

С. Каржавин

СЕКРЕТЫ ГИТАРЫ ФЛАМЕНКО

2

*Вопросы теории музыки фламенко
Формы фламенко с ритмикой сегидильи*



С. Каржавин

СЕКРЕТЫ ГИТАРЫ ФЛАМЕНКО

Тетрадь №2

Глава 4. Вопросы теории музыки фламенко

- Ритмика музыки фламенко
- Гармония музыки фламенко
- Выбор тональности для исполнения гитарой партии
- Формообразование гитарных пьес фламенко

Глава 5. Формы фламенко с ритмикой сегидильи

- Севильяна
- Панадерос
- Вердьалес
- Фанданго корридо
- Фанданго из Уэльвы
- Малагенья
- Дополнительные версии фанданго

УДК 787.61(075.4)

ББК 85.315.3 я 7

К22

Каржавин Сергей Пантелимонович

Секреты гитары фламенко, тетрадь 2. Вопросы теории музыки фламенко.

Формы фламенко с ритмикой сегидильи.

М., изд. Каржавин С.П., 2003, 128 с., илл., нот.

ISBN 5-901461-02-9

Вторая тетрадь состоит из двух глав — четвертой и пятой. Четвертая глава является ключевой во всей серии. В ней изложены наиболее важные элементы теории музыки фламенко, а именно, анализ ритмических структур, ладовых особенностей, гармонических формул форм фламенко, а также правила выбора тональности гитарного аккомпанемента, и ряд иных вопросов формообразования.

В пятой главе дан анализ родственных форм фламенко, возникших на основе *сегидильи*. Рассматриваются *севильяна*, *панадерос*, *фанданго корридо*, *вердьялес*, *фанданго из Уэльвы*, танцевальные версии *малагеньи*, а также ряд специфических гитарных версий *фанданго*. Описание каждой формы включает краткую историческую справку, анализ ритмической и гармонической структуры, типовые мелодические решения. В заключение каждого параграфа приводится несколько канонических концертных пьес на темы рассматриваемой формы фламенко.

Тетрадь содержит 15 схем, 81 нотный пример, 32 небольшие сольные пьесы, 17 концертных пьес.

ББК 85.315.3 я 7

К22

Учебно-методическое издание

Каржавин Сергей Пантелимонович

Секреты гитары фламенко, тетрадь 2

ISBN 5-901461-02-9

© Каржавин С.П., 2003

Лицензия ИД №02896 (код 221) от 29.09.2000 г.

Формат 60х90/8. Бумага офсетная. Печать офсетная.

Гарнитура Ньютон. Объем 16 п.л. Подписано в печать 3.03.2004 г.

Заказ 1162 Тираж 700 экз.

Отпечатано с готовых диапозитивов в ГУП МО «Мытищинская типография».

Адрес типографии: 141009, г. Мытищи, ул. Колонцова, д. 17/2. Тел. (095) 586-34-00

ISBN 5-901461-02-9



9 785901 461020

Глава 4. Вопросы теории музыки фламенко

Музыка фламенко, средневековая по своей сути, донесла до нас эмоции и мироощущение прошедшего времени. В этом одна из трудностей понимания музыкального феномена фламенко. Главным принципом формообразования всех без исключения форм фламенко¹ является *модальность*. Для классических тональных структур (начиная с XVIII века) современное музыковедение имеет мощный инструмент анализа, но он не очень удобен для анализа средневековой музыки. Именно поэтому дальнейшее изложение будет часто опираться на некоторые понятия средневековой музыки.

Важнейшими в теории музыки средневековья являются понятия *модус* и *модальность*. Под модусами понимались, во-первых, устойчивые *ритмоформулы* (или как их еще называли — *мера*, откуда возникли понятия *размера*, *метра*), на основе которых строилась ритмика мелодии. Во-вторых, *модусы-лады*, определяющие звуковысотное строение мелодии, к которым, в частности, относились восемь так называемых *церковных ладов*. Церковные лады выросли из григорианского хорала и в своей основе они опирались не на гармонические, а на мелодические факторы. Главным отличием модусов-ладов от мажорно-минорной системы является децентрализация гармонии, что и объясняет отсутствие у них понятий доминанты, субдоминанты, вводно-тоновых тяготений, а вместо них используются мелодические функции — *финалис*, *тенор*. В модусах-ладах присутствует *многоладовость*, а не *двуладовость* (как, например, мажор и минор в современной гармонии).

В данной главе рассмотрены лишь общие вопросы ритмики и гармонии фламенко, а подробный музыкальный анализ отдельных форм фламенко будет осуществляться по мере необходимости в следующих главах.

Ритмика музыки фламенко

Понятие компаса

Ритмический рисунок любой гитарной композиции или аккомпанемента пению представляет собой конструкцию, составляемую, как из кирпичиков, из типовых ритмических модусов (далее будем их называть *ритмомодусы*). Для каждой формы фламенко существует свой набор таких ритмомодусов, свои специфические способы их комбинации и дробления ритмических долей. Следует отметить, что ритмика гитарного аккомпанемента и пения имеют определенные различия. Далее везде будем рассматривать в основном только ритмическую организацию сольного гитарного исполнения кроме глав, посвященных технике аккомпанемента пению.

Несмотря на то, что многие ритмомодусы фламенко не записываются в какой-либо равномерной тактовой системе, далее в нотах будут использоваться современные методы записи *ритмической организации* с указанием размера в ключе, тактовым членением и пр. Это требуется для привычного восприятия музыки, тем более, что для многих форм фламенко модусы по длительности небольшие и полностью укладываются в один-два такта.

Для форм, возникших, как считают испанские музыковеды, на преимущественно цыганской основе, характерны ритмомодусы гитарного аккомпанемента с неравномерной расстановкой акцентов, длительность

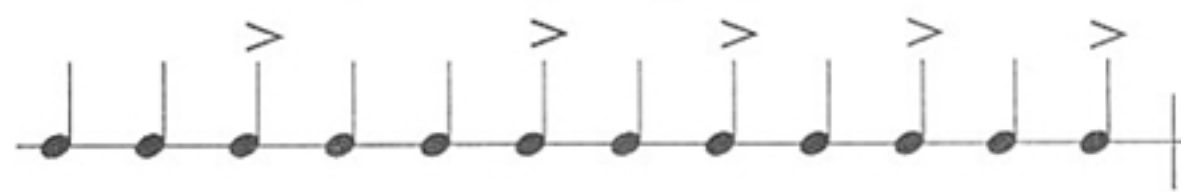
1. Начиная с данной главы и далее для выделения в группу однотипных по форме андалусских песен (например, все *севильяны*, все *малагены* и пр.) вместо термина *жанр фламенко*, который использовался в Тетради №1, будет применяться термин *форма фламенко*. Это связано с тем, что в большинстве зарубежных музыкальных работ на английском языке используется термин *flamenco form*, а на испанском — *estilo flamenco* или *forma flamenca*.

которых составляет в современной нотации два такта (для *сигирийи*, *серраны*, *плайеры*, *ливианы*) или четыре (для *солеа*, *булерии*, *алерии*, *кантиньи*, *каньи*, *поло* и т.д.). В качестве примера можно привести ритмомодусы гитарной партии ряда форм фламенко:

Ритмомодус *сигирийи*, *серраны*, *ливьяны*



Ритмомодус *солеа*, *алегрии*, *каньи*



Для форм, выросших преимущественно на нецыганской почве, характерно наличие особого ритмомодуса, заимствованного из *сегидильи* (модифицированный тем или иным способом, этот модус характерен для танцевальных вариантов *малагеньи*, *фанданго*, а также для *севильяны* и *вердьялеса*, *болеро*):



или двухдольного метра, характерного для форм, родственных *танго* (*тьенто*, *мариана*, *таранто*, *самбра*, *фаррука*, *гарротин*, *коломбьяна*):



Для обозначения понятия типового ритмомодуса во фламенко существует специальный термин — *компас* (*compás*), что буквально в переводе с испанского означает *размер*. Понятие *компаса* — одно из наиболее важных в музыке фламенко. Этот термин неоднозначен, что может создать определенную путаницу в процессе обучения. Поэтому приведем наиболее распространенные варианты использования термина *компас* артистами фламенко:

- *Компас как обобщенное название ритмической структуры.* Для каждого из жестко ритмически организованных форм фламенко существует свой *компас*, определяющий не только характер чередования ударных и безударных долей и их длительность, но и общий характер музыки, тонкую ритмическую нюансировку, не отражающуюся в нотах.
- *Компас как типовая ритмическая фигура из нескольких тактов какой-либо формы фламенко.* Например, в *солеа*, *алегрии* и *булерии* *компас* занимает 4 такта, а в *вердьялесе* — один такт. Часто гитаристы говорят, что играют вариацию на четыре *компаса*, то это означает, что, например, в *солеа* эта вариация занимает 16 тактов (четыре однотипных ритмических группы по четыре такта каждая).

Ритмический каркас, задаваемый *компасом*, аналогичен музыкальному понятию *метр*. Ритмическое богатство, о котором часто говорят по отношению к восточной музыке или к фламенко, в действительности надо бы назвать метрическим богатством. Оно заключается в большом количестве ритмоформул (ритмомодусов). Но в пределах одной формы фламенко используется только собственная ритмоформула, которая оставляет мало места для ритмического варьирования.

Перефразируя высказывание известного российского музыковеда М.Харлапа, можно сказать, что *компас* (музыкальный *метр*) — это ритмическая схема, а *ритм* — наполняющее эту схему движение.

В среде артистов фламенко бытует еще один термин — *айре* (*aire*), означающий характер ритма какой-либо формы фламенко. *Айре* часто используется и как часть названия композиции фламенко, например, *aires de Huelva* — ритмы города Уэльвы. В отличие от термина *компас* понятие *айре* более расплывчато и характеризует не только ритмический рисунок, но и общий характер музыки. Именно в этом смысле *айре* используется наиболее часто. *Айре* достаточно близко по смыслу к понятию регионального стиля. У артистов и знатоков фламенко *айре* означает еще и индивидуальный стиль гитариста или певца, степень выразительности и вдохновения. *Айре* используется также в качестве выделения определенного стиля исполнения группы форм фламенко, например, *aire de cante gitanos* — ритм (стиль) цыганского пения.

Классификация форм фламенко по ритмическим особенностям

Макроструктуру ритмического рисунка любой формы фламенко, имеющей *компас*, можно отнести к одной из трех групп: *двухдольный метр*, *трехдольный метр* и *переменный метр*.

Интересно, что родство ритмических структур вызвано не простым совпадением ритма у разнородных форм фламенко, а является следствием развития их из общих корней. Например, подавляющее большинство двухдольных форм фламенко являются результатом местных трансформаций *танго*, а трехдольные — плодами развития от *сегидильи* к *севильяне* и *фанданго*, и далее.

Конечно, существует ряд фольклорных андалусских песенно-танцевальных форм, прочно вошедших в репертуар артистов фламенко, и не включаемых ни в одну из трех вышеперечисленных групп, хотя по своей метрике они, на первый взгляд, соответствуют им. Например, *соронго*, *вито*, *вильянсико*, *халео* и ряд других.

Двухдольный метр

Базовой формой фламенко с двухдольным метром, несомненно, является *танго*. В основе всех его ритмических вариантов лежит следующая простейшая схема *компаса*, укладывающаяся в четыре такта:

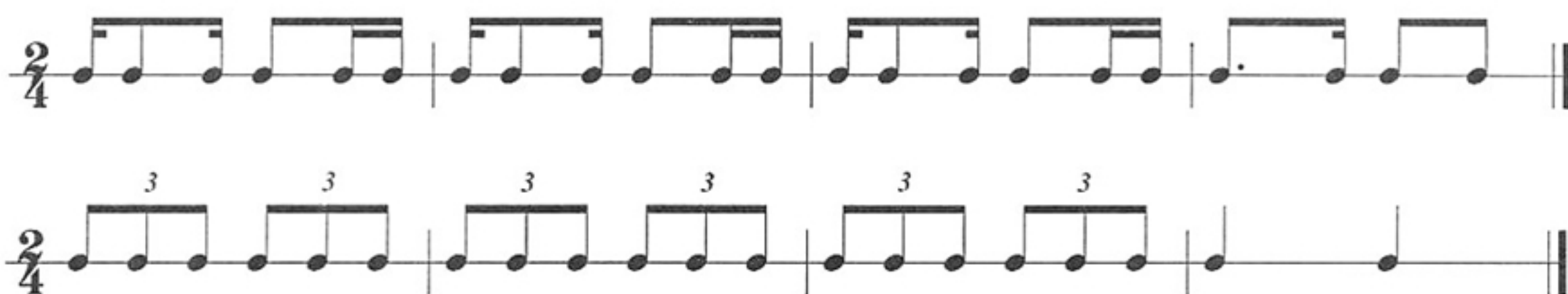


Типичный вариант усложнения ритмической структуры *компаса танго* имеет следующий вид:

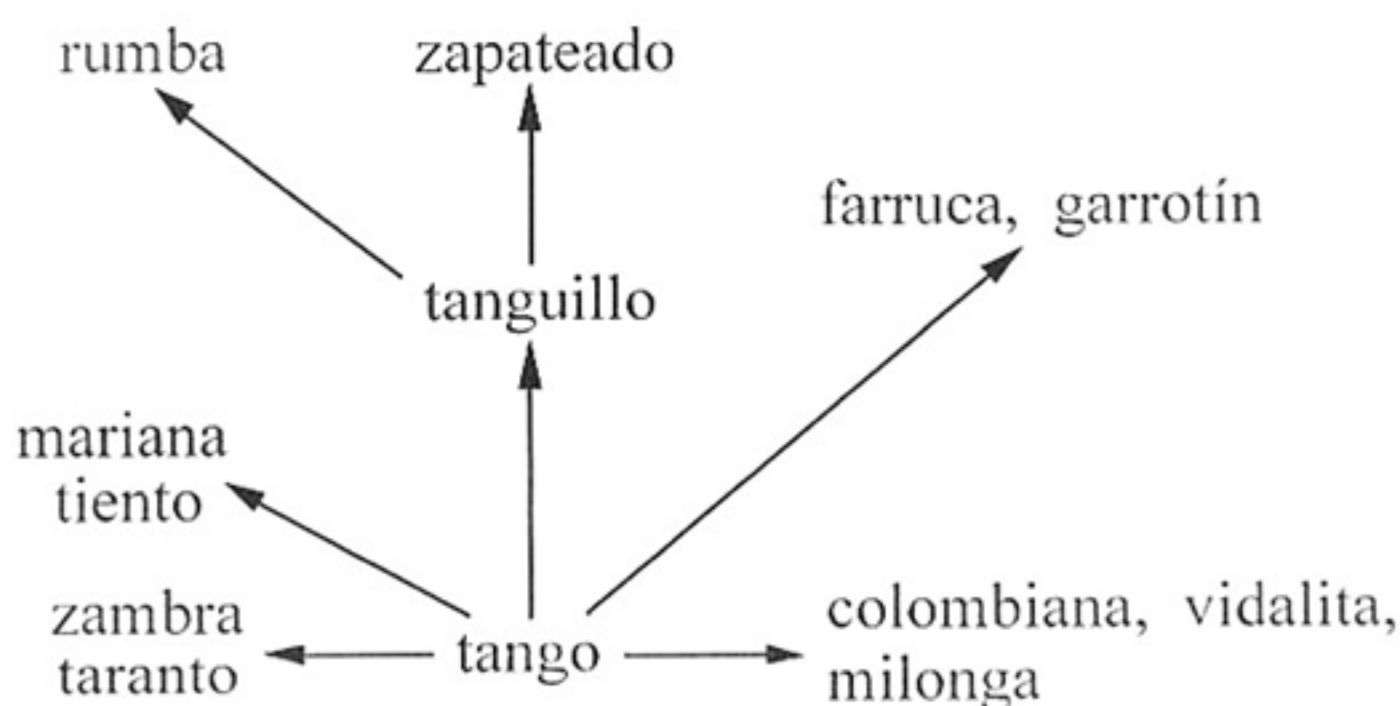


Такую ритмику, например, имеет *тьенто* — форма, возникшая из *танго*, а также некоторые исполнительские версии *танго*.

Дальнейшая эволюция ритмики *танго* шла по двум путям. Во-первых, использование основных ритмических структур *танго* (в размере 2/2) в иных формах фламенко (*гарротин*, *фаррука* и латиноамериканских формах *коломбьяна*, *видалита* и *милонга*). Во-вторых, убыстрение темпа и, как следствие, упрощение внутритактовой ритмики, которую стало удобно записывать в размере 2/4 (такую ритмику имеют *сапатеадо*, *тангильо*, а также некоторые варианты *танго* и латиноамериканских форм):



Характер родства ритмики гитарной партии форм фламенко с двухдольным метром можно изобразить в виде следующей схемы:



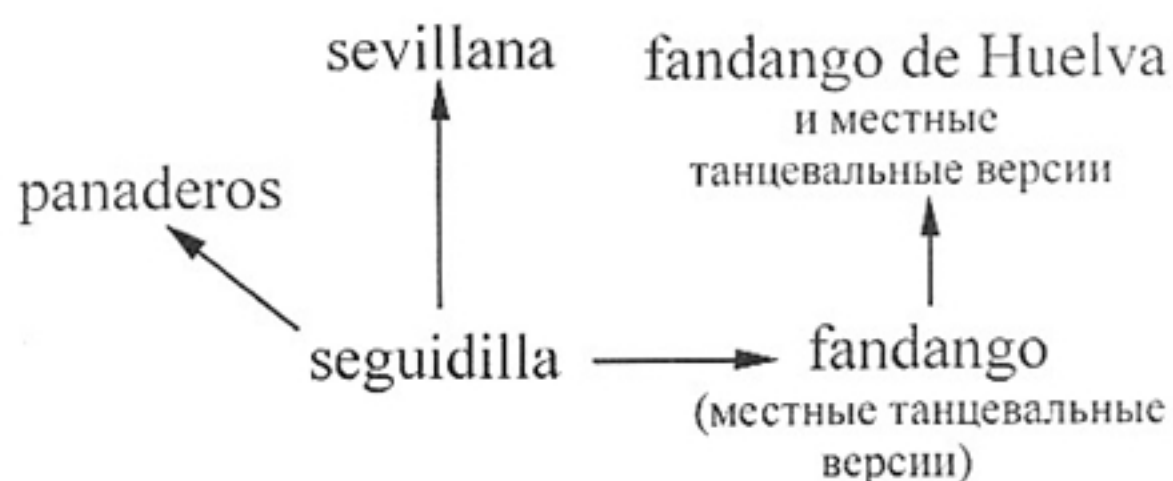
В испанской музыковедческой практике *компас*, организованный в двухдольном метре, именуют *compás binario* [компас бина́рио]. Если доли такта, в свою очередь, представляют собой триоли (как это часто встречается в *тангильо* и *сапатеадо*), то такой *компас* называется *compás ternario binarizado* (*тернардио* означает, что каждая сильная доля *компаса* разбита на триоль):

Трехдольный метр

В данном случае подразумевается вполне определенный ритмический рисунок, характерный для *сегидиллы*. На основе *сегидиллы* впоследствии возникло огромное количество форм фламенко, которые мы знаем сегодня как местные разновидности *фанданго*. Интересно, что ритм старинной *сегидиллы* и сегодня используется в большинстве версий *фанданго* в своем практически первоначальном виде.

Незначительно модифицированный ритм *сегидиллы* используется в различных вариантах *севильяны* и *панадерос* и в некоторых танцевальных версиях *малагены*.

Характер родства ритмики форм фламенко с трехдольным метром можно изобразить в виде следующей схемы:



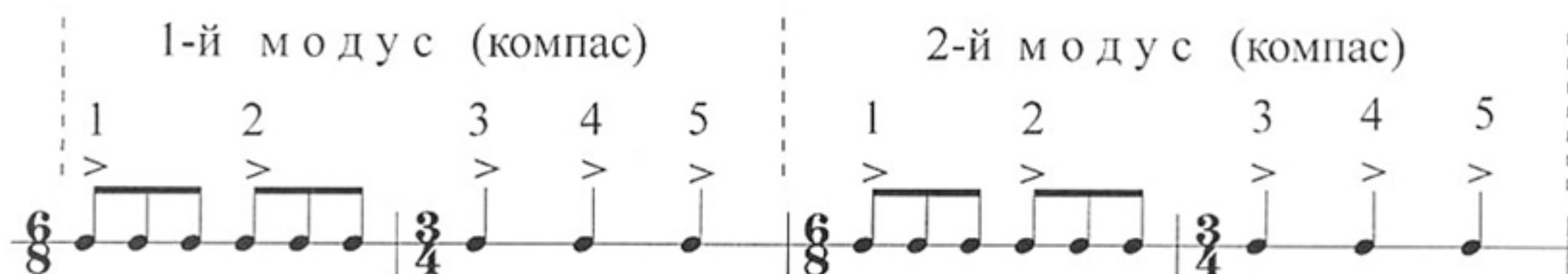
В испаноязычной музыковедческой литературе данный *компас*, а также любой трехдольный ритм (например, у *вильянсико*, *халео*, *вито*) именуют *compás ternario* [компас терна́рио].

Переменный метр

Под переменным метром далее понимается составной метр, в котором такты с двумя долями (двухдольный метр) чередуются с тактами с тремя долями (трехдольный метр).

