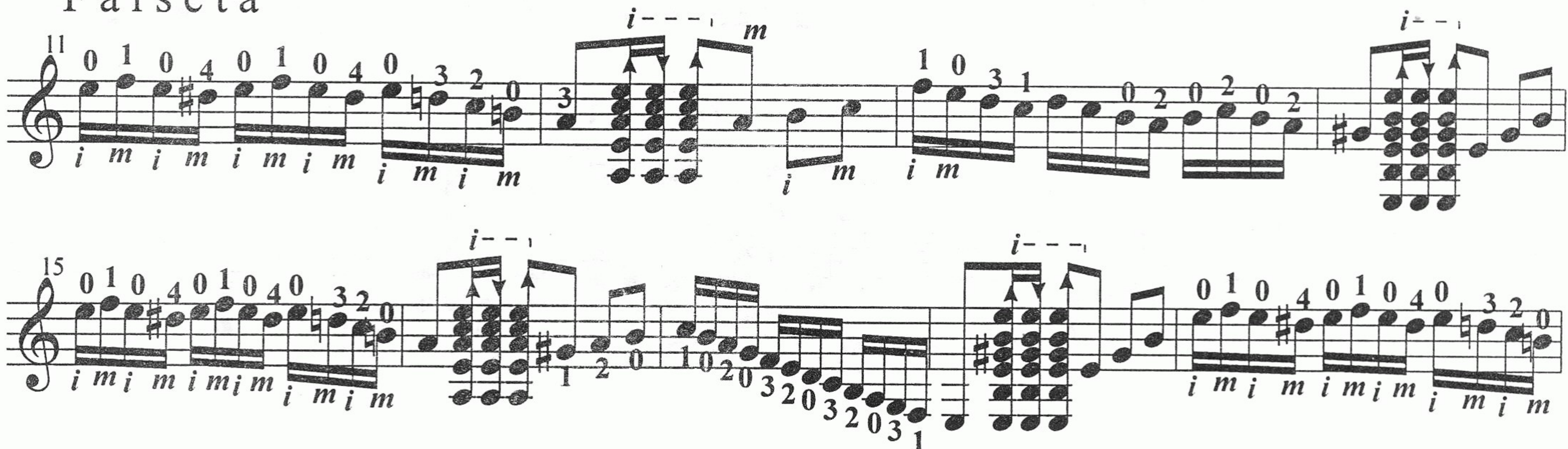
Entrada



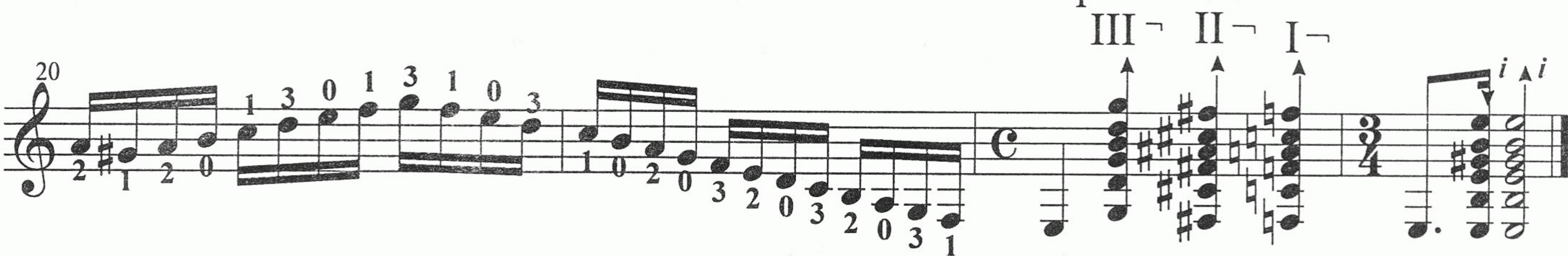
Interludio



Falseta



Desplante



В следующей пьесе обратите внимание, что мелодическое вступление создает ощущение, что мелодия уже длилась, и мы начали ее слушать не с начала. Такое построение встречается довольно часто.