Становление особенностей ритмического рисунка форм фламенко, составляющих данную группу, не совсем ясно. По-видимому, основой послужил ритм *сарабанды* (*zarabanda*), которая была популярна по всей Испании уже в XVI веке. То, что она повлияла на развитие музыки фламенко, очевидно. Это подтверждается и тем, что *сарабанда* считалась чувственным и быстрым цыганским танцем. Позднее появилась и *сарабанда фламенко*. Ритмический рисунок *сарабанды* в современной нотации имеет следующий вид (дана цепочка из двух *компасов*):

Ритм сарабанды



Компас сарабанды имеет пять долей: две доли в такте 6/8 и три доли в такте 3/4. Точно такая же ритмика у двух знаменитых более поздних танцев фламенко — *гуахиры* и *петенеры*. Загадка возникает при анализе ритмики важнейшей формы фламенко — *сигирийи*. Характерной чертой ритмомодуса *сигирийи*, является акцентировка, не совпадающая с тактовым членением:

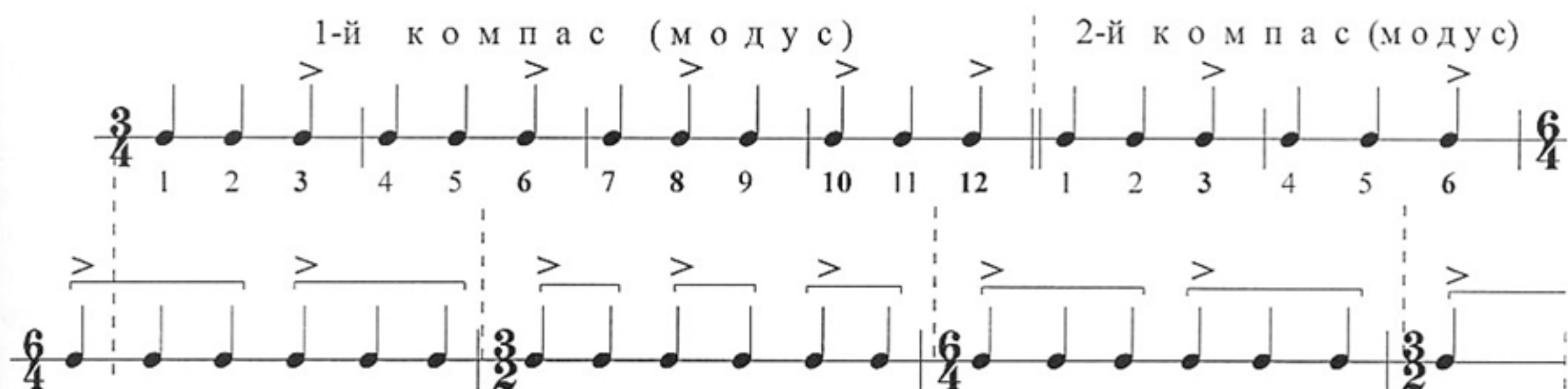
Последовательность модусов *сигирийи* в современной нотной записи



Как и в *сарабанде*, в *сигирийе* имеются в наличии те же пять ударных долей в *компасе*, а общий метрический каркас соответствует переменному метру (6/8+3/4). Отличие лишь в месте расположения границ модусов-компасов. Причина такого смещения в испанской музыковедческой литературе обходится молчанием. Возможный вариант решения этой загадки будет изложен в одной из следующих глав после детального ознакомления с мелодическими особенностями базовых форм фламенко.

Довольно большая группа форм фламенко имеет ритмический рисунок *компаса солеа*. Легко убедиться, что он произошел из *компаса сигирийи* посредством замедления темпа примерно вдвое и смещением границ *компаса*:

Компас солеа, записанный в разных размерах

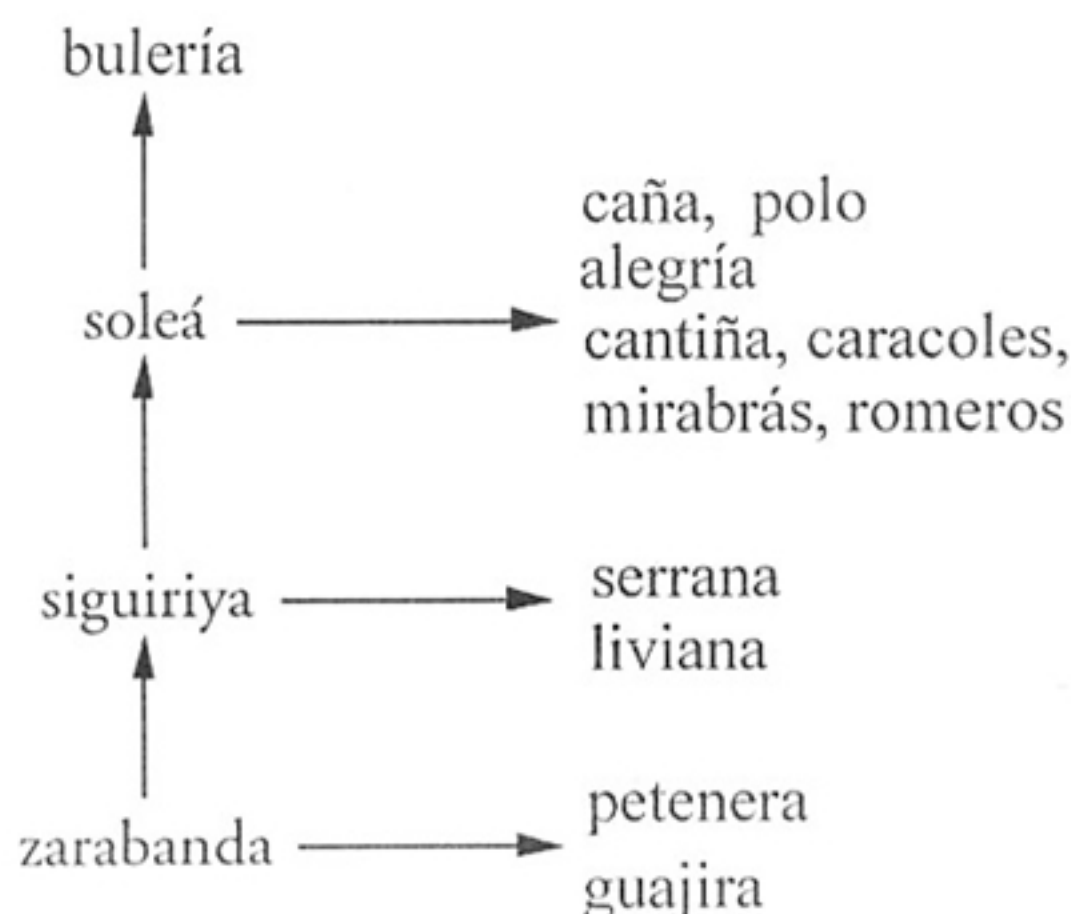


Такой *компас* характерен для *солеа*, *поло*, *каньи*, а также для группы очень близких форм: *алегрии*, *кантиньи*, *мирабраса*, *караколеса* и *ромероса*.

Но если в *сигурийе*, а также в *серране* и *ливьяне*, переменность метра ($3/4+6/8$) отчетливо ощущается и в аккомпанементе пению и в продолжительных мелодических вариациях, то для «родственников» *солеа* это уже не так. Метрический каркас ($3/2+6/4$) прослеживается только в отдельных фрагментах мелодии и в некоторых специфических последовательностях аккордов.

Убыстрение *компаса солеа* или *алегрии* примерно вдвое используется в очень популярной форме фламенко, называемой *булерия*. В ней пульсация метрики ($3/4+6/8$), ввиду быстрого темпа, ощущается значительно лучше, чем в *солеа*, но не достигает такой прозрачности как в *сигурийе*.

Характер родства ритмики гитарной партии форм фламенко с переменным метром можно изобразить в виде следующей схемы:



В испанской музыковедческой практике рассматриваемый переменный метр называют *compás alterno* [компас альтерно], что буквально означает «переменный размер».

Существует разногласие, в какую группу относить ряд важнейших форм фламенко: *солеа*, *алегрию* и родственные ей формы, *булерию* и пр. Ряд музыковедов описывает их *компас* как *тернарио* на том основании, что в современной нотной записи эти формы записываются в размере $3/4$, а иные исследователи считают, что их *компас* — типа *альтерно*, поскольку чередование ударных долей образует периодическую структуру, соответствующую переменному размеру $3/2+6/4$. В данной работе однозначно принимается, что вышеуказанные формы фламенко имеют *компас альтерно*.

Мелодии, не имеющие метрического каркаса

Важное место в музыке фламенко занимают мелодии, не имеющие какого-либо фиксированного метрического каркаса. Они насыщены мелизматическими украшениями со сложным ритмическим рисунком, опеваниями отдельных опорных нот и пр. Такой принцип мелодического развития характерен также и для вокальной партии. Даже те песни фламенко, которые используются для сопровождения танца (*cante para bailar* — пение для танца), и вполне ритмичные, насыщены различного рода мелизматикой. Если же песня сопровождает работу в поле, в рыбацкой лодке, в кузнице, то ее ритмика часто теряет жесткий каркас, становясь свободной, не ограниченной требованиями танца, а ее сложность полностью зависит от фантазии и вокальных возможностей поющего.

Все без исключения формы фламенко, гитарная партия которых не имеет метрического каркаса, являются местными версиями *фанданго*.

Изначально *фанданго* — это танец и песня, сопровождающая танец. Исполнение *фанданго* дуэтом гитарист-певец, но без танца, привело к возникновению ряда местных вариантов *фанданго*, мелодии которых не стянуты метрическими оковами, как это необходимо для танца. Это позволило певцам во всей полноте развернуть свое вдохновение и фантазию. Естественно, что эти версии *фанданго* стали исполняться только для слушания. В настоящее время среди артистов фламенко для таких песен существует даже специальный термин *cante para escuchar* — «пение только для слушания» или *cante para alante* — «пение для передней части сцены» (это означает, что певец выходит на переднюю часть сцены, которая обычно занята танцующими).

К местным версиям *фанданго* со свободной ритмикой относятся *гранадина* (*фанданго* из Гранады), *мурсиана* (*фанданго* из Мурсии), *аликантина* (*фанданго* из Аликанте), *таранта* (еще одна версия *фанданго* уроженцев города Аликанте, именуемых «тарантос») и ряд вариантов *малагеньи* (*фанданго* из Малаги).

Для ритмики этих форм фламенко используется еще один термин — *compás de amalgama* [компас де амальгама]. Буквально означает «смесь ритмов». Происхождение данного термина, по-видимому, объясняется тем, что даже при отсутствии основополагающей метрической канвы все части мелодии всегда организуются в ту или иную ритмическую фигуру, и, следовательно, в музыкальной ткани могут соседствовать такты с различными размером и внутритактовой ритмической структурой. При этом может не прослеживаться общих закономерностей даже при сравнении нескольких исполнительских вариантов одной и той же формы фламенко. Вместе с тем, могут встречаться довольно длительные фрагменты, организованные в жесткую ритмическую (и метрическую) структуру того или иного типа.

Свободная ритмика присуща и ряду форм фламенко, исполняемых певцом без аккомпанемента гитары. К ним относятся *тона*, *дебла*, *карселера*, *калесера*, *мартинете*, *саэта* и ряд других.

И, наконец, следует сказать, что в ряде форм фламенко с ритмически организованным аккомпанементом гитары (*солеа*, *сигурийя*, *кабалес*, *канья*, *поло*, *тьенто*, *танго*, *булерия*, *ливьяна*, *серрана*, *таранто*) мелодия вокала имеет достаточно свободную ритмику, вплоть до отсутствия метрического каркаса.

Гармония музыки фламенко

Андалусские мелодии всегда восхищали композиторов Испании и других стран Европы. Гениальный испанский композитор Мануэль де Фалья писал: «Гармонические эффекты, безотчетно создаваемые нашими гитаристами, представляют одно из чудес народного искусства. Более того: мы думаем, что наши инструменталисты XV века, возможно, первыми стали сопровождать гармонией вокальную или инструментальную мелодию».

Фригийский лад — основа музыки фламенко

Определяющий интонационный характер мелодий фламенко связан с корнями фламенко — с так называемым «глубоким пением» — *канте хондо*. Точно и ярко выразил суть *канте хондо* знаменитый испанский поэт Федерико Гарсиа Лорка: «...Несутся ли эти песни из сердца гор, или из апельсиновых рощ Севильи, или с прекрасного побережья моря — в их основе одно и то же: Любовь и Смерть... Песня либо ставит глубокую эмоциональную проблему, не имеющую решения в жизни, либо решает ее с помощью Смерти... В канте хондо пейзажей не было. Ни скал, ни рощ, ни вечерних и утренних зорь — одна лишь безлунная, все, кроме звезд, скрывающая ночь. Ночь как судьба, настигала человека на дороге; ночь оставляла его наедине с его болью и скорбью. Дорога никуда не вела; впереди, на перекрестке, ждала Смерть — женщина в черном. Холодный металл входил в живое, трепещущее сердце, над убитым вставало пламя погребальной свечи, звон колокола горестным эхом отдавался в тысячах сердец... Канте хондо — это редчайший и самый древний в Европе образец первобытных песен, его звуки доносят до нас обнаженное, внушающее ужас чувство древних восточных народов...».

Как уже говорилось, в основе наиболее грандиозных форм фламенко лежат религиозные песнопения, в частности, григорианский хорал и так называемые церковные лады, выросшие из него. Все церковные лады строятся из двух тетрахордов (тетрахорд – группа из четырех подряд звуков лада).

Если рассмотреть диапазон октавы, например, от «ми» до следующей ноты «ми», то можно заметить, что все звуковысотные интервалы кроме двух состоят из целого тона, а два интервала – из полутонов. Аналогичная картина будет, если начать отсчитывать октаву с любого иного звука. Следовательно, можно построить следующие три типа интервального строения тетрахордов (при неизменном диапазоне тетрахорда в 2,5 тона):

1/2 тона	1 тон	1 тон	(минорный тетрахорд)
1 тон	1/2 тона	1 тон	(нейтральный тетрахорд, поскольку симметричен)
1 тон	1 тон	1/2 тона	(мажорный тетрахорд)

Определяющим тетрахордом лада является нижний тетрахорд. Именно он задает эмоциональную «окраску» всего лада. Например, фригийский лад состоит из двух минорных тетрахордов, и поэтому он наиболее минорный из всех натуральных ладов. Напротив, мажор состоит из двух мажорных тетрахордов, и, следовательно, он наиболее мажорный.

В мелодиях фламенко (особенно в *канте хондо*) в качестве основного лада используется так называемый *III-й церковный лад (церковный тон)*, именуемый также *фригийским ладом* (испанские музыковеды называют его *modo dórico*). Тому причиной торжественность и грандиозность его интонаций, удивительное разнообразие выразительных средств и наибольшая эмоциональная напряженность среди всех церковных ладов.

В примере 4-1 приведена структура фригийского лада, где:

- арабскими цифрами обозначены звуковысотные интервалы между ступенями лада (измеряемые в количестве тонов);
- крупными римскими цифрами (над нотами) обозначены ступени фригийского лада, построенного от ноты *ми*;
- мелкими римскими цифрами (под нотами) обозначены ступени звукоряда натурального мажора, построенного от ноты *до*, и который полностью состоит из непрерывной цепочки ступеней фригийского лада (аналог параллельного мажора у натурального минора);
- двумя скобками сверху обозначены оба тетрахорда фригийского лада от *ми*;
- двумя скобками снизу обозначены оба тетрахорда звукоряда натурального до-мажора.

Пример 4-1. Структура фригийского лада от *ми*

Главная особенность, в частности, фригийского лада в музыкальной практике средневековья – это его *нецентральность*, то есть отсутствие устремленности мелодического движения к тонике или доминанте, как это присуще современной мажоро-минорной системе. Фригийский лад в музыкальной практике средневековья имел несколько центров тяготения: **ми** (I-я ступень лада), **фа** (II-я ступень), **соль** (III-я ступень) и **до** (VI-я ступень). Это, по-видимому, связано с тем, что только на этих ступенях можно из нот фригийского звукоряда построить консонантные трезвучия (с точки зрения средневековой музыки, вплоть до конца XVIII века – это **мажорные трезвучия**):

Пример 4-2. Система аккордов фригийского лада
(в качестве примера взят фригийский лад от ноты *ми*)



Появление диеза в трезвучии, построенном на I-й ступени лада (пример 4-2), объясняется необходимостью создания мажорного трезвучия на главной ступени лада (вспомним, что И.С.Бах свои минорные произведения заканчивал мажорным аккордом). В мелодическом движении этот диез появляется только как случайный (проходящий) или вспомогательный.

Не подлежит сомнению, что в процессе распространения христианской литургии (в большинстве ярко выраженного восточно-сирийского-византийского характера) религиозные песнопения смешивались с народными напевами. Так обстояло дело и с мозарабской литургией, сформировавшейся в Испании в VII веке и содержащей много черт народной музыкальной практики. Влияние мозарабской литургии на музыку фламенко очевидно, и здесь мы отметим их наиболее характерные и совпадающие черты.

Салида (*salida, salía*) — вступительный мелодический оборот во многих формах фламенко, построенный на распевании возгласа типа *И-и!*, *А-и!*, и т.п. Это типичный *иниций* — начальная мелодическая формула, служившая определителем лада в антифонной псалмодии, и специально выделялась как самостоятельная категория в псалмовых тонах. Ранее это был распев *аллилуйи* (*alleluia*) с последующей юбилеей (пышно орнаментированной мелодией), предшествующей исполнению *версуса* (текста). Но с потерей религиозного содержания в большинстве песен фламенко аллилуйя была заменена на распев какого-либо возгласа. И сейчас *салида* предшествует пению куплета. Как и *салида*, распев *аллилуйи* присутствовал в каждом песнопении, начинал его. Типичная *салида солеа* приведена в следующем примере:



Кауда (*caida, caía*) — окончание *коплы* в песне фламенко, характеризующееся волнообразным мелизматическим понижением высоты тона голоса до тоники (*финалиса*) лада. Это типичная *терминация* (*дифференциация*) — заключительная мелодическая формула псалмодии, оканчивающаяся на *финалисе* — завершающем тоне мелодии, определяющем, в свою очередь, тип средневекового лада.

Медиа́ция — срединная мелодическая формула псалмодии, достигающая кульминации на *реперкуссе* (или, как ее ранее называли, *тенор*) — наиболее часто встречающемся, преобладающем после *финалиса*, тоне. Хотя такого понятия в музыке фламенко нет, но она является неотъемлемой составляющей формообразования мелодии куплета. Иногда *медиа́цию* называли срединным кадансом, и она несла некую разделительную функцию. Типичная медиа́ция средневековой псалмодии приведена в следующем примере:



В мелодии может быть не одна медиа́ция, а несколько. Например, в *фанданго* из *Альмерии*,

представленном в следующем параграфе, четко выделяются несколько медиаций.

Кроме упомянутых важных нот псалмодии — *финалиса* и *реперкуссы*, имеется начальный тон — *принципий*, с которого начинается мелодия. Если вы внимательно слушаете пение фламенко, то обратите внимание на то, что его звуковысотное положение обычно достаточно жестко определено.

Использование всех рассмотренных типовых частей мелодии в практике псалмодии отражало своеобразный метод составления средневекового хора из типовых попевок. Этот метод Э.Веллес назвал методом «центонизации» (*centonizatio*), подчеркнув универсальную роль данного метода («центон» — буквально означает «лоскут»). И сейчас данный метод формирования мелодической линии — важнейший в музыке фламенко. Это касается не только вокальной линии, но и сольных гитарных композиций.

Мелодия куплета большинства песен фламенко (особенно песен *канте хондо*) представляет собой мелодическую дугу или, как еще говорят, «арку». Образуется эта арка следующим образом. Мелодия начинается с некоторого начального тона (*принципий*), затем поднимается до кульминации (*тенор*), на которой выдерживается некоторое время («выдерживание» представляет собой волнообразное опевание тенора), а затем плавно и довольно прихотливо спускается до *финалиса*. «Арочное» строение вообще типично для григорианского хора, а также и для некоторых видов арабской музыки.

Для сравнения приведем фрагмент вокальной партии *солеа апола* (*soleá apola* — *солеа* в стиле *поло*) и фрагмент *антифона* из мозарабской литургии:

Солеа апола

Пение: Хуан Кантеро
Запись: С.Каржавин



Антифон



Обратите внимание, что мелодия *солеа апола* состоит из двух мелодических фраз, начинающихся с III-й ступени лада каждая (типичный *принципий* в псалмодии). В первой фразе кульминация достигается на ноте *ля*, а во второй — на ноте *ре*. Хорошо видна мелодическая «арка» в обеих фразах.

Мелодия антифона, несмотря на ее древность, удивительно близка по своему строению к мелодии многих форм фламенко, в частности, к приведенной выше вокальной партии *солеа апола*.

Мелодии куплетов *фанданго* имеют более сложную структуру из нескольких «арок» (например, *фанданго из Альмерии*, рассмотренное далее в этом параграфе), каждая из которых соответствует отдельной строке куплета. Особенность *фанданго* заключается в том, что последовательность ступеней лада, выполняющих роль временных мелодических опор, достаточно жестко определена. Этому правилу не подчиняются только *севильяна*, *панадерос* и *болеро*, поскольку в их основе лежит *копла* сложной *сегидильи*.

* * * * *

Гармонические схемы инструментального сопровождения и сольных гитарных пьес, в которых используется фригийский лад, можно объединить в два рода.

Первый род назовем условно — род *сигирийи*. В него включим гармонические схемы трех «семейств» форм фламенко, возникших на основе *сигирийи*, *солеа* и *танго* соответственно, и в которых используется фригийский лад — это *сигирийя*, *серрана*, *ливьяна*, затем, *солеа*, *канья*, *поло*, а также *танго*, *тьенто*, *мариана* (напомним, что некоторые формы из данного рода построены на мажоре и миноре, например, *алегрия*, *кантинья*).

Второй род назовем условно — род *фанданго*. В него включим гармонические схемы форм фламенко, которые представляют собой местные варианты *фанданго*, в частности, *малагенью*, *гранадину*, *таранту*, *минеру*, *таранто*, *ронденью*, *вердьалес*, *хаберу*, *бандолу*, *картахенеру*, *аликантину*, *мурсиану* и пр. Этот род мы не будем разделять на семейства, и далее вместо термина род будем использовать термин «семейство».

Гармония форм фламенко рода *сигирийи*

Рассмотрим подробнее типовые гармонические схемы форм рода *сигирийи*. В процессе развития гитарного аккомпанемента пению фламенко возникли различные последовательности аккордов (далее по тексту, как и ранее, эти последовательности изображены в виде обозначений римскими цифрами ступеней фригийского лада, на основе которых построены аккорды). Гармонические схемы мелодических вариаций и типовых структур аккомпанемента в формах рода *сигирийи* состоят, как правило, не более, чем из четырех аккордов. Поскольку финальная часть должна состоять из аккордов II-й и I-й ступеней лада, то первые два аккорда могут быть построены только от III-й, VI-й или IV-й ступени лада.

Проиллюстрируем наиболее распространенные связки аккордов гармонических схем форм рода *сигирийи* на примере вариаций *солеа* (мелодическая разработка каждого аккорда занимает ровно один такт):

1. Последовательность аккордов: VI (*do*) → III (*sol*) → II (*fa*) → I (*mi*)

VI (*do*) — — — — — III (*sol*) — — — — — II (*fa*) — — — — — I (*mi*) — — — — —

2. Последовательность аккордов: III (sol) → VI (do) → II (fa) → I (mi)

III (sol) ----- VI (do) ----- II (fa) ----- I (mi) -----

3. Последовательность аккордов: IV (la) → III (sol) → II (fa) → I (mi)

IV (la) ----- III (sol) ----- II (fa) ----- I (mi) -----

4. Последовательность аккордов: II (fa) → VI (do) → II (fa) → I (mi)

II (fa) ----- VI (do) ----- II (fa) ----- I (mi) -----

5. Последовательность аккордов: II (fa) → III (sol) → II (fa) → I (mi)

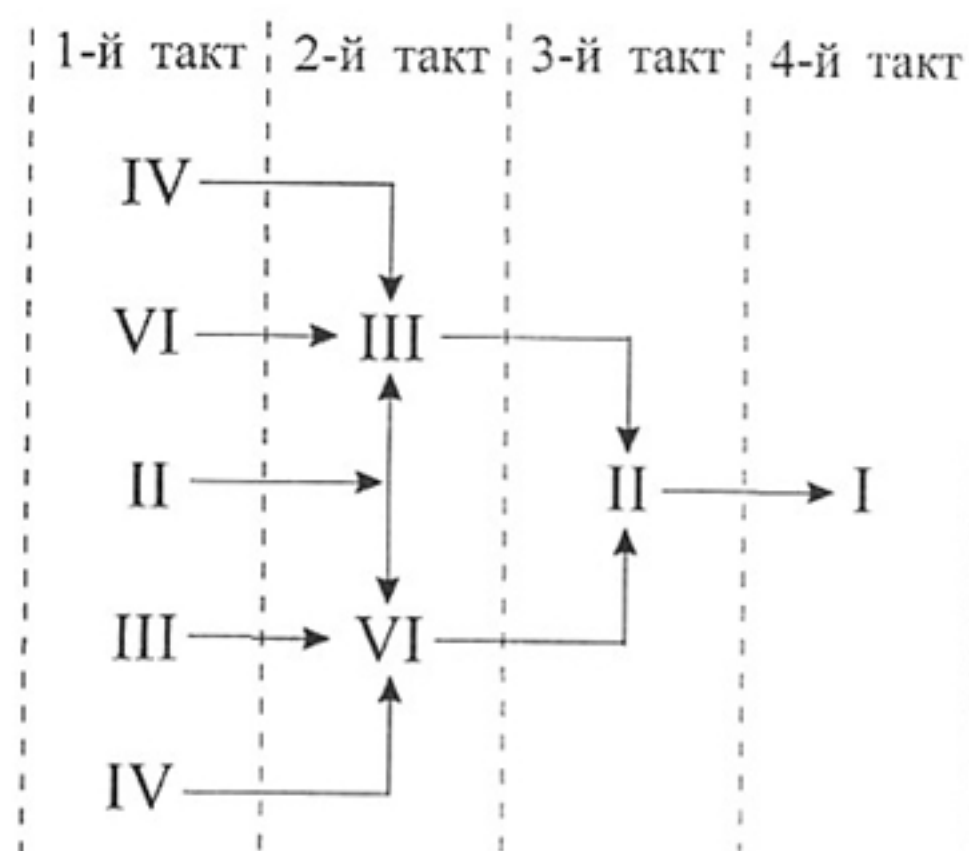
II (fa) ----- III (sol) ----- II (fa) ----- I (mi) -----

6. Последовательность аккордов: IV (la) → VI (do) → II (fa) → I (mi)

IV (la) ----- VI (do) ----- II (fa) ----- I (mi) -----

Метод сложения мелодической вариации из типовых мелодических фигур хорошо прослеживается на этих примерах. Все вышеприведенные варианты цепочек из четырех аккордов можно представить в виде следующей схемы:

Схема 4-1.
Типовые связки аккордов в музыке
форм фламенко рода *сигурийи*
в системе фригийского лада



На схеме 4-1 представлены все консонантные аккорды, соответствующие примеру 4-2. Как уже отмечалось, появление минорного аккорда IV-й ступени лада — достаточно позднее явление, поэтому варианты с этим аккордом нехарактерны для раннего фламенко. Аккорд от VII-й ступени фригийского лада стал применяться гитаристами не ранее середины XX-го века. Соответствующие гармонические схемы будут подробно разобраны в следующих главах. Схема 4-1 характерна не только для фригийского лада от *ми*, но и для любой тональности фригийского лада (от *ля*, от *си*, от *фа-диез*, и пр).

Обратите внимание, что первый такт (первый столбец схемы 4-1) может быть основан на любом (кроме первого) консонантном трезвучии фригийского лада, второй такт (второй столбец) — только на одном из двух аккордов, а третий и четвертый такты имеют жестко заданную гармонию — аккорд на II-й и I-й ступени лада соответственно.

Интересно, что популярный в европейской музыке фригийский оборот IV — III — II — I, интенсивно эксплуатируемый композиторами для создания испанского колорита, является всего лишь одним из многих гармонических схем музыки фламенко, причем довольно поздний.

Встречаются и более архаичные схемы, построенные только на двух аккордах. В качестве примеров приведем следующие две четырехтактные вариации (или как их еще называют артисты фламенко — *компасы*) *солеа*:

7. Потактовая последовательность аккордов: II (*fa*) → I (*mi*) → II (*fa*) → I (*mi*)

8. Потактовая последовательность аккордов: II (*fa*) → II (*fa*) → II (*fa*) → I (*mi*)

Из всех восьми рассмотренных четырехтактовых вариаций длительностью в один *компас* каждая можно составить длительные непрерывные последовательности в любом порядке. В качестве тренировки попробуйте это проделать.

В настоящее время схема 4-1 не исчерпывает всего многообразия гармонии форм фламенко рода *сигурийи*, но она является той основой, которая и сейчас не потеряла своей актуальности, хотя и дополнена выдающимися гитаристами современности всевозможными вариантами.

Гармония форм фламенко семейства фанданго

Куплет *фанданго*, или как еще его называют — *копла* (*copla*), состоит из шести стихов (строк текста). Если в *копле* всего пять или даже четыре стиха, то один из них (или, соответственно, два) повторяется. Таким образом, мелодическая линия *коплы* состоит из шести музыкальных фраз, каждая из которых соответствует отдельному стиху *коплы*. Деление мелодии *коплы* на фразы подчеркивается и наличием ритмических аккордовых вставок между ними (см. пьесы далее в главе 5). Ниже представлена типичная вокальная партия *фанданго*, в которой четко выделяются шесть типовых фраз:

Фанданго из Альмерии (вокальная партия)

Звуковысотная структура каждой из шести музыкальных фраз *коплы* представляет собой выгнутую вверх арку: сначала движение от опорного звука вверх, а затем плавное понижение от кульминации до следующего опорного звука. Иногда арочность маскируется различного рода мелизматикой.

Музыкальная структура *коплы фанданго* основана на *григорианском хорале*, повсеместно использовавшегося в Андалусии со времен византийского завоевания, и до сих пор сохранила особенности церковной музыки.

В качестве основы построения мелодий григорианского хорала использовались так называемые *гексахорды*, т.е. устойчивые последовательности из **шести нот** со следующей структурой звуковысотных интервалов между ними:

1 тон, 1 тон, 1/2 тона, 1 тон, 1 тон.

Названия нот гексахордов *вне зависимости от звуковысотного положения гексахорда* назывались слогами начальной строфы на латинском языке одного из церковных гимнов: *ut, re, mi, fa, sol, la*. Заметим, что интонация гексахорда мажорная. Всего типов гексахордов было три: *натуральный, твердый* и, позже, *мягкий*.

Взаимосвязь системы гексахордов и фригийского лада, построенного от ноты *ми*, приведена на схеме 4-2:

Схема 4-3. Базовая последовательность аккордов в формах фламенко, представляющих собой варианты *фанданго*

III (*sol*) → VI (*do*) → II (*fa*) → VI (*do*) → III (*sol*) → VI (*do*) → II (*fa*) → I (*mi*)

Таким образом, появляется как-бы параллельный мажор на ступенях фригийского лада (см. пример 4-1). Здесь можно провести аналогию с натуральным минором, у которого также имеется параллельный мажор, построенный на том же звукоряде (например, пара *ля-минор* и *до-мажор*).

Отметим еще одну важную особенность. В мелодии 6-й фразы *фанданго* из *Альмерии* (и в представленном чуть ниже *фанданго* из *Уэльвы*) явно выделяются три ноты: начальная — *до*, конечная — *ми*, и промежуточная — *фа*. Это впоследствии привело к тому, что кадансовые обороты строились на последовательности аккордов VI-й (*до*), II-й (*фа*) и I-й (*ми*) ступеней фригийского лада. Эти гармонические схемы вам уже хорошо известны из предыдущего параграфа. Теперь уже можно добавить, что аналог параллельного мажора в системе фригийского лада возник как рудимент гексахордовой организации мелодии, которая в полной мере сохранилась в формах фламенко, произошедших от *фанданго*.

В качестве дополнительного примера рассмотрите одну *конпу фанданго* из *Уэльвы*. Римскими цифрами снизу от аккордов указаны ступени фригийского лада, построенного от ноты *ми*. Начальные ноты гексахордов обозначены также, как и в *фанданго* из *Альмерии*. Обратите внимание, что структура мелодических фраз несколько отличается от *фанданго* из *Альмерии*, хотя набор гексахордов и принципы перехода мелодии из одного гексахорда в другой, конечно же, остались неизменными. Обратите также внимание и на аккордовое сопровождение вокальной партии. Как уже ранее отмечалось, каждый из аккордов фактически является гармоническим выражением соответствующего гексахорда: *до* — натуральный гексахорд, *соль* — твердый, и *фа* — мягкий (причем, возможно на фоне этого аккорда в мелодической линии можно использовать как *си*, так и *си-бемоль*, в зависимости от типа гексахорда, выбранного исполнителем).

Фанданго из Уэльвы

The musical score for 'Fandango de Uelva' consists of two systems. The first system features a vocal line in 3/4 time with notes labeled T₂[ut] and H₁[ut]. The guitar accompaniment is in 3/4 time, with chords marked III (*sol*) and VI (*do*). The second system features a vocal line in 4/4 time with a note labeled M₁[ut]. The guitar accompaniment is in 4/4 time, with chords marked II (*fa*). The score includes various musical notations such as accents, asterisks, and dashed lines indicating chord changes.

7 H₁[ut] T₂[ut]

VI (do) III (sol)

Cadencia

10 H₁[ut] H₂[ut]=T₂[fa]

VI (do) II (fa) I (mi)

На рубеже XX-го века у некоторых форм *фанданго* гармоническая схема стала также усложняться по сравнению со схемой 4-3. Периодически начал появляться минорный аккорд на IV-й ступени фригийского лада, что привело к слиянию в пределах одной композиции фригийского лада и минора. В качестве примера приведем одну из наиболее используемых сегодня гармонических схем *малагенъи*:

Схема 4-4. Одна из распространенных последовательностей аккордов гитарного аккомпанемента в *малагенъе*

III (sol) → VI (do) → IV (la) → II (fa) → VI (do) →
→ III (sol) → IV (la) → III (sol) → VI (do) → II (fa) → I (mi)

Натуральный мажор и минор

На втором месте по значимости после фригийского лада находится **натуральный мажор** (*modo mayor*). Он дает возможность достигнуть более выразительных радостных красок, чем фригийский лад или система гексахордов в мелодиях *фанданго*, что и предопределило его внедрение в музыку фламенко.

Появление натурального мажора в результате развития гармонической структуры форм фламенко, в которых использован фригийский лад, знаменовало собой начало перехода от средневекового модального мышления к современному тональному (к мажоро-минорной системе). Произошло это под влиянием европейской классической музыки, но, по-видимому, не ранее конца XVIII века в силу определенного консерватизма народной музыки.

Натуральный минор (*modo menor*), в свою очередь, возник в музыке фламенко значительно позднее, и также в результате заимствования элементов гармонического мышления европейских композиторов. Самостоятельно минор практически не встречается (кроме одного из вариантов *булерии* и *алегрии*, и в *фарруке*), а используется в качестве кратковременного отклонения из одноименного мажора и, реже, из фригийского лада. Специфичность использования минора в музыке фламенко заключается в повторении

мелодии на иной ладовой основе с соблюдением чередования ступеней звукоряда фригийского лада или мажора, и копирования ритмических особенностей исходных мелодий:

Пример 4-3. Одна и та же вариация в различных тональностях

Фригийский лад от ноты ля (исходная мелодия)



Натуральный ля-мажор



Натуральный ля-минор



Метод тонального изменения одной и той же мелодии заимствован из классической музыки, и с начала XX века стал одним из распространенных способов создания музыкальных произведений фламенко. Интересно, что еще в 1650 году И. Розенмюллер писал о «трех ладах» — мажорном, минорном и фригийском.

Наибольшую мелодическую нагрузку в музыке фламенко, вне зависимости от лада, несет нижний тетракорд. Обратите внимание, что рассмотренная в примере 4-3 тройка одноименных (построенных от одной и той же опорной ноты ля) ладов реализовывает все возможные интонационные трансформации мелодии. Это хорошо видно в третьем такте каждой четырехтактовой последовательности, мелодия в котором построена на нижнем тетракорде соответствующего лада:

нижний тетракорд фригийского лада имеет строение	1/2 тона	1 тон	1 тон
нижний тетракорд ля-мажора имеет строение	1 тон	1 тон	1/2 тона
нижний тетракорд ля-минора имеет строение	1 тон	1/2 тона	1 тон

Других, кроме этих трех вариантов интервального строения тетракордов, нет. Таким образом, трансформация мелодии из фригийского лада в мажор приводит к обычной практике чередования трех аккордов — тоники, субдоминанты и доминанты по распространенным в европейской музыке схемам.

Арабские лады в музыке фламенко

Картина будет неполной, если не упомянуть элементы арабских ладов, которые явно прослеживаются в ряде форм фламенко. Наиболее ярко влияние арабской музыки сказалось, пожалуй, на *танго из Гранады*, более известном под названием *гранадская самбра*, или просто — *самбра*.

В основе гармонии *самбры* лежит фригийский лад, а мелодическая линия может основываться как на звукоряде фригийского лада, так и на звукоряде одного из побочных арабских ладов типа азербайджанского *чахаргяха* или иранского *чаргяха*, построенных на двух одинаковых гексахордах, именуемых *генс-хига*з:

Пример 4-4. Интервальное строение звукоряда фригийского лада и одного из побочных арабских ладов типа «чаргях»

Фригийский лад от ноты «ми»

минорный тетрахорд минорный тетрахорд

Арабский лад типа «чаргях»

генс - хига

Как видно из примера 4-4, интервальное строение обоих звукорядов весьма близко: оба они состоят из пары одинаковых тетрахордов, разделенных интервалом в один тон. Отличие тетрахордов, используемых в этих звукорядах в том, что в тетрахорде *генс-хига*з второй интервал расширен на полтона за счет уменьшения третьего интервала, при этом диапазон *генс-хига*за совпадает с диапазоном тетрахорда звукоряда фригийского лада.

Такая близость звукорядов позволяет сохранить в *самбре* все особенности интервального строения и последовательностей аккордов, как и в остальных формах фламенко, опирающихся на фригийский лад, а с другой стороны, использовать в мелодическом движении повышенные на полтона две ноты звукоряда (в данном случае *соль-диез* и *ре-диез*), создавая специфическую «арабскую» окраску мелодии.

Обычно гитаристы в мелодическом движении одинаково часто используют как неальтерированные ноты (например, *соль* и *ре* для фригийского лада от *ми*), так и *соль-диез* и *ре-диез*, создавая изысканную зыбкость и неопределенность ладовой принадлежности *самбры*:

Самбра 1

Entrada

Falseta 1

Intermedio

Falseta 2

Дополнительные замечания о гармонических и мелодических особенностях музыки фламенко

И, наконец, сделаем несколько дополнительных замечаний, касающихся особенностей гармонии и мелодии ряда отдельных форм фламенко.

Музыка фламенко и музыкальный строй шестиструнной гитары настолько органично слиты, что большинство композиций фламенко играют в одной определенной тональности (или в ограниченном наборе тональностей) и не дают возможности транспонирования в иную тональность с сохранением всех мелодических особенностей. Например, *гранадина* исполняется во фригийском ладу от ноты *си*, *таранта* — во фригийском ладу от *фа-диез*, а *сигурия* — во фригийском ладу от *ля*. Это связано с тем, что в каждом из

тонально «привязанных» форм фламенко есть свои мелодические обороты, созданные в результате поиска наиболее удобных и эффектно звучащих аппликатурных особенностей данной тональности (в этом специфика гитары и ряда других струнных инструментов), и которые практически невозможно исполнить в другой тональности.

Использование альтерации отдельных ступеней фригийского лада

Музыкальные возможности фригийского лада, рассмотренные выше, дополняются использованием в мелодическом движении альтерирования некоторых ступеней лада. Здесь мы рассмотрим, как это осуществляли гитаристы XX века (до 60-х годов) в рамках «традиционного», по современным меркам, фламенко.

Для определенности рассмотрим фригийский лад, построенный от ноты *ми*. Альтерации могут быть подвергнуты три ступени лада: III-я ступень повышается (*соль-диез*), V-я ступень понижается (*си-бемоль*), VII-я ступень повышается (*ре-диез*).

Рассмотрим по-порядку особенности использования вышеуказанных альтерированных ступеней фригийского лада.

Соль-диез. Повышение III-й ступени (*соль*) придает мелодии дополнительный «восточный» колорит, поскольку интервальное строение нижнего тетрахорда лада становится аналогичным тетрахорду *генс-хигаз* (см. пример 4-5). Типичный способ использования *соль-диез* в мелодическом движении представлен в следующей небольшой пьесе:

Солеа 1

The musical score for 'Солеа 1' is written in 3/4 time and consists of four staves. It features various flamenco guitar techniques, including triplets, fingerings (e.g., 0, 2, 4, 2, 0, 1, 3, 2, 0, 3, 2, 0, 4, 3, 1), and dynamic markings like *p* (piano). The key signature has one sharp (F#), indicating the key of D minor or F# major. The melody is characterized by the use of the augmented third (Sol#) in the Phrygian mode.

Во фригийском ладу от *ля* повышенная III-я ступень — это *до-диез*, во фригийском ладу от *си* — это *ре-диез*, и во фригийском ладу от *фа-диез* — это *ля-диез*.

Си-бемоль. Главная причина появления си-бемоль в рамках фригийского лада от ми была рассмотрена в параграфе «Гармония форм фламенко семейства фанданго». Здесь только добавим, что си-бемоль появляется из-за того, что аккорд VI-й ступени (до) часто используется в виде септаккорда, что обостряет и драматизирует интонации. Си-бемоль встречается и в мелодическом движении. Оба эти варианта приведены в следующей пьесе:

Солеа 2

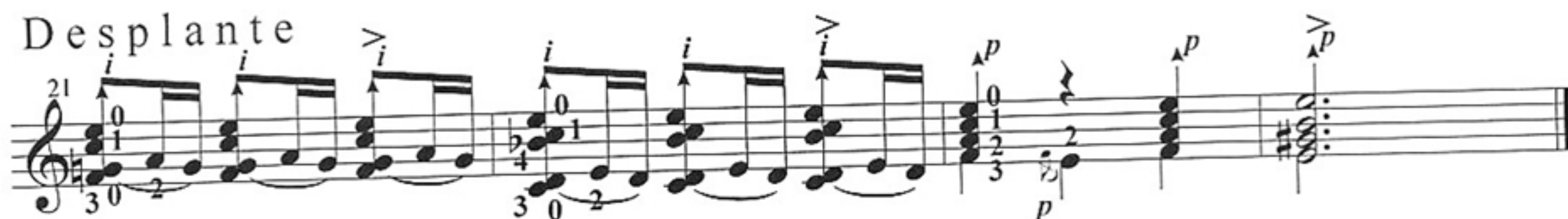
Entrada



Falseta



Desplante



ена
тся
и
ны

Во фригийском ладу от *ля* аналогичная пониженная V-я ступень — это *ми-бемоль*, во фригийском ладу от *си* — это *фа-бемоль*, и во фригийском ладу от *фа-диез* — это *до-бемоль*.

Ре-диез. Альтерирование VII-й ступени лада (*ре*) используется для создания более острого тяготения в тонику (смотри 7-й такт в *Солеа №1*).