Фаррука



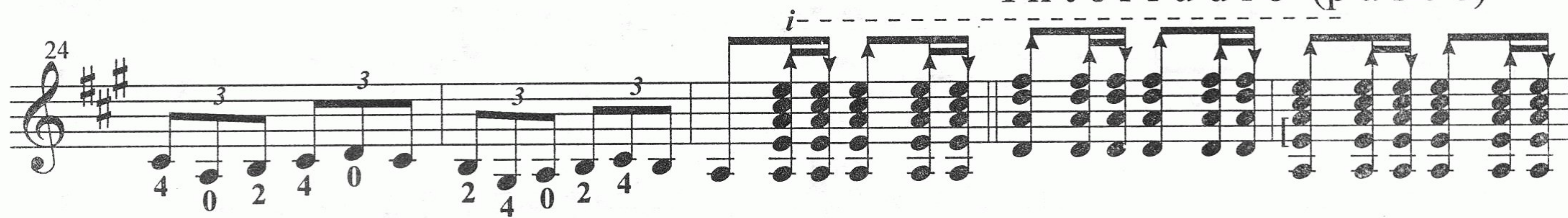
Desplante

Тангильо 3

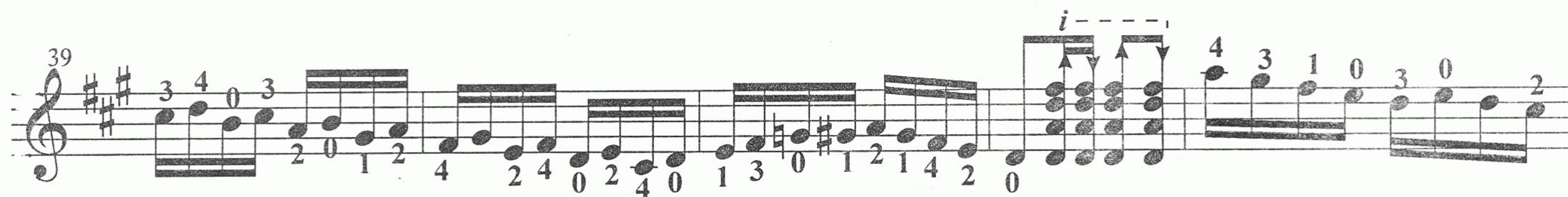
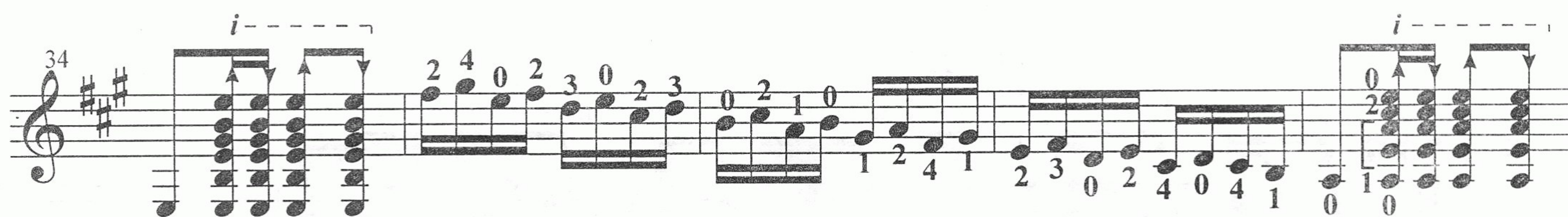
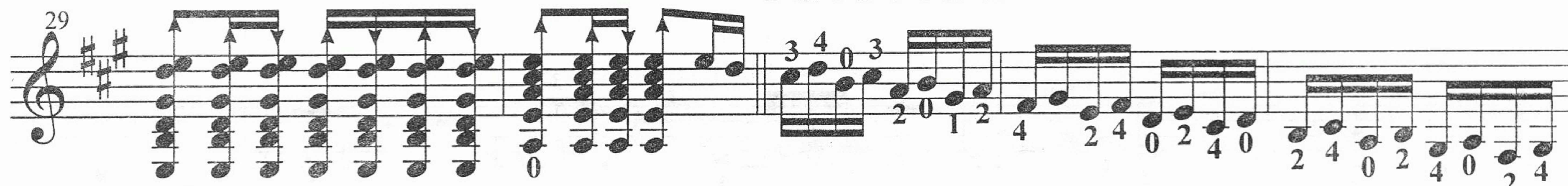
Entrada