Альтерацию остальных ступеней фригийского лада можно встретить только в виде хроматических ходов, где они не создают дополнительных устойчивых мелодических интонаций:

Пример 4-5. Солеа



Ноты *соль-диез* и *фа-диез* во фригийском ладу от *ми* наиболее часто используются для мелодического опевания каждой из нот нисходящего движения *ля-соль-фа-ми*. В следующей пьесе в первом *компасе* (четырехтакте) *фальсеты* приведено такое движение без опевания, а во втором *компасе* — с типичным опеванием:

Солеа 3

Entrada



Falseta



Desplante



Выбор тональности для исполнения гитарной партии

Тональные разновидности фригийского лада

Гармонические и мелодические особенности различных форм фламенко и выбор тональности для исполнения во многом зависят от музыкального строя гитары и аппликатурных особенностей звукоизвлечения, определяемых им. В частности, чем чаще в аккордах и мелодических пассажах используются открытые струны, тем предпочтительней для исполнения данная тональность, поскольку это значительно облегчает игру. Оказывается, что именно это соображение было определяющим для гитаристов фламенко при выборе тональности. Чтобы проиллюстрировать это, рассмотрим фригийский лад, поскольку этот лад — основа музыки фламенко.

В примерах 4-6, 8, 10, 12, 14, 16, 18 приведены звукоряды фригийского лада в пределах от открытой 6-й струны до открытой 1-й струны в различных тональностях. Для удобства сравнения в каждом примере выделена нижняя октава соответствующего фригийского лада. Ноты, которые играют на открытых струнах, изображены «прозрачными» нотными головками, и над ними в кружке указан номер струны.

Открытым струнам гитары соответствуют пять из семи нот натуральной шкалы, а именно, *ми* (1-я и 6-я струны), *си* (2-я струна), *соль* (3-я струна), *ре* (4-я струна), *ля* (5-я струна). Интервальное строение фригийского лада, измеренное в целых тонах, как это было показано в примере 4-1, представляет следующую последовательность:

1/2 тона, 1 тон, 1 тон, 1 тон, 1/2 тона, 1 тон, 1 тон .

Найдем все ноты, начиная с которых можно построить такой ряд интервалов, исходя из двух условий:

- пять нот натуральной шкалы *ре*, *ми*, *соль*, *ля* и *си*, соответствующие открытым струнам, должны быть неальтерированными (т.е. без диэзов и бемолей), чтобы сохранить использование открытых струн в мелодическом движении и в аккордах;
- разрешается понижать или повышать две оставшиеся ноты натуральной шкалы *фа* и *до*, поскольку они и так исполняются на «закрытых» струнах.

Оказывается, что можно построить *только три* варианта фригийского лада, в которых используются все шесть открытых струн, а именно:

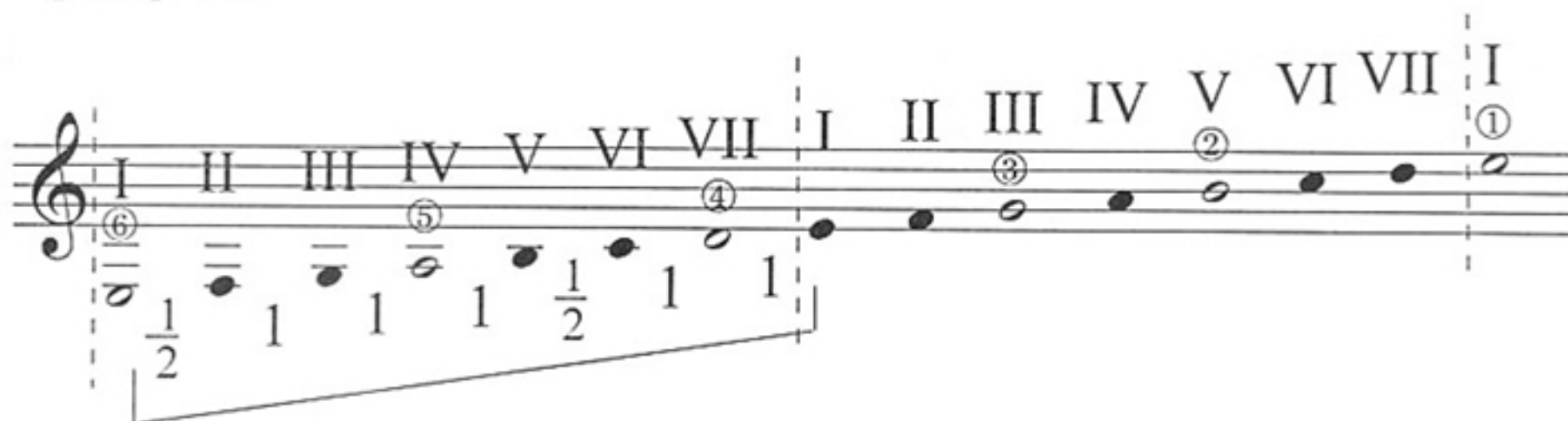
- от ноты *ми* (все семь нот натуральной шкалы «чистые», т.е. неальтерированные);
- от ноты *си* (нота *фа* повышена на полтона);
- от ноты *фа-диез* (ноты *фа* и *до* повышены на полтона).

В такой последовательности мы их и рассмотрим.

Фригийский лад от ноты *МИ*

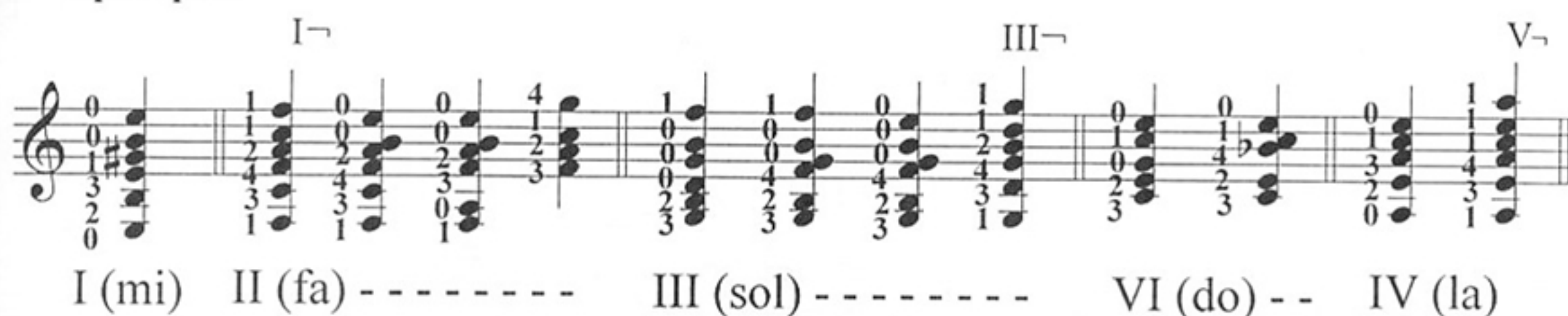
Этот тональный вариант фригийского лада стал использоваться с конца XVIII века в результате установки 6-й струны на старинную пятиструнную гитару. Его звукоряд в пределах от 6-й открытой струны до 1-й приведен в следующем примере (римскими цифрами обозначены ступени лада):

Пример 4-6



Как уже отмечалось в параграфе «Гармония музыки фламенко», основную роль в гармонизации мелодий фламенко играют четыре мажорных аккорда, построенных на I-й, II-й, III-й и VI-й ступенях лада, а также один минорный, построенный на IV-й ступени (см. пример 4-2). Наиболее распространенный их вид во фригийском ладу от *ми* приведен в следующем примере (римскими цифрами под аккордами указаны ступени фригийского лада, от которых построены аккорды, а римскими цифрами сверху — позиция на грифе гитары):

Пример 4-7



Конечно, вышеупомянутые важнейшие аккорды далеко не исчерпываются вариантами, представленными в данном примере.

В среде артистов фламенко исполнение мелодии на гитаре во фригийском ладу от ноты *ми* (что соответствует расположению тоники на открытой 6-й струне) называют *por arriba* (*por arriba*), что означает «в высокой позиции». Для того, чтобы сохранить высоту голоса при изменении тональности гитарного аккомпанемента с фригийского лада от *ля*, считающегося базовым для гитарного аккомпанемента, на фригийский лад от *ми*, необходимо установить *сехилью* на 5-м ладу, что **повышает** звучание аккомпанемента на квинту — отсюда и название — «в высокой позиции».

Фригийский лад от ноты *ми* (*tono por arriba*) называют также — *Mi flamenco*. В этом ладу исполняются на гитаре *серрана*, а также варианты *солеа*, *танго*, *булерии*, *фанданго*, *вердьалеса* и пр.

В качестве иллюстрации тональных особенностей фригийского лада от *ми* приведем короткую пьесу на темы *малагеньи*. Обратите внимание, что в завершающем мелодическом построении особенности лада выглядят наиболее рельефно:

Малагенья



Кроме этой пьесы во фригийском ладу от *ми* в данной главе написаны *Солеа №1, 2, 3, 4*, *Самбра №1*, *Фанданго из Уэльвы*.

Фригийский лад от ноты *СИ*

Звукоряд фригийского лада от ноты *си* в пределах от 6-й открытой струны до 1-й приведен в следующем примере:

Пример 4-8

Некоторые исполнительские варианты пяти важнейших аккордов данного лада представлены в следующем примере (римскими цифрами под аккордами указаны ступени фригийского лада, от которых построены аккорды):

Пример 4-9

III V III

I (si) - - - - - II (do) - - - - - III (re) - - - - VI (sol) - - IV (mi)

В среде артистов фламенко фригийский лад от ноты *си* называют *тоно де Гранада* (*tono de Granada*), то есть, *лад гранадины*, поскольку в нем исполняется только *гранадина*. Этот лад еще называют *Si flamenco*.

В качестве иллюстрации тональных особенностей фригийского лада от *си* приведем маленькую *гранадину*:

Гранадина 1

Entrada

II III VII

Glissando

m i m i m i m i

Кроме этой пьесы во фригийском ладу от *си* в данной главе написана *Гранадина №2*.

Фригийский лад от ноты **ФА-ДИЕЗ**

Звукоряд фригийского лада от ноты *фа-диез* в пределах от 6-й открытой струны до 1-й приведен в следующем примере:

Пример 4-10

Некоторые исполнительские варианты пяти важнейших аккордов данного лада представлены в следующем примере (римскими цифрами под аккордами указаны ступени фригийского лада, от которых построены аккорды):

Пример 4-11

I (fa_#) - - - - II (sol) - - - - - III (la) - - - VI (re) - - - IV (si) - - -

Фригийский лад от ноты *фа-диез* артисты фламенко называют *тоно де леванте* (*tono de Levante*), то есть, *лад Леванта*. Левантом называли ранее прибрежную восточную часть Андалусии. В этом регионе особой популярностью пользуются формы фламенко, исполняемые на гитаре во фригийском ладу от *фа-диез*. К ним относятся *таранта*, *картахенера*, *мурсиана*, *таранто*, *минера*. Этот лад еще называют *Fa flamenco*.

В качестве иллюстрации тональных особенностей фригийского лада от *фа-диез* приведем небольшую пьесу на темы *таранты*:

Таранта 1

The piece is written in 3/4 time and consists of 13 measures. It features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 0-4. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). The notation includes a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature of 3/4. The piece is marked with a Roman numeral II at the beginning of the 9th measure.

Танго

Кроме этой пьесы во фригийском ладу от *ля* в данной главе написана *Сигурия*.

Фригийский лад от ноты *ДО-ДИЕЗ*

Практически все мелодии фламенко на гитаре исполняются в одной из вышеуказанных тональностей фригийского лада — *ми*, *си*, *ля*, *фа-диез*. Дальнейший поиск новых выразительных средств и иных тональностей осуществлялся на иной основе. Был, например, использован тот факт, что в большинстве мелодий фламенко, исполняемых во фригийском ладу, от 50% и более всей длительности композиции занимает обыгрывание аккордов II-й и VI-й ступеней лада, а аккорд, построенный от тоники (аккорд на I-й ступени лада) встречается только в виде небольшой стандартной мелодической фигуры (*ремате*) длиной в один такт. Следовательно, если выбрать тональность таким образом, чтобы аппликатурно удобно было исполнять аккорды, построенные на II-й, VI-й и III-й ступенях фригийского лада, то можно смириться с возникающими неудобствами исполнения остальных аккордов и наличия дополнительных закрытых струн в мелодическом движении. Видимо по этим причинам в начале XX-го века гитарист Рамон Монтойя использовал фригийский лад от *до-диез* при создании своей знаменитой гитарной композиции на темы *ронденьи* — местного варианта *фанданго* из городка Ронды.

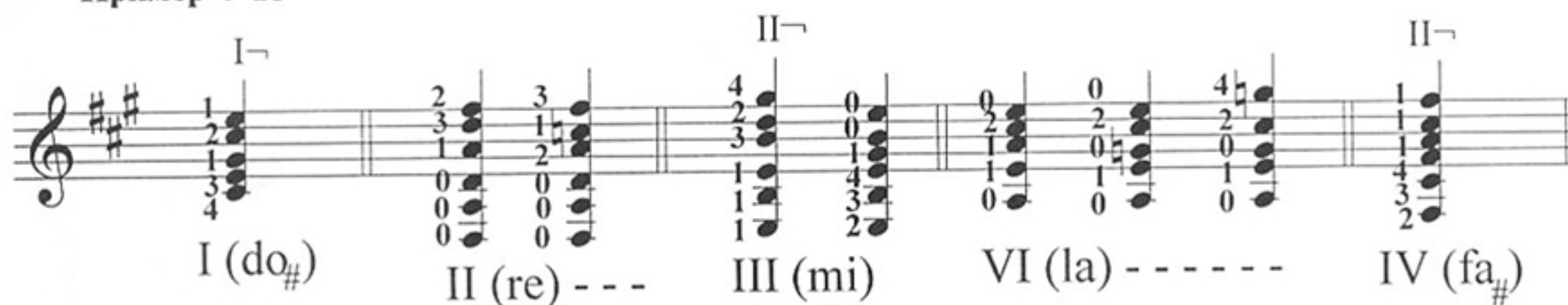
Звукоряд фригийского лада от ноты *до-диез* в пределах от 6-й открытой струны до 1-й приведен в следующем примере:

Пример 4-14



Некоторые исполнительские варианты пяти важнейших аккордов данного лада представлены в следующем примере:

Пример 4-15



В этом ладу обеспечивается простота аппликатуры аккордов, построенных на нотах *ре* (II-я ступень лада), *ля* (VI-я ступень лада) и *ми* (III-я ступень лада). Интересно, что техника исполнения мелодических пассажей усложняется незначительно, поскольку «теряется» только 3-я открытая струна (вместо *соль* «чистой» требуется играть *соль-диез*).

Для удобства исполнения и для создания более мощного звучания аккордов II-й и VI-й ступеней лада (мажорных трезвучий от *ре* и *ля* соответственно) шестая струна перестраивается в *ре*. Большинство гитаристов, исполняя *ронденью*, дополнительно перестраивают и третью струну в *соль-диез*, что приводит к возможности использования **всех шести** открытых струн.

В качестве иллюстрации тональных особенностей фригийского лада от *до-диез* приведем пьесу на темы *ронденьи* (если вы перестроите 3-ю струну в *соль-диез*, то подкорректируйте аппликатуру пьесы):

Ронденья



Falseta

Desplante

Фригийский лад от ноты СОЛЬ-ДИЕЗ

Рамон Монтойя ввел в обиход еще одну тональность фригийского лада — фригийский лад от ноты соль-диез. В этой тональности он впервые исполнил *минеру* (вариант *таранты*, гитарный аккомпанемент которой традиционно исполнялся во фригийском ладу от *фа-диез*).

Звукоряд фригийского лада от ноты *соль-диез* в пределах от 6-й открытой струны до 1-й приведен в следующем примере:

Пример 4-16

Некоторые исполнительские варианты пяти важнейших аккордов данного лада представлены в следующем примере:

Пример 4-17

I (sol_#) - - - II (la) - - - III (si) - - - VI (mi) - - - IV (do_#)

Очевидно, что этот вариант фригийского лада является аналогом фригийского лада от *до-диез* по расположению ступеней лада по отношению к тонике на грифе гитары (как-бы фригийский лад от *до-диез*, перенесенный с 5-й струны на 6-ю). Общий характер *минеры* стал намного ближе к *ронденье* и отдалился от *таранты*, поскольку аппликатурные особенности стали ближе к *ронденье*. В качестве примера приведем небольшую *минеру*:

Минера

Entrada

The musical score for "Минера" (Minera) is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The score is divided into two main sections: "Entrada" and "Falseta".

Entrada: This section begins with a treble clef and a common time signature. It features a series of eighth notes and quarter notes, with fingerings indicated by numbers 0, 1, 2, 3, 4. The first measure is marked with a *p* (piano) dynamic. The section concludes with a double bar line.

Falseta: This section is marked with a *i* (falseta) symbol and a 3/4 time signature. It consists of a series of eighth notes and quarter notes, with fingerings indicated by numbers 0, 1, 2, 3, 4. The section concludes with a double bar line.

Intermedio: This section is marked with a *i* (intermedio) symbol and a 3/4 time signature. It consists of a series of eighth notes and quarter notes, with fingerings indicated by numbers 0, 1, 2, 3, 4. The section concludes with a double bar line.

Фригийский лад от ноты РЕ

Фригийский лад от ноты *ре* используется довольно редко. Его звукоряд в пределах от 6-й открытой струны (перестроенной в *ре*) до 1-й приведен в следующем примере:

Пример 4-18

Некоторые исполнительские варианты пяти важнейших аккордов данного лада представлены в следующем примере:

Пример 4-19

I (re) II (mi_b) - - - - III (fa) - - - - VI (si_b) - - - IV (sol) - - -

Данную разновидность фригийского лада удобно использовать в том случае, если основная часть мелодии пьесы играется на четырех струнах — от 6-й до 3-й включительно. В качестве примера изучите следующую небольшую *самбру* (а также см. *Таранто №2* в 3-й тетради):

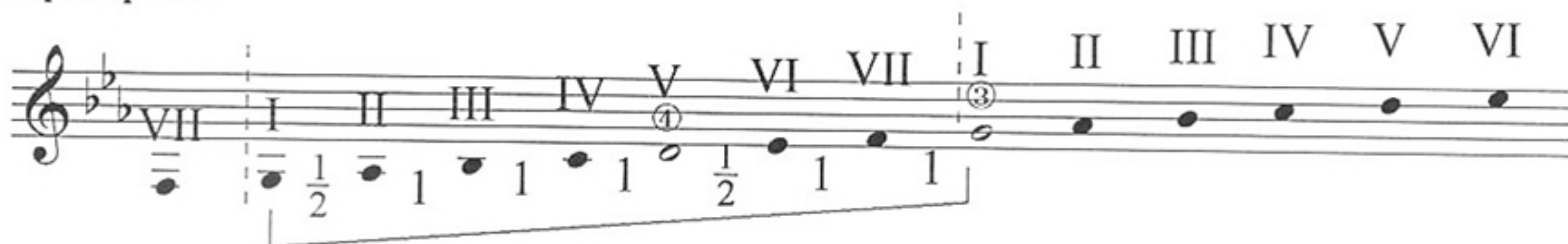
Самбра 2

The musical score for "Самбра 2" is written in 3/4 time and consists of seven staves of music. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various flamenco guitar techniques such as triplets, slurs, and specific fingerings indicated by numbers 1-4 and 0 (open string). Dynamics like *p* (piano) and *m* (mezzo-forte) are used. The score includes a repeat sign at the end of the first system and a double bar line at the end of the second system. The final measure of the piece is marked with a *p* dynamic and a *m* dynamic.

Фригийский лад от ноты СОЛЬ

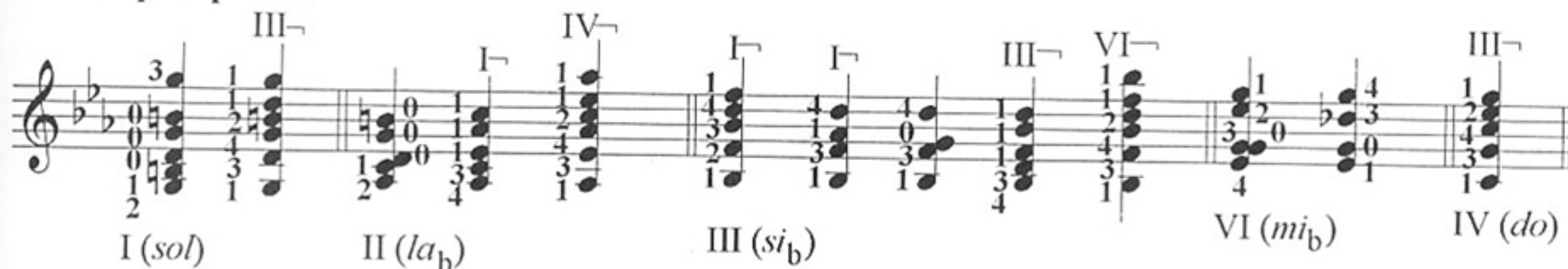
Фригийский лад от ноты *соль* используется очень редко. Это связано со сложностями аппликатуры. Звукоряд этого лада в пределах от 6-й открытой струны до 1-й приведен в следующем примере:

Пример 4-20



Некоторые исполнительские варианты пяти важнейших аккордов данного лада представлены в следующем примере:

Пример 4-21



Данную разновидность фригийского лада можно встретить при исполнении *картахенеры* (например, Мануэль Кано в своей книге «Гитара фламенко» считает, что этот лад — главный для *картахенеры*):

Картахенера



Использование открытых струн для усложнения аккордов

Идея использования открытых струн повлияла не только на выбор тональности, но и на интервальное строение аккордов, создавая неповторимое своеобразие гармонии гитарного аккомпанемента фламенко.

В большинстве мелодий фламенко последовательности аккордов задаются достаточно жестко (схемы 4-1,2,3), поэтому для обеспечения функциональной принадлежности, узнаваемости, а также и характера звучания (мажорного или минорного), как правило, достаточно только двух нот аккорда — тоники и терции, а остальное искушенный слушатель «додумает» сам, исходя из гармонической модели исполняемой пьесы фламенко.

Таким образом, при наличии шести струн у гитары в аккорде может быть шесть нот, по крайней мере три из которых могут служить в качестве октавного удвоения основных нот трезвучия или для создания, например, септаккордов и пр.

Поскольку октавные удвоения мало что дают в художественном смысле, а септаккорды стали использоваться относительно недавно, когда музыка фламенко уже полностью сложилась как стиль, то главным принципом украшения аккордов было и осталось добавление к основным нотам аккорда звуков открытых струн, не используемых в этот момент для создания «базовых» нот аккорда. В примере 4-20 показаны некоторые типовые последовательности аккордов во фригийском ладу, в которых использованы открытые струны (обозначены «прозрачными» нотными головками):

Пример 4-22

Фригийск. лад от МИ	Фригийск. лад от ЛЯ	Фригийск. лад от СИ	Фриг. лад от ФА-ДИЕЗ
I (mi) II (fa) III (sol)	I (la) II (si _b) III (do)	I (si) II (do) III (re)	I (fa _#) II (sol) III (la)

Во всех вариантах примера 4-22 приведена последовательность трех аккордов, построенных на I-й, II-й и III-й ступенях лада соответственно. Каждый вариант соответствует одному из рассмотренных выше вариантов фригийского лада. Конечно, вышеприведенные «прямолинейные» гармонические схемы с параллельным движением в реальной практике встречаются достаточно редко, но они хорошо иллюстрируют принцип использования открытых струн. Ниже представлены три пьесы для тех же самых вариантов фригийского лада. Обратите внимание, как использована идея открытых струн в реальной музыкальной практике (особенно показательна последняя пьеса *Таранта*).

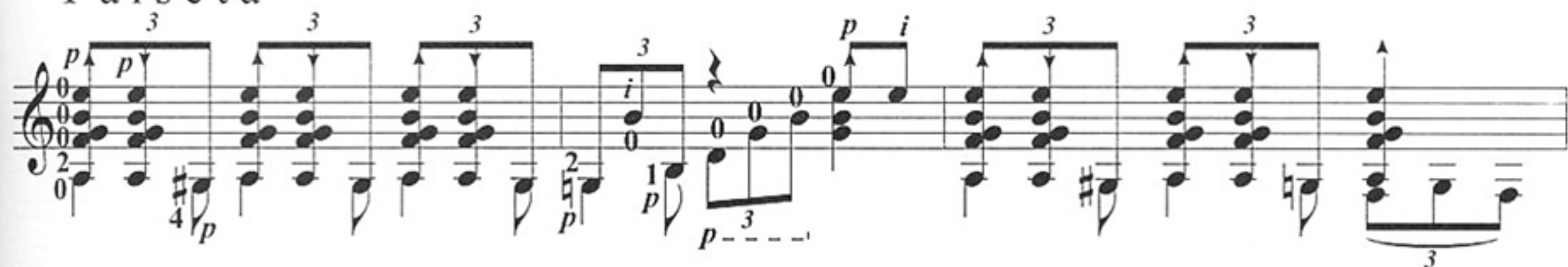
Начнем с наиболее употребительного в гитарной музыке фригийского лада от ноты *ми*:

Солеа 4

Entrada

5 *p i m a*

Falseta



Desplante

В следующей пьесе на темы *гранадины* иллюстрируется метод использования открытых струн для фригийского лада от ноты *си*:

Гранадина 2

Entrada

Falseta

Caida



И, наконец, очень колоритное звучание открытых струн в *таранте*, хотя и диссонирующих с основными тонами лада (фригийский лад от ноты *фа-диез*), но в составе единого аккорда вместе с ними, создающих неповторимое звучание, отличающее *таранту* от всех остальных форм фламенко:

Таранта 2

1

2 1 0

3 p

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

Формообразование гитарных пьес фламенко

Сразу оговоримся, что рассматриваемые принципы применимы не только к сольным гитарным пьесам, но и к гитарному аккомпанементу с тем лишь отличием, что в ряде форм фламенко аккомпанемент танцу может содержать дополнительные части, кроме рассматриваемых ниже.

Главным принципом формообразования является «сложение» композиции исполняемой формы фламенко из отдельных типовых частей (вариации, интермедии, вступление, окончание и пр.). Простота осуществления «сложения» достигается однотипностью и «сцепляемостью» как ритмического рисунка всех без исключения типовых частей, так и однотипностью мелодических кадансовых оборотов этих частей. Длительность типовых частей всегда укладывается в целое количество *компасов*.

Количество и порядок следования вариаций и интермедий определяется исполнителем. Какие-то вариации могут следовать одна за другой без разделяющих их интермедий, другие вариации могут быть разделены не одной, а даже двумя или тремя интермедиями. Единственная, пожалуй, форма фламенко, у которой не только порядок частей, но и их длительность строго регламентированы — это *севильяна*.

В качестве вступления может использоваться, например, типовая интермедия данной формы фламенко. Но в большинстве случаев роль вступления играет определенным образом трансформированная интермедия. То же самое касается и окончания. Такой принцип формообразования не является специфическим только для фламенко, а присущ большинству стилей народной музыки Европы, Ближнего Востока, Северной Африки и пр.

Можно выделить три уровня формирования музыкального произведения: микроуровень — формирование *компасов* из типовых мелодических «кирпичиков» долей *компаса*, средний уровень — формирование групп *компасов* (*фальсет*), макроуровень — складывание единого музыкального произведения из *фальсет* и отдельных промежуточных *компасов*, играющих роль интермедий. Эта методология используется во всех без исключения формах фламенко.

Каждая типовая часть сольной гитарной композиции или аккомпанемента на языке артистов фламенко имеет свое наименование. Приведем наиболее важные из них.

Интрада (*entrada*). Вступление. Название буквально означает «начало, вступление». *Интрада* может занимать один или два *компаса* (реже — три). Иногда *интрада* строится практически полностью на аккорде I-й ступени лада, что дает возможность певцу настроиться на определенную тональность.

Фальсета (*falseta*, андалусск. — *farseta*). Мелодическая вариация, построенная на обыгрывании вокальной партии или типовых гармонических оборотов гитарного аккомпанемента. Второй вариант наиболее распространен (обыгрывание мелодии вокальной партии более характерно для вариаций, используемых в формах, родственных *фанданго*). Название произошло от исп. *falsear* — подделывать, поскольку мелодия *фальсет*, как правило, строилась на имитации вокальной партии. До начала XX века *фальсеты* исполнялись только между куплетами, что давало возможность певцу подготовиться для пения следующего куплета и, в то же время, разнообразило всю композицию. Количество вариаций и их последовательность не регламентированы. Ранее количество мелодических вариаций в композиции было не более двух или трех. Длительность *фальсеты* — от одного до пяти *компасов*.

Интермедия (*intermedio, medio*). Небольшая, длительностью в один-два *компаса*, вставка между мелодическими вариациями (*фальсетами* или *коплами*). Строится интермедия, как правило, на последовательности аккордов с включением небольших мелодических фигур между ними. Данный термин не является только термином фламенко.

Пасео (*paseo*). Это специфический вид интермедии, практически полностью состоящий из последовательности аккордов. *Пасео* буквально означает «прохаживание», т.е. периоды спокойных движений танцора (типа прохаживаний) между сериями сложных движений. В сольных гитарных пьесах *пасео* служит и для разделения *фальсет*. Фактически, пока гитарист играет одну или несколько серий *пасео*, он думает, какую *фальсету* исполнить далее, или дает время слушателям эмоционально выразить свое восхищение предыдущей *фальсетою* (как правило, хороший гитарист исполняет серии *пасео* не задумываясь, автоматически). Длительность *пасео* составляет один *компас* (обычно исполняется несколько *пасео*).

Льямада (*llamada*). Это особый вид интермедии, характерный для *солеа* и форм фламенко семейства *алегрии*. Буквально означает *вызов*. Исполняя *льямаду*, гитарист вызывает танцора исполнить следующую

серию виртуозных движений. *Льямада* может повторяться несколько раз подряд. Длительность *льямады* составляет ровно один *компас*.

Деспланте (*desplante*). Окончание. Буквально означает — «дерзкая выходка». Своим происхождением термин обязан танцевальной партии, которая обычно завершается феерической серией движений с заключительной эффектной позой, в которой застывает танцор. Поэтому и гитарная партия в заключительной части композиции (пьесы) фламенко представляет собой бурный финал с окончанием на сильной доле (как бы восклицательный знак в конце предложения). Длительность *деспланте* не превышает одного-двух *компасов*. Как правило, в качестве музыкальной основы для создания *деспланте* служит какая-нибудь немного переработанная типовая интермедия.

Каида (*caida*). Буквально означает *каденция*. Этот термин в основном применяется для обозначения финальной мелодической орнаментальной каденции вокальной партии. Тем не менее, в сольных гитарных пьесах, не имеющих ритмического каркаса (*гранадина*, *таранта* и пр.), финал также плавный и орнаментированный. По этой причине термин *деспланте* (бурное окончание) логично заменить на *каиду*.

Копла (*copla*). Мелодическая гитарная вариация, представляющая собой имитацию пения куплета (*коплы*). В тех формах фламенко, где наличие *коплы* обязательно (формы, основанные на *фанданго*, а также *севильяна*), *фальсеты* могут вообще отсутствовать. Длительность *коплы фанданго* может быть довольно значительной — до десяти и более *компасов*, а в *севильяне* только определенной длины (см. главу 5).

Салида (*salida*). Короткая мелодическая вариация в начале композиции, заключающая в себе «свернутую» мелодию *коплы* (фактически, зачин *коплы*, соединенный с ее кадансовым оборотом). Как и *копла*, *салида* присутствует в сольных гитарных вариантах *фанданго* и *севильяны* (в ней *салида* обязательна). Название буквально означает «выход, начало». Длительность *салиды* — один-два *компаса*.

Ремате (*remate*). Так называют характерный короткий музыкальный «росчерк» (т.е., две-три доли *компаса*) в конце большинства *компасов* гитарного аккомпанемента или в сольной гитарной композиции *сигирийи*, *солеа*, *алегрии*, *булери*, *танго*, *тьенто*, *фарруки*, *гарротина*, и в ряде иных форм фламенко. Типичные варианты *ремате* представлены в следующем примере:

Сигирийя



Тьенто



Солеа



Кроме вышперечисленных наименований существует еще ряд терминов, обозначающих более крупные части композиции, состоящие, в свою очередь, из нескольких типовых частей. К ним относятся, например, *меольо*, *эсдобилья*, *колетилья*, *силенсио*, *ида*, *парада* и пр. Суть этих наименований будет раскрыта в главах, посвященных вопросам гитарного аккомпанемента пению и танцу.

* * * * *

Отметим еще одну особенность формообразования, которая прямо вытекает из характера музыки фламенко. Как отметил российский музыковед Ю. Холопов, «...эстетическим корнем песни-формы является геометрическая прогрессия. Простейшая, а потому сильнейшая такая прогрессия есть удвоение, 1:2. Получается (если развернуть геометрическую прогрессию во времени):

$$1 \rightarrow 2 \rightarrow 4 \rightarrow 8 \rightarrow \dots$$

Означает это следующее. Наша измерительная единица в музыке есть тяжелая доля, метрический акцент. Упрощенно: единица (1) есть одноктак. На начальную единицу отвечает другая такая же и этим со-ответствием (симметрией) создает первую, наименьшую структурную единицу типа ~— (это значит, легкое-начинающее плюс тяжелое-закрывающее). В результате форма песни получает **двуктак = музыкальную фразу = поэтическую стоку**.... Далее же запущенный во времени жизненный процесс осуществляется уже сам собой. Двуктак ~—, ставший единицей, требует после себя такой же двуктак, получается четырехтакт (2+2), а четырехтакт — симметричный себе другой четырехтакт....»

Проиллюстрируем эту важную мысль на примере *сигирийи* — одной из важнейших форм фламенко. Простейший «двуктак» (в данном случае — это минимальная формообразующая мелодическая ячейка *сигирийи*, представляющая собой один *компас* длиной в пять неравных долей) в современной нотации приведен в примере 4-23:

Пример 4-23. Простейший «двуктак» (один *компас*) *сигирийи*, структура которого (~—)

Первые три доли составляют первую (легкую или вопросную) часть «двутака», обозначаемую символом «~» (построена на II-й ступени лада). Четвертая и пятая доли вместе представляют единый кадансовый оборот, т.е., тяжелую или ответную часть «двутака», обозначаемую символом «—» (построена на I-й ступени лада).

В примере 4-24 приведена четырехтактовая структура (длиной в два *компаса*), построенная соответственно по схеме ~— ~—.

Пример 4-24. Четырехтакт (два *компаса*) *сигирийи*, структура которого (~— ~—)

И, наконец, структура в четыре *компас*, представляющая минимально возможную законченную мелодическую вариацию *сигирийи*:

Пример 4-25. Простейшая мелодическая вариация *сигирийи* длительностью в четыре *компас*, построенная по схеме $(\sim - \sim -) + (\sim - \sim -)$

Следующая более сложная структура представляет собой, как ни странно, построение из шести, а не восьми *компасов* аналогично повторению двух последних строк четверостишия типичной песне-формы (заметьте, что в *конле фанданго* также четыре стиха, плюс 2 стиха повторяются):

Пример 4-26. Простейшая мелодическая вариация *сигирийи* с добавленным окончанием длиной в два *компас* $(\sim - \sim -) + (\sim - \sim -) + (\sim - \sim -)$

Глава 5. Формы фламенко с ритмикой сегидильи

В данной главе рассматриваются формы фламенко, основой которых стала *сегидилья* (*seguidilla*). Ритмический рисунок (*компас*) *сегидильи*, оказался настолько динамичен, что на его основе возникло множество песенно-танцевальных форм по всей Испании.

В первую очередь, сама *сегидилья* с XVII века широко распространилась, заняв место наиглавнейшей песенно-танцевальной формы Испании. Вторая по популярности форма – *фанданго*, также имеет в своей основе ритм *сегидильи*, пусть иногда и в сильно трансформированном виде. *Фанданго* и в наше время исполняется практически по всей Андалусии. Как отмечал еще Фернандо де Триана (1880–1930), в его время очень трудно было встретить город, который бы не имел своего варианта *фанданго*.

В средневековой литературе *фанданго* было известно как танцевальная форма, сопровождаемая кастаньетами. Ряд исследователей считает, что название *фанданго* происходит от видоизмененного латинского слова *fiducinare* – играть на лире – с окончанием «анго» индийского происхождения, привнесенного цыганами (выходцами из Индии). Хотя заметим, что в Испании существует ряд песенно-танцевальных форм с аналогичным окончанием – *танго*, *соронго*. Латиноамериканская *милонга* также имеет схожее звучание.

В этой главе будут рассмотрены в первую очередь четыре типичных, причем танцевальных, варианта *фанданго*: *вердьалес*, *фанданго из Уэльвы*, *фанданго корридо*, и *малагенья*. Местные версии *фанданго* со свободной ритмикой (или, как их еще называют, *cante para escuchar* – пение для слушания) – *гранадина*, *таранта*, *картахенера*, протяжная *малагенья* будут рассмотрены в следующих главах.

Чтобы лучше понять логику построения форм фламенко, так или иначе связанных с *сегидильей*, пару слов скажем именно о ней.

Итак, *сегидилья* (*seguidilla*) начинает упоминаться в XV и XVI веках в Ла-Манче (этот район расположен в Центральной Испании, которая входила в королевство Кастилия). Наименование формы происходит от словосочетания *coplas en seguida*, что буквально означает куплеты, следующие один за другим, причем каждый из куплетов может исполняться на свою мелодию. Эта характерная особенность сохранилась и до нашего времени.

Кроме *кастильской* наиболее известными были *мурсийская сегидилья* и *севильская сегидилья* – *севильяна* (*sevillana*), или как еще ее иногда называли, *сегидилья-севильяна* (*seguidilla-sevillana*). Существуют также *валенсийские*, *галисийские*, *арагонские* (*каталонские*) *сегидильи*. Таким образом, практически нет региона Испании, где бы не было своей версии *сегидильи*.

Интересно наблюдать, как исполняется *сегидилья* где-нибудь в поле. Пока один крестьянин на своем участке поет куплет, остальные не перебивают и не встрегают. Когда он кончил петь, то кричит: иди! И тогда следующий отвечает: иду! и начинает петь свой куплет. Так и передается *сегидилья* по полю куплет за куплетом.

Компас сегидильи, или как его еще называют, *seguido*, короткий, и укладывается в один такт 3/4 в современной нотации:

Пример 5-1. Варианты компаса сегидильи и севильяны



Аналогично, *компас* укладывается в один такт и у *севильяны*, у танцевальных версий *фанданго*, у *малагенья*, *хаберы*, *бандолы* и, наконец, у *вердьалеса* и *панадероса*, хотя их *компас* чаще именуют *вердьаль* (*verdia*). Ритм *вердьаль* аналогичен ритмике *севильяны* лишь лишь разницей, что исполняется более медленно и торжественно, и с акцентировкой не только первой доли *компаса*, но и второй и третьей.

В качестве примера приведем фрагмент старой *сегидильи*, состоящий из *салиды* и одной *коплы*, записанный на ноты композитором М.И.Глинкой в 1856 г. в Испании (штилями вниз даны инструментальные интермедии между частями вокальной партии):

Сегидилья

Un pa-ja-ro pi-cando en u-na ro-sa

en u-na ro-sa un pa-ja-ro pi-

-can do en u-na ro-sa un pa-ja-ro pi-cando en u-na ro-sa

Севильяна

Севильяна (*sevillana*) имеет ритм как *сегидилья манчега* (*seguidilla manchega*), т.е., *сегидилья* из Ла-Манчи. *Севильяна*, аналогично старинной *сегидилье*, танцуются, пока длится пение. На последней ноте *севильяны* танцующие должны замереть в эффектной позе. Движения начинаются только с первой ноты следующей *севильяны*. Эта характерная особенность прослеживается в *сегидилье*, начиная уже с XVII века.

Музыкальная форма *севильяны* тесно связана со структурами поэтических текстов. *Копла севильяны* по своему строению соответствует *копле* сложной *сегидильи*. Основу стихотворной строфы *сегидильи* составляет *заджалъ*. Заджалъ построен следующим образом. Тему, сжато выраженную запевом (как правило, один, реже – два стиха), развивают строфы, у которых по три стиха (строки) в каждой. Вторая и третья строки рифмуются друг с другом, а четвертая – с запевом. Иногда запев дополнительно повторяется в конце. Вокальный запев в музыке фламенко называется *салида* (*salida*).

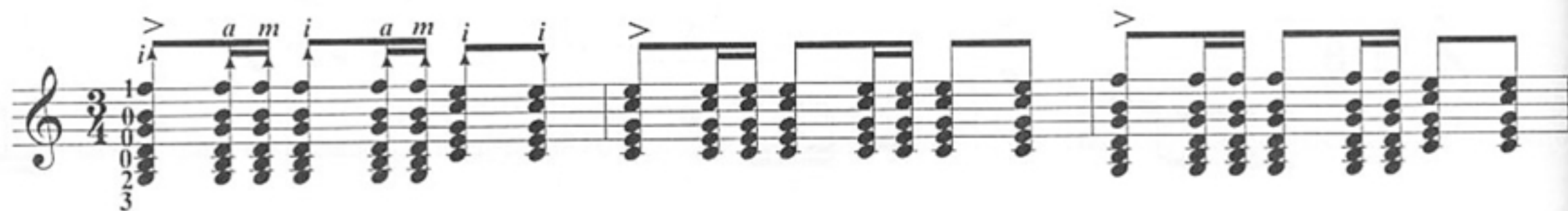
Существуют следующие разновидности *севильяны*: *sevillana bolera*, *sevillana corralera*, *sevillana rociera*, *sevillana biblica*, *sevillana marinera*, *sevillana campanillera*, *sevillana de la caña*, *sevillana liturgica*, *sevillana de feria*, *sevillana florera*, *sevillana gitana*, *sevillana punteada*, *sevillana de escuchar*, а также ряд иных. Все вышеозначенные варианты отличаются в основном текстами и мелодиями вокальной партии.

Несмотря на кажущуюся простоту ритмики *севильяны*, в ней скрыта загадка, решение которой привело меня к необходимости пересмотра устоявшихся правил нотографии *севильяны*.