Falseta 1

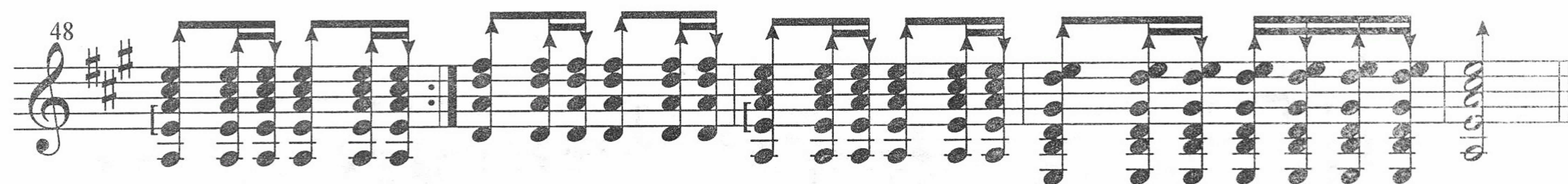
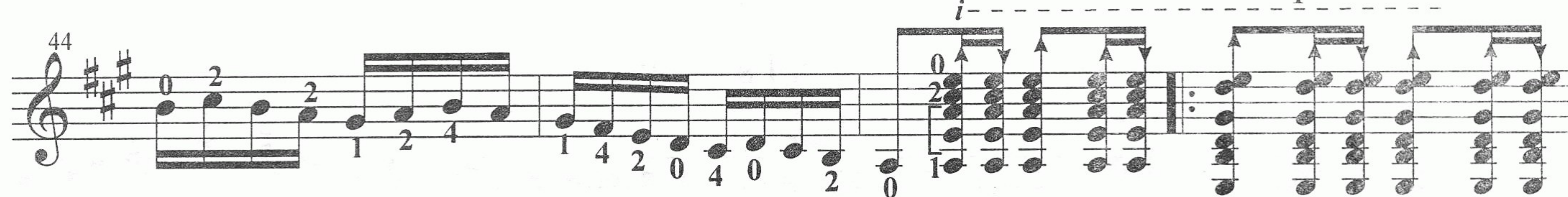
Interludio (paseo)



Falseta 2

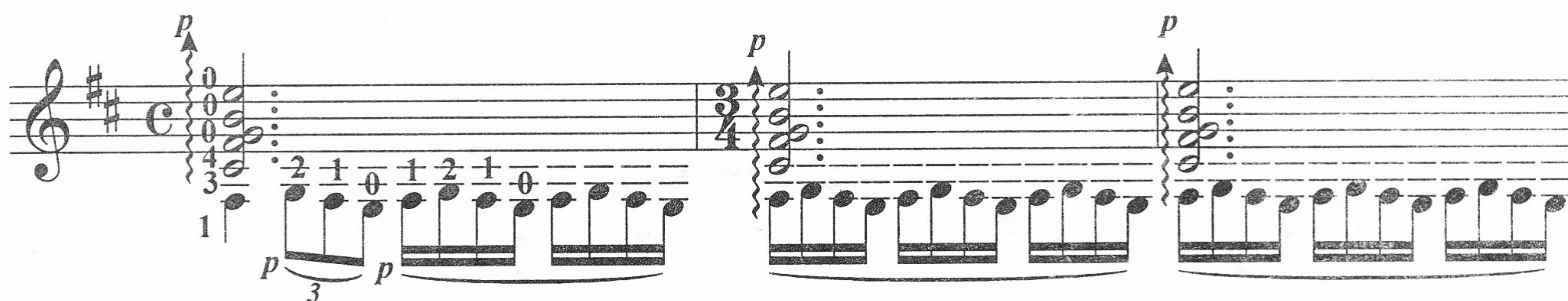


Desplante



Таранта 2

Entrada



Falseta

4 *i, m, i, m,*

7 *i, m, i, m,*

10

Caida

13 *m i m i m i m i m*

Алегрия 4

Entrada

i i i i i i

Falseta

5 *i, m, i, m,*

i, m, i, m,

i, m, i, m,

Desplante

i, m, i, m,

Алегрия 5

Entrada

Falseta

i, m, i, m,

i, m, i, m,

Desplante

i, m, i, m,

“Секреты гитары фламенко”

~ Начальный курс ~

Тетрадь 1. Глава 1. Что такое фламенко?

Глава 2. Гитара и гитаристы

История гитары фламенко, этапы становления гитарного искусства, биографии гитаристов

Глава 3. Базовые приемы игры

Простейшие расгеадо, пульгар, альтернадо, арпеадо, гольпе, пикадо

Тетрадь 2. Глава 4. Основы теории музыки фламенко

Ритмика и гармония музыки фламенко, выбор тональности гитарной партии, классификация жанров фламенко, другие вопросы

Тетрадь 3. Глава 5. Жанры фламенко с ритмикой сегидильи

Севильяна, панадерос, фанданго корридо, вердьялес, фанданго из Уэльвы, малагенья

Тетрадь 4. Глава 6. Жанры фламенко с двухдольной ритмикой

Танго, тьенто, тангильо, сапатеадо, фаррука, гарротин, самбра, таранто

Тетрадь 5. Глава 7. Жанры фламенко с переменной ритмикой

Сигирийя, серрана, солеа, alegría, кантинья, канья, булерия

~ Основы профессиональной техники ~

Тетрадь 6. Глава 8. Комбинированные приемы игры

Альсапуа, сложные виды расгеадо, тремоло фламенко, комбинации различных приемов

Продолжение следует . . .