До сих пор в качестве ритмической основы записи *севильяны* на ноты все авторы принимают ритм аккомпанемента. Но ритмика вокальной партии, как правило, не соответствует ритмике аккомпанемента! В традиционной записи ритмика вокала разрезается «по-живому» тактовыми чертами аккомпанемента. Если и вокальную партию и аккомпанемент записать в своем собственном размере каждая, то получится следующая интересная картина (вокал записан в размере 3/2 в соответствии с реальной динамической пульсацией, а аккомпанемент в – размере 3/4):

Севильяна 1

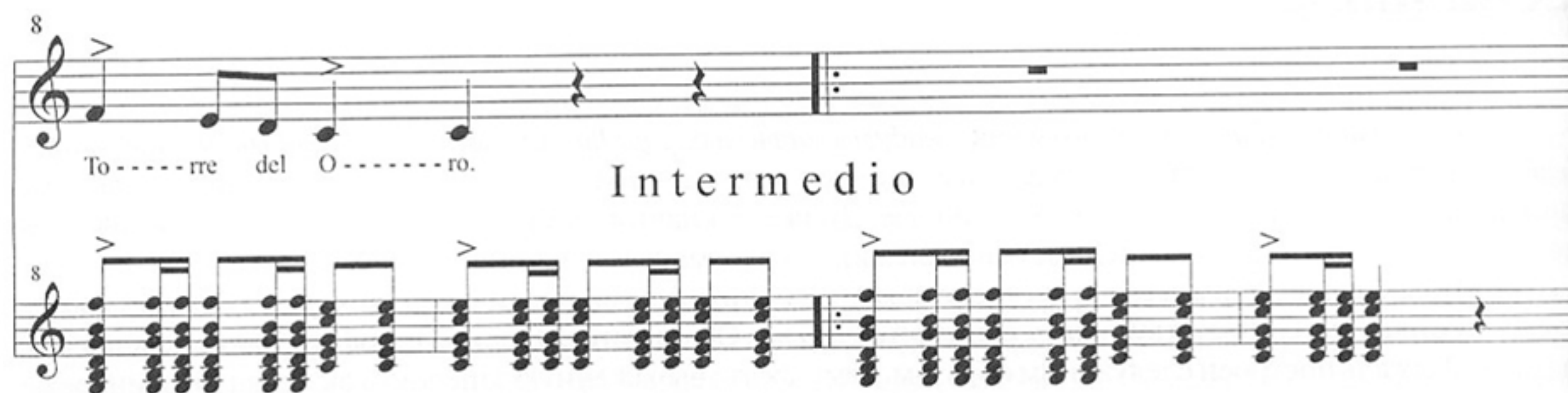
Entrada



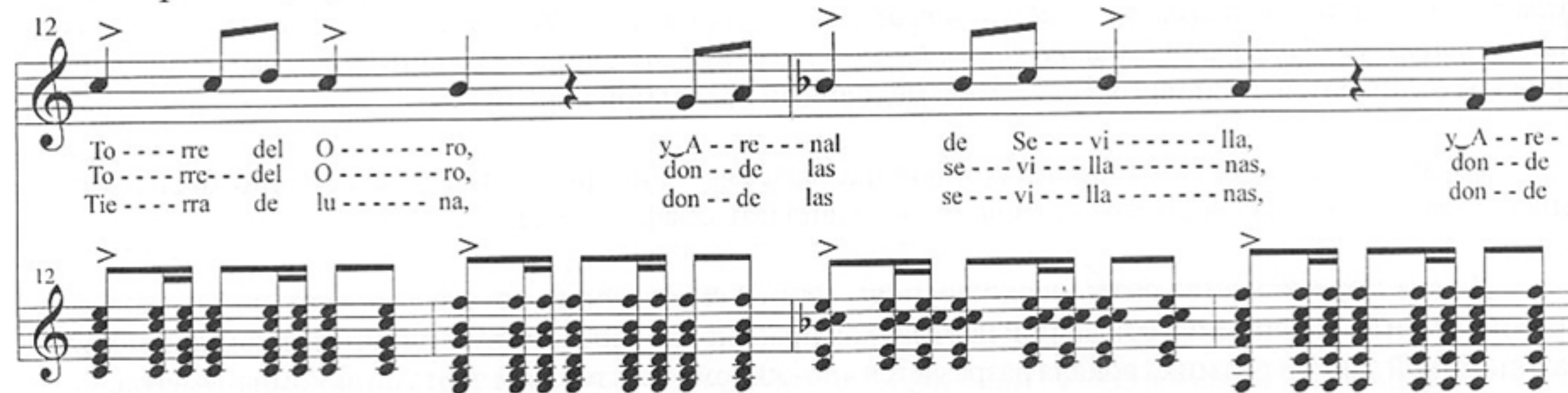
Salida



Intermedio



Copla 1, 2, 3



16

- nal de Se - vi - - - - lla, y A - re - - - - nal de Se - vi - - - - lla, y O - - le!,
 las se - vi - - lla - - - - nas, don - - de las se - vi - - lla - - - - nas, y O - - le!
 las se - vi - - lla - - - - nas, don - - de las se - vi - - lla - - - - nas, y O - - le!

20

To - - - - rre del O - - - - ro. cie - - - - nen su cu - - - - na.
 jue - - - - gan el To - - - - ro.

1, 2 3

1, 2 3 Final

Обратите внимание, что определенные группы аккордов исполняются последовательностью пальцев *a, m, i*. Такой вариант *расгеадо* мы еще не рассматривали, кроме так называемого арпеджированного аккорда (Глава 3 «Базовые приемы игры»). Чтобы исполнить арпеджированный аккорд как *расгеадо*, вы просто должны удар каждым пальцем осуществить щелчком из положения опоры в мякоть ладони или о внутреннюю сторону большого пальца, как вы это делали при ударе указательным пальцем.

Несмотря на различие ритмики вокала и аккомпанемента *севильяны*, они жестко увязаны в единую полиритмическую структуру, легко воспринимаемую в процессе танца, поскольку первая доля такта вокала всегда совпадает с первой долей каждого нечетного такта аккомпанемента. Единение обоих ритмических рисунков часто становится более тесным за счет того, что ритмика аккомпанемента организуется в двухтактные группы, в которых первые такты имеют одну внутритактовую ритмику, а вторые такты – чуть измененную. В результате ритмика аккомпанемента приобретает черты размера $3/2$, как и вокальная партия. Вследующей пьесе *Севильяна №2*, исполняемой дуэтом гитар и танцовщицей (партия *capateo* танцовщицы дана на средней линии), это четко прослеживается с начала 1-й коплы (с 12-го такта аккомпанемента). Ощущение размера $3/2$ в аккомпанементе усугубляется отсутствием аккорда на ударной доле каждого второго такта (вместо него используется прием *гольпе*):

Севильяна 2

Entrada

a m i a m i i

a m i a m i i

a m i a m i i

Salida

Intermedio

Copla 1

Intermedio

20

20

Copla 2

24

24

28

28

a m i

Intermedio

32

32

Copla 3

Finale

Обратите внимание, что количество тактов аккомпанемента кратно количеству тактов вокала. Стандартная структура музыкальных частей *севильяны* следующая: *салида* занимает 1,5 такта в вокале (3 такта аккомпанемента), далее идут три одинаковые по длительности и структуре части по 6 тактов вокала (12 тактов аккомпанемента для *коплы*, и аккордовая интермедия в 3 такта аккомпанемента), причем 1-й такт завершает собой неокончившийся «вокальный» такт *салиды* или конец предыдущей *коплы*. Последний такт третьей (завершающей) *коплы* также пуст наполовину, но заполняет его не 1-й такт очередной интермедии, а финальный тонический аккорд. Вступление (*интрада*) может быть длительностью от 3 до 5 тактов.

Обратите внимание также на «ударный» аккомпанемент, осуществляемый каблуками туфель танцовщицы (прием *сапатео*). Его ритмика полностью соответствует ритмике вокала, причем мелодия каждой части вокала (*салида* и пр.) как-бы «продлевается» специфической серией ударов до конца такта 3/2, придавая каждой части мелодии завершенность.

В сольном исполнении на гитаре *севильяна*, как правило, представляет собой инструментальное переложение вокальной партии, заполненное в паузах аккомпанементом (хотя мы и будем записывать

сезвильяну на одном нотоносце, но при этом там, где следует, соответственно сохраним «естественный» ритм $3/2$ вокала или ритм $3/4$ аккомпанемента):

Севильяна 3

Alegretto

Entrada

Salida

Intermedio

Copla 1, 2, 3

Fin.

Обычно исполняется серия из трех и более *севильян* подряд, причем *коплы* этих *севильян* часто не связаны между собой ни сюжетной линией, ни мелодическими темами. Исполнение каждой *севильяны* в серии заканчивается паузой длительностью в несколько секунд.

Севи́льяна может исполняться во фригийском ладу, в натуральных мажоре или миноре. Мелодий *севи́льяны* существует великое множество. В этом плане *севи́льяна* — одна из наиболее распространенных форм народной песни.

В *интраде* и в интермедиях *севильяны* довольно необычно расставлены моменты смены гармонии гитарного аккомпанемента: они часто не совпадают с ударными долями и началом тактов. В качестве примера ниже даны четырехтактовые аккордовые интермедии трех форм фламенко. Сверху над долями ритма обозначены аккорды (D — доминанта мажора, Т — тоника мажора):

Пример 5-2. Гармонические структуры интермедий некоторых трехдольных форм

Болера, панадерос



Севильяна



Алегрия



Как видно из представленного примера, несомненно, имеет место определенное заимствование методов гармонической организации аккомпанемента у различных форм фламенко. Но в каком именно направлении шло заимствование, сказать пока трудно.

Интермедии *севильяны* построены, как правило, на двух аккордах. Первые две доли каждого *компаса* интермедии в случае фригийского лада построены на аккорде I-й ступени лада, а третья доля *компаса* — на аккорде II-й ступени, а в случае гармонического минора или мажора — на аккорде V-й ступени (то есть, на доминанте).

Как уже говорилось, у большинства *севильян* все три *коплы* имеют одинаковую мелодию. Мелодия каждой *коплы*, в свою очередь, имеет три четко выделяемые части: первая часть — повторение мелодии *салиды*, вторая часть — разработка мелодии *салиды*, и, наконец, третья часть — практически полное повторение *салиды*. Таким образом, и в этой форме фламенко важнейшим методом мелодического развертывания является сложение мелодии из отдельных компонент, что характерно для средневекового музыкального мышления. Ниже приведена еще одна типичная *севильяна*:

Севильяна 4



Salida

Intermedio

Copla 1, 2, 3

Fin.

Надо сказать, что навязчивое повторение мелодии *салиды* в *коплах* обычно стараются не делать, для чего мелодия третьей *коплы* (а иногда и второй тоже) в определенной степени видоизменяется. В следующих примерах параграфа различные варианты «усовершенствования» мелодий достаточно хорошо прослеживаются.

Как и во многих формах фламенко, в *севильяне* важную роль играет фригийский лад. Следующие две *севильяны* исполняются в наиболее популярных фригийском ладу от ноты *ми* и *ля* соответственно:

Севильяна 5

Alegretto Entrada

Salida

Intermedio

Copia 1, 2, 3

Fin.

Севильяна №6 – это типичная *севильяна росьера* (исполнена Пепе Мартинесом). Она интересна тем, что конец *салиды* и *коплы* захватывает первую долю такта, который в предыдущих примерах представлен в виде аккордовых последовательностей, исполняемых приемами *расгеадо*. Обратите также внимание, что ритмические аккордовые последовательности в сериях *насео* построены по схеме Т – S – D, а не по схеме Т – D, как в предыдущих примерах. И, наконец, редкий случай, когда последний такт *салиды* и каждой *коплы* мелодически заполнен полностью:

Севильяна 6

Alegretto > Entrada

Salida

Intermedio

Coplá 1, 2, 3



В Севильяне №7 мелодия построена по интересной схеме. Первые две *коплы* одинаковы (как и в ранее рассмотренных примерах), но начинаются они в ля-миноре, а затем осуществляется модуляция в одноименный ля-мажор. Конец *коплы* опять в ля-миноре. В третьей *копле* мелодия иная (хотя лад также ля-минор), что разнообразит всю композицию:

Севильяна 7

Alegretto Entrada



Salida



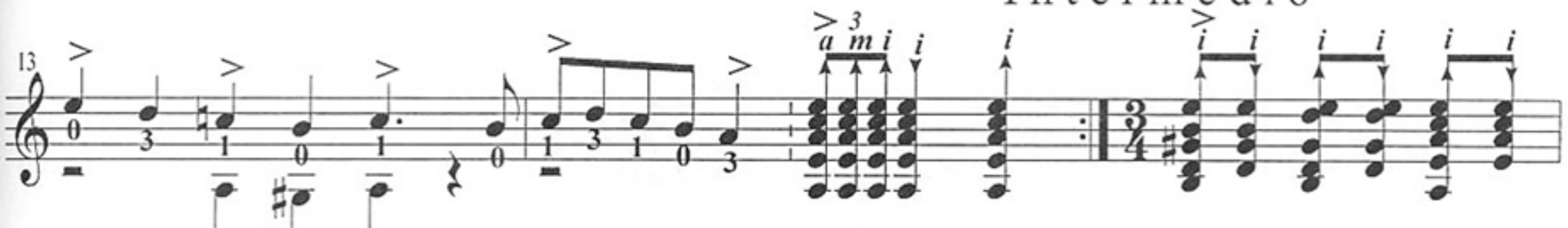
Intermedio



Coplá 1, 2 II



Intermedio



Copla 3

Севильяна №8 интересна тем, что в мелодии *коплы* используется кратковременное отклонение из ре-мажора в одноименный фригийский лад, построенный от ноты *ре*:

Севильяна 8

Allegretto

Entrada

Salida

Intermedio

Copla 1, 2, 3

Иногда можно встретить исполнительские версии *севильяны*, в которых и *коплы* и интермедии между ними подчиняются размеру 3/2, как, например, в следующей пьесе *Севильяна №9* (обратите внимание, что фрагменты аккомпанемента вставлены в мелодию *коплы*):

Севильяна 9

Allegretto Entrada

The musical score for "Севильяна 9" is written in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It is divided into several sections: **Entrada**, **Salida**, **Intermedio**, **Copla 1, 2, 3**, and **Fin.** The score includes various guitar techniques such as triplets, slurs, and accents. The **Entrada** section starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The **Salida** section follows. The **Intermedio** section is marked with a repeat sign. The **Copla 1, 2, 3** section consists of three measures. The **Fin.** section ends with a double bar line.

Чтобы понять, почему переменный размер *севильяны* в сольном гитарном исполнении часто трансформируется в размер 3/2, рассмотрим следующие примеры:

Пример 5-3. Интермедия севильяны в размере 3/4

The musical score for "Пример 5-3. Интермедия севильяны в размере 3/4" is written in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It shows a sequence of chords and melodic lines, including triplets and slurs, illustrating the transformation of the variable meter into 3/4.

Пример 5-4. Интермедия *севильяны* в размере 3/2

Как видно из примера 5-3, переход с размера 3/2 на размер 3/4 в интермедии происходит довольно грубо: даже не закончена доля ритма 3/2, в результате чего соседствуют две сильные доли (см. 1-й такт примера 5-3). В художественном плане в кратковременной смене размера на 3/4 также нет логики. Поэтому в сольном гитарном исполнении логично трансформировать ритмику интермедии в размер 3/2, тем более, что структура аккордовых последовательностей (особенно момент перехода с доминанты на тонику в конце 2-го такта примера 5-3) отлично укладывается в размер 3/2, как это и сделано в примере 5-4.

В заключение этого параграфа следует сказать, что современные гитарные версии *севильяны* могут значительно отличаться от канонической формы. Например, полностью подчиняться ритму 3/4, вместо аккордовых мелодические интермедии, и пр.

Панадерос

Панадерос (*panaderos*) – форма фламенко, пожалуй, в чем-то более близкая к *сегидилье*, чем *севильяна*. Хотя даже в ней вы уже не увидите строгой циклической формы *сегидильи*. С *севильяной* сходство наиболее отчетливо видно в аккордовых последовательностях *насео*. Фактически, *панадерос* представляет собой смесь *севильяны* и *болеро* (*bolero*). Возникла эта форма в середине XIX века в городке Алькала-де-лос-Панадерос. Ладовая основа мелодий – натуральный мажор или минор. *Копла* соответствует *сегидилье* и поется в ритме *болеро*. Для сравнения ниже приведен фрагмент *севильского болеро*:

Болера севильяна

Allegretto

To - das las ma - ña - ni - - - - - tas al ai - re

can - - - - - to que no hay cosa en el

mun - do co - mo mi ba -

Re 3 La 7 Re 3 Mi m7 Re 3 La 7

Обратите внимание, что акценты в вокальной партии и в аккомпанементе совпадают, что соответствует *сегидилье* и сохранено в *панадеросе*.

В репертуаре гитаристов фламенко *панадерос* встречается редко. Ниже приведен фрагмент сольной гитарной композиции на темы *панадерос*, который содержит *интраду*, *салиду* и две *коплы*:

Панадерос 1

Entrada

i a m i i *a m i i*

p

Salida

m i m i i m i m i m *m i m i i m i m i m*

p

Intermedio (paseo)

i, m, i, m, ...

p

Copla 1

a m i i *a m i i i i i*

p

Intermedio

Salida

Copla 2

Desplante

Обратите внимание, что гармоническая структура интермедий (*naseo*) в приведенной пьесе полностью повторяет *болеро*: первые две доли такта построены на тоническом аккорде, а третья доля – на доминанте. Во 2-й *копле* имеет место кратковременное отклонение из ля-мажора в фа-диез-минор, которое организовано также, как в *севильяне*.

Окончание 2-й *коплы* в *Панадеросе №1* (финальный незаполненный такт) представлено в виде характерной ритмической фигуры *севильяны*. Интересно, что эта фигура сохраняется и в *вердьалесе*, и в *фанданго*, и в некоторых версиях *малагеньи*.

Если в *салиде* представленной пьесе *Панадерос №1* сократить повторы, то она примет вид, идентичный *севильяне*:

Пример 5-5. Сокращенный вариант *салиды*

Salida Paseo

Рассмотрим теперь вариант *панадероса* в иной тональности и значительно сильнее отличающийся от *севильяны*:

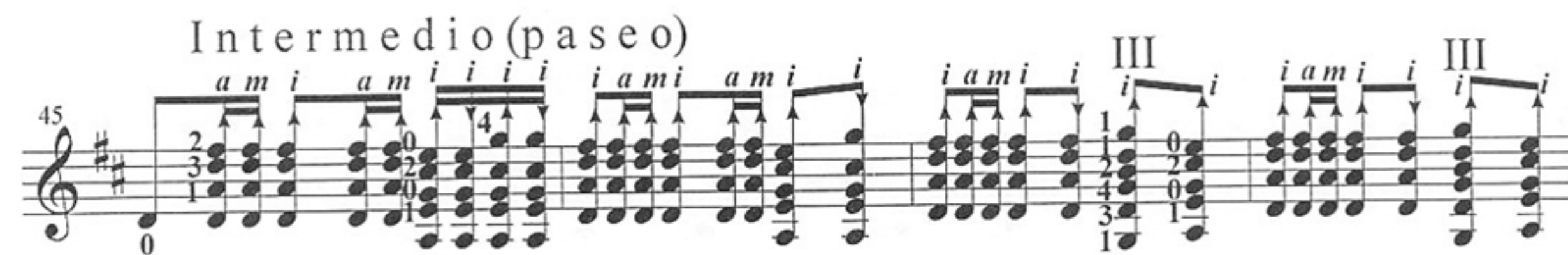
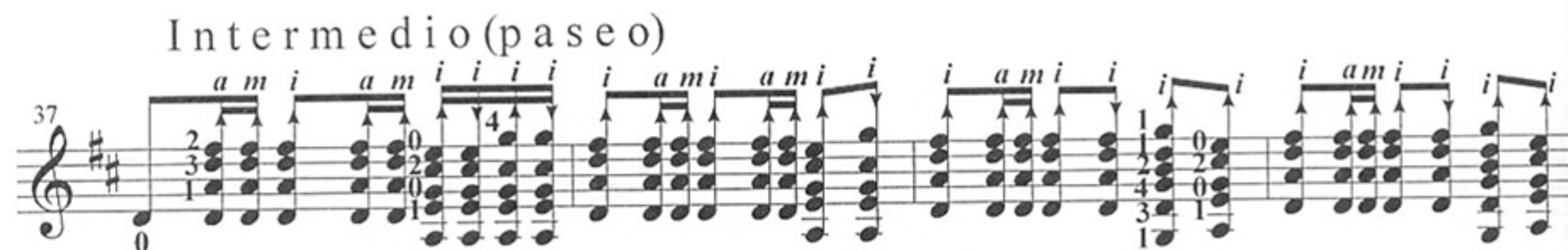
Панадерос 2

Entrada

Salida

Intermedio (paseo)

Copla 1 V



Coplá 3 V



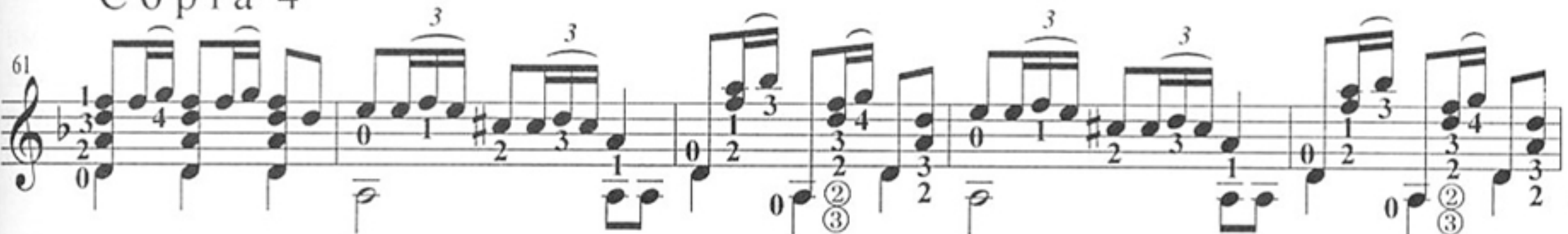
X



Intermedio (paseo)



Coplá 4



IX

X

Desplante



Вердыалес

Городок Вердыалес, что находится в предместье Малаги, дал название местной форме фанданго, которая так и называется – *вердыалес (verdiales)*.

Компас вердыалеса основан на ритмической ячейке, заимствованной из *сегидильи* (см. пример 5-1). Как уже говорилось, сейчас такую ритмическую организацию такта иногда называют *вердыаль (verdial)*, и используется она в большинстве местных вариантов *фанданго* по всей Андалусии и за ее пределами. Существует даже специальный термин гитарного аккомпанемента, основанного на непрерывном повторении этих ритмических фигур приемом *расгеадо – tocar por verdiales*, т.е. «играть в стиле вердыалеса». Этот термин является синонимом термина *acompañamiento abandolao*. Ранее для аккомпанемента пению (*сегидилье*, в частности) использовался струнный инструмент *бандола*, отсюда произошел этот термин.

Мелодия сольного гитарного исполнения *вердыалеса* обычно представляет собой набор одноголосых фрагментов, полностью имитирующих вокальное исполнение отдельных стихов *коплы фанданго*. Эти фрагменты перемежаются короткими ритмическими аккордовыми вставками.

Кроме *коплы* в *вердыалесе* имеются и *фальсеты*, которые произошли от мелодических вариаций, исполняемых гитаристом между *коплами*. *Фальсеты* построены на гармонической и мелодической основе нижнего тетрахорда фригийского лада и отличаются по своему характеру от мелодий *коплы*. Типичные *фальсеты* приведены в примерах 5-6 и 5-7. Обратите внимание на предпоследний такт этих примеров, в которых присутствует размер 4/4. Это стандартный вариант окончания интермедии *вердыалеса*.

Фальсеты примеров 5-6 и 5-7 построены на двукратном повторении мелодии с небольшими изменениями фактуры во втором проведении. Гармоническая схема *фальсеты* представляет собой фригийский оборот. Обратите внимание на аппликатуру пальцев правой руки при исполнении мелодических фрагментов в примерах. Эти фрагменты можно исполнять как путем строгого чередования указательного (*i*) и среднего (*m*) пальцев приемом *апояндо*, так и большим пальцем техникой *пульгар*.

Пример 5-6

The musical notation for Example 5-6 consists of three staves of guitar music in 3/4 time. The first staff shows a series of chords with fingerings *i a m i a m i i* and *i a m i a m i i*. The second staff continues with fingerings *i i m i i m i i m* and includes a 4/4 time signature at the end. The third staff shows fingerings *i m i m i m* and *i i i i i i i i*. Below the staves are harmonic labels: I (mi), IV (la), III (sol), II (fa), and I (mi).



Иногда фригийский оборот бывает в сокращенном виде – аккорды III-й и II-й ступеней лада занимают всего один такт (указаны рисмскими цифрами снизу):

Пример 5-7

IV (la) - - - - - III (sol) - - II (fa) - - - I (mi) - - - - -

Приведем теперь законченную сольную пьесу на темы *вердялес* во фригийском ладу от ноты *ми*. Обратите внимание на предпоследний такт (размера 4/4) в первой *фальсете* и в *деспланте*. Вставка этих тактов делает окончания *интрады* и *деспланте* более рельефным за счет хроматического хода G – F# – F – E. Наличие такого дополнительного такта часто встречается, хотя и не обязательно.

Вердялес 1

Falseta 1

5 *i i i i m i m*

10 *i* *p* *p*

Copla

15 **III II I** *p*

19 *i m i m i m i* *p*

23 **I**

27

31 *i m i m i m i*

35 *i m i m i m i m i m i m*

Falseta 2

Desplante

Вы, наверное, обратили внимание на структуру *коплы*. Она состоит из пяти однотипных мелодических фраз, разделенных сериями аккордовых последовательностей. Шестая завершающая фраза немного отличается от первых пяти. Подробное описание типовых видов *коплы* было приведено в Главе 4 «Вопросы теории музыки фламенко» и далее будет расширено в параграфе, посвященном *фанданго* из Уэльвы.

Иногда *интрада вердялеса* дополняется вступительной частью, характерной для *малагеньи*. Это допускается, ввиду частого исполнения *коплы малагеньи* и *вердялеса* в составе единой композиции (например, *Малагенья №3* далее в этом параграфе).

Пример 5-8

Главным для исполнения *вердыялес* является фригийский лад, построенный от ноты *ми* (*por arriba*). Но иногда можно услышать *вердыялес* и во фригийском ладу от *фа-диез*, или, например, от *ля* (*por medio*):

Вердыялес 2

Entrada

Falseta 1

1. Copla

29

I

4.

2 3 0 3 2 0 3 2 4 1 4 .

2 0 3 1 0 2 1

0 4 2

3

[illegible]

Falseta 2

The first system of the musical score for 'The Little Boat' is written on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. The bass line is indicated by numbers 0, 2, 1, 0, 2, 1, 0, 2, 1, 0, 1, 2, 1, 0, and 4, suggesting a guitar or piano accompaniment. The system ends with a double bar line.

Desplante.

50

i a m i a m i

p p

4 3 2 1 0

4 4 3 4

3 4

i i i

Фанданго корридо

Фанданго корридо (*fandango corrido*) – танцевальный вариант фанданго с наиболее типичными ритмическим рисунком и мелодией. Компас этой версии фанданго соответствует стилю вердьаль. Пример этой версии фанданго в сольном гитарном исполнении представлен ниже (цифрами от 1 до 6, как и ранее, указаны мелодические фразы коплы):

Фанданго корридо

Entrada

Copla

Единственное, пожалуй, отличие представленного *фанданго корридо* от *вердьялеса* только в завершающем шестом мелодическом предложении (такты с 30-го по 35-й).

Заметим, что если попытаться сделать гитарные переложения всех местных танцевальных вариантов *фанданго*, то многие из них будут практически неотличимы друг от друга (это, кстати, касается большинства форм фламенко). Например, в завершающем параграфе данной главы приведено *фанданго из Альмерии*, которое также в гитарном варианте совпадает с *вердьялесом*, как и *фанданго корридо*. Можно также упомянуть *фанданго кампесино* (*fandango campesino* – сельское *фанданго*), *фанданго из Лусены* (*fandango de Lucena*), *сангано* (*zángano*). Иногда их так и называют – *фанданго в стиле вердьялес* (*fandango por verdiales*).

Наиболее характерными версиями среди *фанданго* с жестким ритмическим рисунком являются два типа – *фанданго из Уэльвы* и *вердьялес*. Все вокально-инструментальные версии *фанданго* с жестким ритмом по своему характеру тяготеют или к *вердьялесу* (ритм *вердьяль* в размере 3/4) или к *фанданго из Уэльвы* (размер 3/2).

Некоторые гитаристы создают свои сольные гитарные варианты *фанданго*, сочетающие в себе оба вида *фанданго* (см. *Фанданго №1* в параграфе «Дополнительные замечания к *фанданго*» данной главы).

Фанданго из Уэльвы

Фанданго из Уэльвы (*fandango de Huelva*), получило свое название от города Уэльва, что расположен на западной оконечности Андалусии. Этот местный вид *фанданго* характеризуется четким ритмическим рисунком, основанным на ритмике типа *вердьяль*, с которой вы уже ознакомились в предыдущих параграфах. Вместе с тем, *фанданго из Уэльвы* имеет интересные особенности ритмической структуры *компаса*, далеко ушедшей от стиля *вердьяль*.

Интересно, что практически все варианты сольных гитарных композиций на темы *фанданго*, исполняемых на концертах, построены именно на *фанданго из Уэльвы*. Это, по-видимому, связано с его изысканной и сложной ритмикой, дающей простор фантазии исполнителя. Дополнительную привлекательность этому виду *фанданго* добавляет и *копла* со специфической мелодической структурой, которая исполняется в рамках единой композиции наряду с *коплой*, традиционной для остальных вариантов танцевального *фанданго*.

В сольном гитарном исполнении *фанданго из Уэльвы* играется в большинстве случаев во фригийском ладу от *ми*, реже – во фригийском ладу от *ля*.

Изучение *фанданго из Уэльвы* начнем с ритмической структуры *компаса*, поскольку этот вопрос очень важен для понимания этой формы фламенко. В нотной литературе можно встретить нотацию *фанданго из Уэльвы* и в размере 3/4, и с включением фрагментов в размере 2/4, начала тактов могут также «плавать» у разных авторов. Мне пока не удалось увидеть опубликованную нотную запись, в которой была бы правильно показана его ритмика. Этот вопрос далеко не праздный: правильная нотация ритмики позволит не только легко освоить *фанданго из Уэльвы*, но и понять его взаимосвязь с другими формами фламенко.

Для того, чтобы было легче сравнивать мелодию различных форм фламенко, звуки, длящиеся примерно одинаково в «живом» исполнении, будем записывать нотами с одинаковой длительностью. Поэтому *фанданго из Уэльвы* в данной работе нотруется в размере 3/2 (таким образом, в одном такте находится шесть четвертных долей). Это означает, что один такт *фанданго из Уэльвы* длится примерно в полтора-два раза дольше, чем такт, например, *фанданго корридо* (конечно, без учета определенных темповых нюансов). То есть, имеет место «растяжка» ритмического рисунка (*компаса*) традиционного танцевального *фанданго* и, соответственно, усложнение ритмики внутри *компаса*.

Главное отличие ритмогармонической (а не просто ритмической!) схемы *фанданго из Уэльвы* от схем *сегидильи*, *вердьялеса*, *фанданго корридо*, *панадероса* заключается в том, что она занимает два такта (два *компаса*).

На рис.5-9 в верхней строке дан ритмический рисунок *сегидильи* (и, соответственно, *вердьялеса*), а в нижней строке приведена аккордовая интермедия *фанданго из Уэльвы*. Совпадение ритмики обеих форм фламенко, с учетом различия темпа исполнения, очевидно:

Пример 5-9.



Особенности коплы

Важное место в *фанданго из Уэльвы* занимает длительная вариация, представляющая собой имитацию вокального исполнения *коплы*. Эта вариация так и называется – *копла*. В случае исполнения *фанданго* гитаристом и певцом, между *коплами* гитарист исполняет мелодические вариации – *фальсеты*. В этом случае

фальсеты не повторяют мелодию коплы, а обыгрывают гармоническую структуру интермедий.

Структура коплы фанданго из Уэльвы аналогична структуре коплы вердьалеса. Это и понятно, поскольку обе формы – разновидности фанданго. Сначала рассмотрим три исполнительских варианта коплы фанданго из Уэльвы (№№ 1a, 1b, 1c).

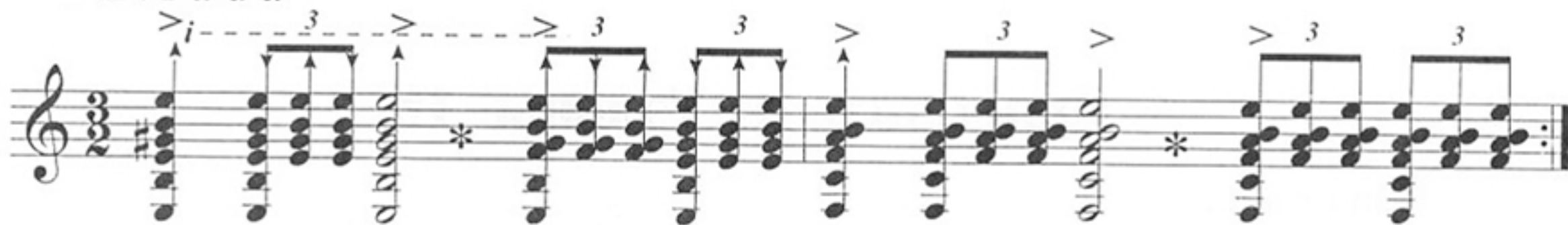
Как и в вердьалесе, последняя нота каждого из шести мелодических предложений коплы является как бы точкой предложения и одновременно первой (акцентируемой) нотой аккордовой интермедии.

В копле вердьалеса каждое мелодическое предложение занимает ровно два такта (кроме последнего шестого предложения, которое, может быть длиннее, поскольку выполняет роль завершения). Интермедии между предложениями также имеют длительность ровно два такта. Структура коплы фанданго из Уэльвы более разнообразна. Во-первых, как и в вердьалесе, интермедии могут быть такой же длины, как и мелодические предложения коплы (Фанданго из Уэльвы №1a), во-вторых, в два раза короче (Фанданго из Уэльвы №1b), и, в-третьих, по структуре аналогично второму варианту, но с более усложненной мелодией и расширенной кадансовой фразой (Фанданго из Уэльвы №1c).

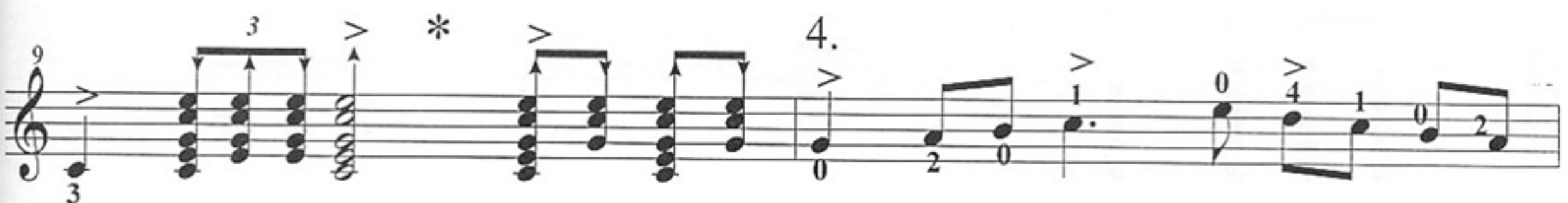
Мелодические фрагменты в первых двух пьесах (№ 1a, 1b) можно исполнять как большим пальцем приемом *пульгар*, так и чередованием указательного (*i*) и среднего (*m*) пальцев (звездочкой отмечено *голье*).

Фанданго из Уэльвы 1a

Entrada



Copla



Three staves of flamenco guitar notation. The first staff starts at measure 11, the second at measure 13, and the third at measure 15. They contain various rhythmic patterns, triplets, and dynamic markings like 'p' and 'i'.

Фанданго из Уэльвы 1b

Three staves of flamenco guitar notation for "Fandango de Uelva 1b". The first staff is labeled "Entrada" and starts at measure 1. The second staff is labeled "Coplá" and starts at measure 3. The third staff starts at measure 5. They contain various rhythmic patterns, triplets, and dynamic markings like 'p' and 'i'.

Measures 9-14 of the musical score. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a series of chords and single notes, often with accents (>) and fingerings (0, 2, 3, 4, 1). Measure 9 starts with a 3-measure rest. Measure 10 has a 4-measure rest. Measure 11 has a 5-measure rest. Measure 12 has a 6-measure rest. Measure 13 has a 7-measure rest. Measure 14 has an 8-measure rest. The piece ends with a double bar line.

Фанданго из Уэльвы 1с

Entrada

Entrada section of the musical score. It begins with a 3-measure rest, followed by a series of chords and single notes, often with accents (>) and fingerings (0, 2, 3, 4, 1). The piece ends with a double bar line.

Copla

Copla section of the musical score. It begins with a 3-measure rest, followed by a series of chords and single notes, often with accents (>) and fingerings (0, 2, 3, 4, 1). The piece ends with a double bar line.

3.

4.

5.

6.

Desplante

16

18

Обобщенная гармоническая схема *коплы фанданго*, исполняемого во фригийском ладу от ноты *ми*, может быть представлена в виде следующей схемы:

Схема 5-1. Гармоническая структура типовой *коплы фанданго*

1. 2. 3. 4. 5. 6.

I - - III - - VI VI - - II II - - - VI VI - - - III III - - - VI VI - - - II - - - I

На схеме сверху арабскими цифрами указаны мелодические фразы *коплы*, а снизу римскими цифрами указаны номера ступеней фригийского лада от ноты *ми*, на которых построены соответствующие аккорды, схематически изображенные на нотном стане в виде трезвучий. Такты даны условно и обозначают границы мелодических построений, соответствующих определенному стиху *коплы*. Первый аккорд в каждом «такте» соответствует ступени лада, с которой началось мелодическое развитие для данного стиха *коплы*, а последний аккорд в данном «такте» соответствует ступени лада, на которой закончилось мелодическое развитие. Данная гармоническая структура соответствует также и пьесам, приведенным в параграфах, посвященных *вердьялесу* и *фанданго корридо*.

Часто в сольную гитарную пьесу *фанданго из Уэльвы* добавляется еще одна *копла* с особой мелодией в ля-миноре и с фригийской каденцией. Ряд испанских музыковедов (например, И.Росси) под термином *фанданго из Уэльвы* понимают именно эту особую *коплу*. Типичная вариация на тему этой *коплы* приведена в следующей пьесе:

Фанданго из Уэльвы 2

Entrada



Copla





Как видно из приведенной пьесы, вариация занимает ровно 12 тактов (*компасов*) и состоит из трех практически идентичных мелодических предложений. Каждое из этих предложений, в свою очередь, разделено на две части – «вопросную» и «ответную». Итого получается шесть мелодических фрагментов, соответствующих шести стихам строфы *коплы*.

Гармоническая схема пьесы в виде последовательности трезвучий приведена на следующей схеме:

Схема 5-2



На схеме 5-2 первый ряд римских цифр представляет собой обозначения функций натурального ля-мажора (V – доминанта, а I – тоника). Второй ряд римских цифр – обозначения ступеней фригийского лада от ноты *ми*. Минорная тоника Im (ля-минор) соответствует IV-й ступени фригийского лада, что отражено на схеме тем, что обе эти ступени написаны под одним аккордом (второй аккорд 6-й мелодической фразы).

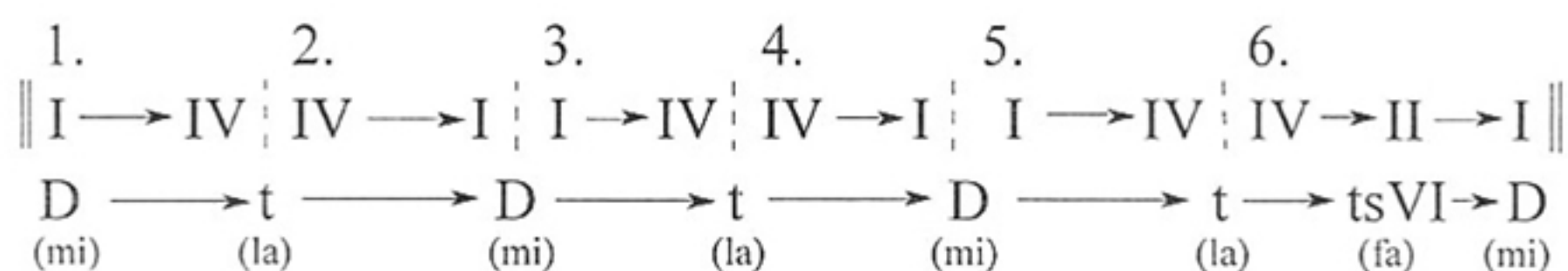
Требуется пояснения возникновение мажорного аккорда, построенного от ноты *ля*. На самом деле вариация построена на ля-миноре. В качестве основы послужила следующая мелодия, занимающая четыре *компаса*:

Пример 5-10



Эта мелодия состоит из двух частей, разделенных аккордовой группой. Первая часть длиной в два *компаса* – это «вопросная» часть, а вторая часть также длиной в два *компаса* – «ответная» часть.

Очевидно, что мелодия *коплы* из *Фанданго №2* была создана из первоначальной мелодии примера 5-10, в котором произошла замена одного из последовательных минорных аккордов на мажорный аналог, но это не меняет глобальной гармонической структуры вариации примера 5-10, которую можно схематично изобразить следующим образом:



На этой схеме римскими цифрами обозначены аккорды, построенные на соответствующих ступенях фригийского лада от ноты *ми*, а снизу даны обозначения этих же аккордов в ля-миноре (t – тоника, D – доминанта). В круглых скобках указаны ноты, от которых построены аккорды.

Вертикальные пунктирные линии, отделяющие части вариации друг от друга, могут не совпадать с границами тактов. Цифрами сверху обозначены номера мелодических фраз вариации примера 5-10. Гармоническая схема последней мелодической фразы построена аналогично последней фразе стандартной *коплы*, только вместо VI-й ступени фригийского лада используется IV-я ступень, а II-я ступень сохранена.

Эстрибильо

В ряде местных разновидностей *фанданго*, аккомпанемент которых построен аналогично *фанданго из Уэльвы*, можно встретить припев, называемый *эстрибильо* (*estribillo*). *Эстрибильо* является самостоятельной строфой из четырех стихов (строк текста). Фактически, это дополнительный куплет. Аналогично *копле* в *эстрибильо* один или два стиха могут повторяться, расширяя размер строфы до пяти или шести стихов. *Эстрибильо* – один из часто встречаемых элементов в народных песнях Испании.

Типичный *эстрибильо* приведен в примере 5-11. Обратите внимание, что мелодия *эстрибильо* состоит из четырех тактов, в каждом из которых содержится фраза, соответствующая одному стиху текста:

Пример 5-11

IV (la) ----- III (sol) ----- II (fa) ----- I (mi) -----

Очевидно, что происхождение *эстрибильо* в *фанданго* – относительно позднее явление, поскольку организован он по гармонической схеме фригийского оборота IV – III – II – I, включающего в себя минорный аккорд, соответствующий IV-й ступени (ля) фригийского лада (смотри параграф, посвященный гармонии в Главе 4 «Вопросы теории музыки фламенко»).

Фальсеты

Рассмотрим теперь типы *фальсет*. *Фальсеты* могут находиться как между *коплами*, так и образовывать непрерывные последовательности даже без интермедий между ними. Это возможно потому, что концовки *фальсет* часто повторяют концовки интермедий. Иногда встречаются инструментальные варианты *фанданго из Уэльвы*, вообще не содержащие *коплу*, а полностью построенные на *фальсетах* и интермедиях. На мой взгляд это плохо, поскольку *копла* в любых разновидностях *фанданго* – основа этой формы фламенко. Следовательно,

хотя-бы одну вариацию на тему *коплы* следует в сольном гитарном варианте *фанданго* сохранить.

Фальсеты создаются на различной гармонической основе. Рассмотрим наиболее распространенные методы создания *фальсет*.

1. Фальсеты, построенные на аккорде I-й ступени фригийского лада

Эти *фальсеты* построены на «главном» (тоническом) аккорде гармонии *фанданго*.

Фанданго из Уэльвы 3

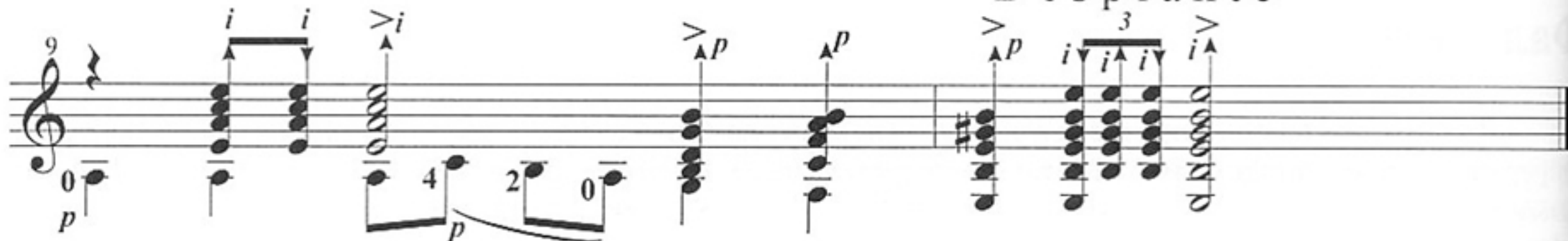
Entrada



Falseta



Desplante



Обратите внимание, что в представленной пьесе левая рука в течение 4-х тактов *фальсеты* должна находиться в одном и том же положении – 4-й палец постоянно зажимает *ре* на 2-й струне, а 1-й палец зажимает *соль-диез* на третьей струне.

В следующих двух пьесах №4а и №4b приведены варианты наиболее характерной *фальсеты*. Особое внимание обратите на соблюдение акцентов на каждой второй доле, чтобы подчеркнуть размер 3/2.

Фанданго из Уэльвы 4а

Entrada

Falseta

Desplante

В пьесе №4b приведен еще один распространенный вариант этой *фальсеты*:

Фанданго из Уэльвы 4b

Entrada

Falseta

Desplante

2. Фальсеты, построенные на фригийском обороте

Эти фальсеты создаются на основе фригийского оборота, представляющего собой последовательность аккордов, построенных на следующих ступенях фригийского лада: IV(ля) – III(соль) – II(фа) – I(ми).

Фанданго из Уэльвы 5

Entrada

The musical score is divided into three systems. The first system features a 'Falseta' section, which is a short melodic phrase. The second system includes a 'Desplante' section, which is a more complex melodic passage. The notation includes various musical symbols such as triplets, accents, and fingering numbers.

В этом примере фригийский оборот в *фальсете* использован два раза – сначала в развернутой форме, так, что каждая ступень фригийского оборота занимает целый такт, а второй раз – в сокращенном виде (весь оборот укладывается в один с небольшим такт – с 8-го такта по начало 9-го). *Деспланте* также построено на фригийском обороте.

Интермедии

Рассмотрим некоторые типичные варианты интермедий, в которых встречаются мелодические украшения.

1. Замена части интермедии характерным для *фанданго из Уэльвы* мелодическим движением в его наиболее «классическом» виде (не забывайте акцентировать каждую вторую долю такта):

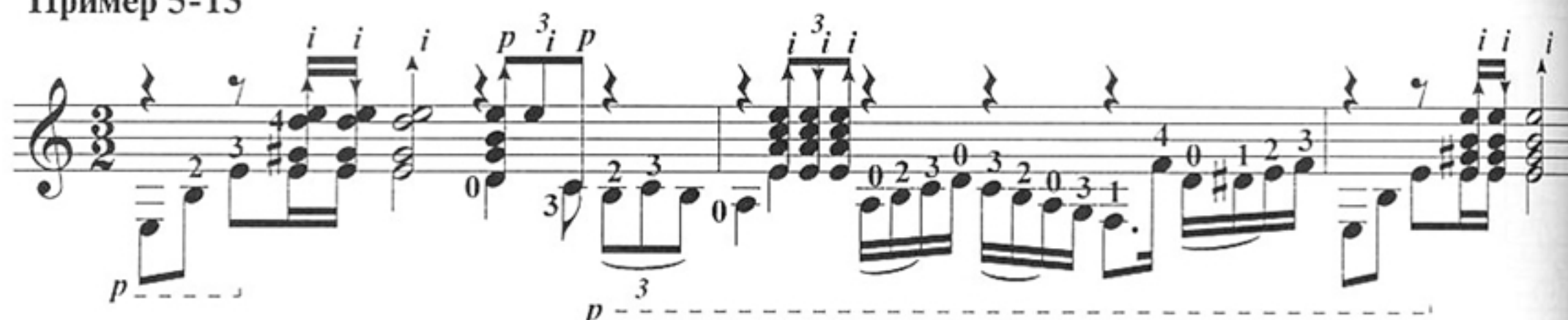
Пример 5-12

The musical score for 'Пример 5-12' is a single system of guitar notation. It features a melodic line with various musical symbols such as triplets, accents, and fingering numbers.

Обратите внимание, что в пьесах №4а,б эта мелодия развернута в целую вариацию. Существует множество вариантов обыгрывания данной мелодии.

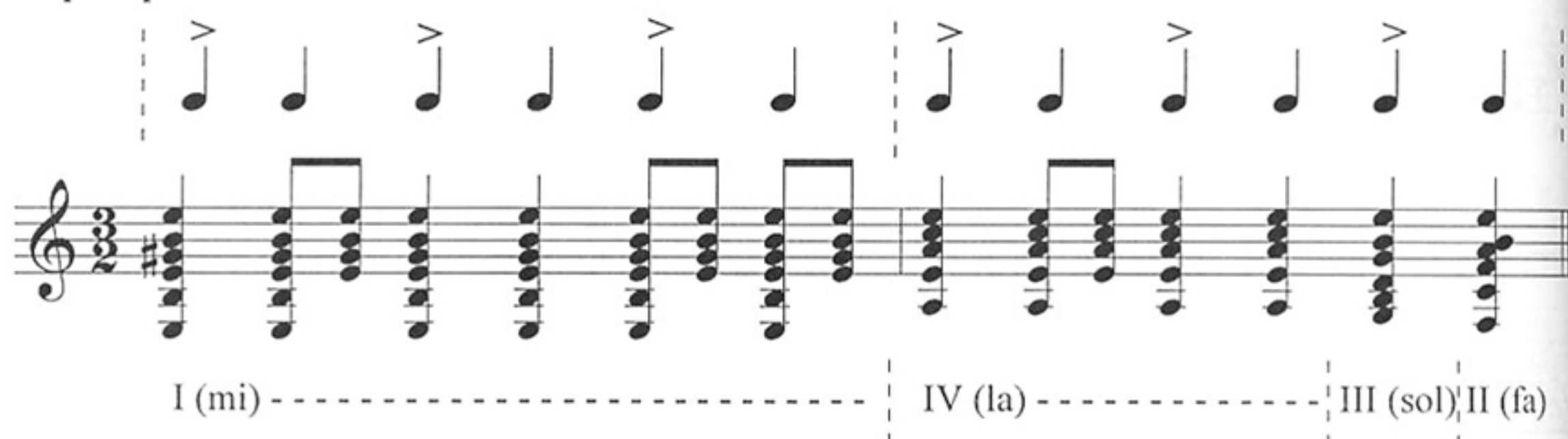
2. Использование мелодических вставок:

Пример 5-13



Интермедии в *фанданго из Уэльвы* строятся из однотипных двухтактовых построений следующего вида:

Пример 5-14



Первый такт интермедии всегда строится на аккорде I-й фригийской ступени (*ми*). Вторым такт гармонически более разнообразен: первые четыре четвертных доли строятся на аккорде IV-й ступени, пятая – на аккорде III-й ступени (*соль*) и, наконец, шестая – на аккорде II-й ступени (*фа*) лада. Вторая половина второго такта и первая четвертная доля следующего за интермедией первого такта *фальсеты* представляют собой равномерное по длительности монотонное нисходящее движение по нижнему тетрахорду лада к тонике *ми* (фригийский оборот):

$$IV (la) \rightarrow III (sol) \rightarrow II (fa) \rightarrow I (mi)$$

Примеры концертных пьес

И, наконец, предлагается разобрать две пьесы на темы *фанданго из Уэльвы*. Первая пьеса написана во фригийском ладу от *ми* содержит две типовых *коплы* и пять *фальсетов* в наиболее традиционном варианте.

Фанданго из Уэльвы 6

Entrada

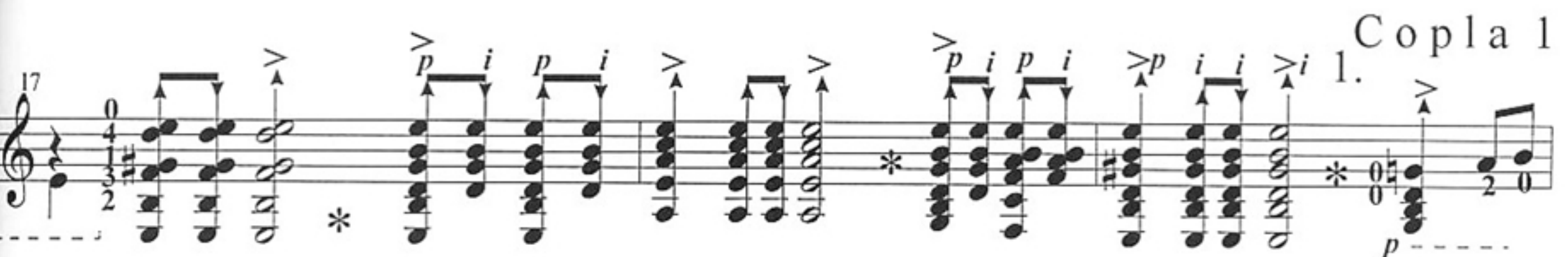
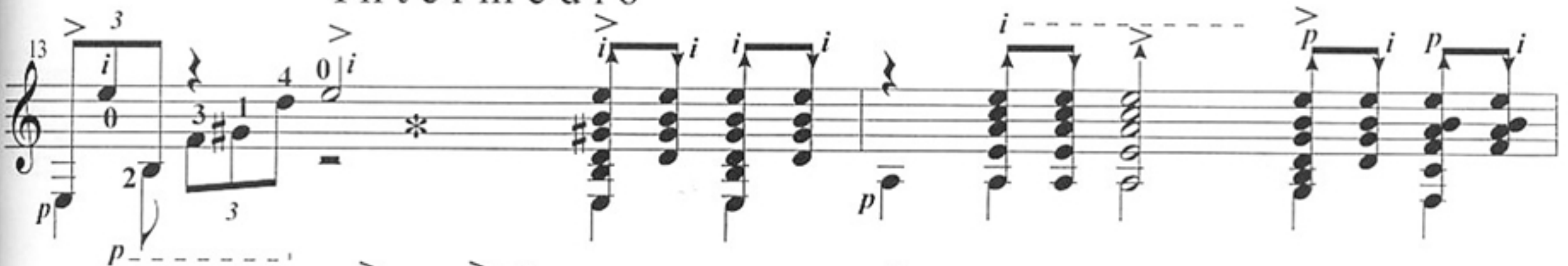




Falseta 1



Intermedio



Copla 1

The musical score is written for guitar in treble clef, featuring a series of measures with intricate fingering and rhythmic notation. The score is divided into several sections:

- Measures 20-25:** The first system contains measures 20 through 25. It includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with fingering numbers (0, 2, 3, 1, 2, 0, 3, 0, 1, 2, 0, 3, 1, 0) and dynamic markings like *p* and *f*. A bracket labeled 'I' spans measures 23-25.
- Measures 26-28:** The second system contains measures 26 through 28. It continues the rhythmic patterns with more complex fingering and dynamic markings.
- Measures 29-31:** The third system contains measures 29 through 31. It includes a section labeled 'Intermedio' and features more complex rhythmic patterns and dynamic markings.
- Measures 32-33:** The fourth system contains measures 32 and 33. It includes a section labeled 'Falseta 2' and features more complex rhythmic patterns and dynamic markings.
- Measures 34-35:** The fifth system contains measures 34 and 35. It includes a section labeled 'Falseta 2' and features more complex rhythmic patterns and dynamic markings.
- Measures 36-37:** The sixth system contains measures 36 and 37. It includes a section labeled 'Falseta 2' and features more complex rhythmic patterns and dynamic markings.
- Measures 38-39:** The seventh system contains measures 38 and 39. It includes a section labeled 'Falseta 2' and features more complex rhythmic patterns and dynamic markings.

The score is characterized by its use of various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and its inclusion of dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The notation also includes various fingering numbers and articulation marks like accents and slurs.

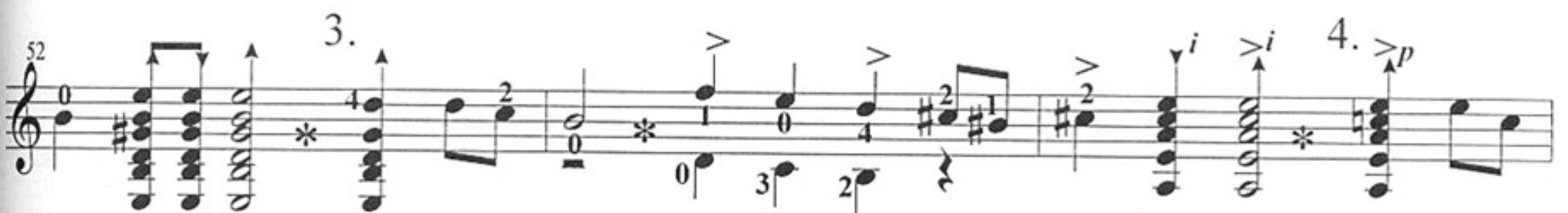
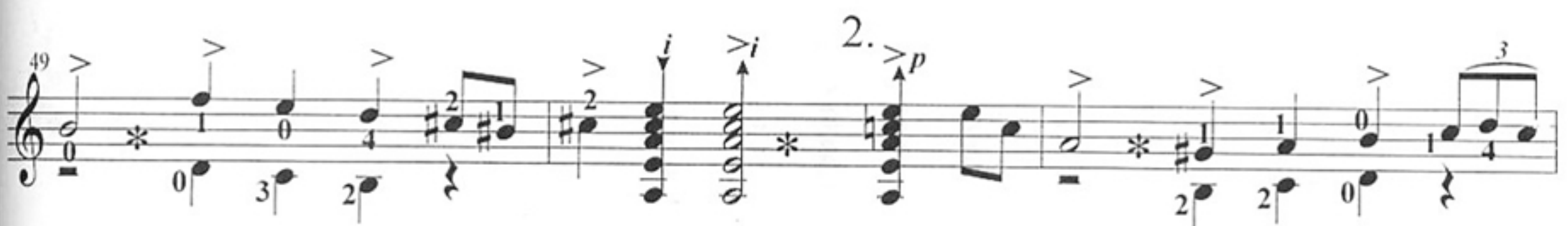
Intermedio



Falseta 3



Copla 2



Intermedio



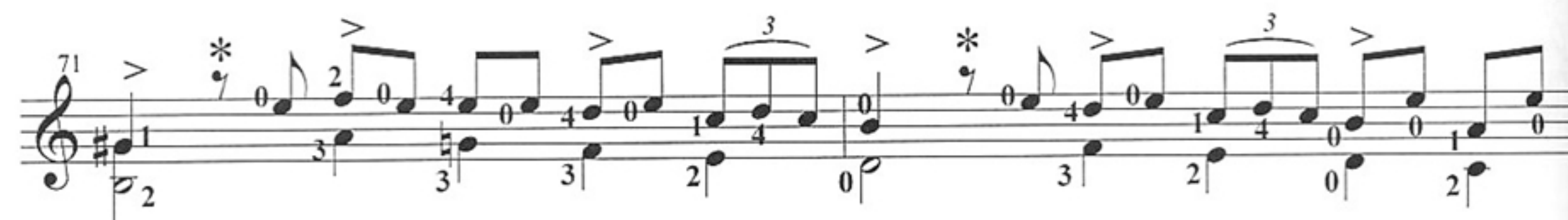
Falseta 4



Intermedio



Falseta 5



Очень интересен редко исполняемый вариант *фанданго из Уэльвы* во фригийском ладу от *ля* (в среднем регистре, так называемом *por medio*). Ниже дана одна из исполнительских версий, состоящая из трех *копл*, пяти *фальсет* и *эстрибильо*. Особое внимание обратите на *коплы*. Первая *копла* вам еще не встречалась. Вообще говоря, это достаточно редкий вариант, который используют гитаристы в своих сольных пьесах. Состоит эта *копла* не из шести, а из пяти мелодических предложений, и повторяется дважды. Гармония *коплы* выстраивается в следующую схему:

Схема 5-3

1. 2. 3. 4. 5.

IV - - - I IV - - - I I - - - III III - - - II II - - - I

Вторая *копла* – это типичная *копла фанданго из Уэльвы*, структура которой уже была рассмотрена в данном параграфе (см. пьесу №2 и схему 5-1).

Третья *копла* организована достаточно неожиданно (схема 5-4): первые три предложения построены по гармонической схеме, соответствующей второй *копле* (но без добавления минорного аккорда IV-й ступени лада его мажорным аналогом), а следующие три предложения полностью соответствуют стандартной *копле фанданго*. Причем, мелодия первых трех предложений, несмотря на их гармонические схемы, также построена по стандартной схеме *фанданго*.

Схема 5-4

1. 2. 3. 4. 5. 6.

I - - - IV IV - - - I I - - - IV IV - - - III III - - - VI VI - - II - - - I

И, наконец, *эстрибильо*, состоящий из пяти мелодических фраз, каждая из которых соответствует одному стиху строфы. В рассматриваемом случае, в отличие от *эстрибильо* из примера 5-11, каждая мелодическая фраза обыгрывает фригийский оборот: IV(ре) – II(до) – II(си-бемоль) – I(ля). Вообще надо сказать, что в песнях фламенко, построенных на фригийском ладу, фригийский оборот для *эстрибильо* – наиболее употребительное гармоническое решение.

В данной пьесе вы также увидите, например, и вариацию на характерную мелодию *фанданго из Уэльвы* (2-я *фальсета*), а также ряд других мелодий, с которыми вы познакомились в данном параграфе. Например, 1-я *фальсета* соответствует пьесе №1.

Обратите внимание на интермедии. В отличие от версии *фанданго из Уэльвы*, исполняемой во фригийском ладу от *ми*, гармония проще: первый такт интермедии построен только на аккорде I-й ступени лада (ля), а второй такт – полностью на аккорде II-й ступени (си-бемоль). Мелодическое нисходящее движение к тонике по нижнему тетрахорду лада осуществляется на фоне аккорда II-й ступени лада.

Для того, чтобы легче почувствовать ритмику произведения проставлены практически все акценты (значки ">") на ударных долях тактов.

Обратите также внимание, что во второй *фальсете* (Falseta 2) и в первом куплете (Copla 1) некоторые такты мелодии имеют только два акцента, то есть, разделены на два полутакта с размером 3/4.

Фанданго из Уэльвы 7

Entrada

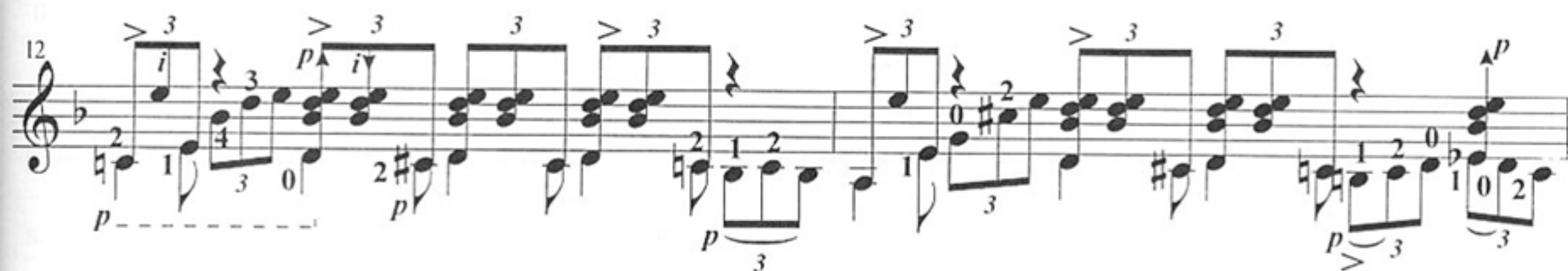
III

I

I

Intermedio

Falseta 1



Intermedio



Falseta 2



24 *p a m i a m i p a m i*

26 *p p p p p*

28

30

32 *p p p p p*

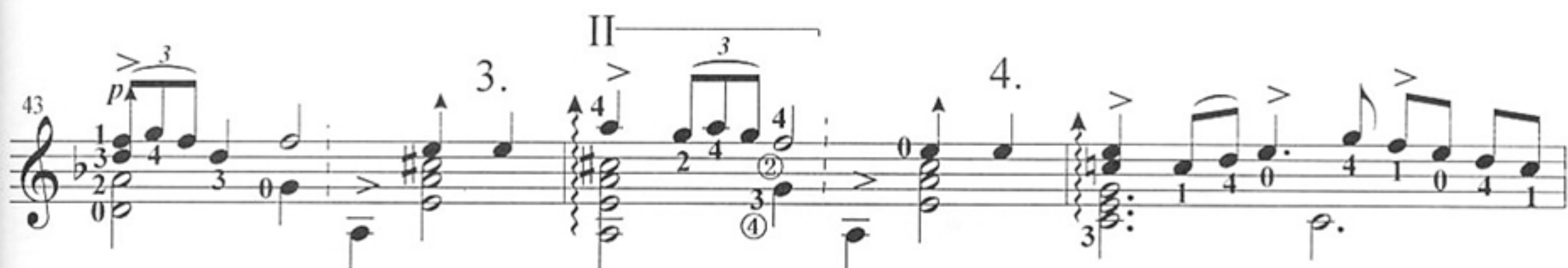
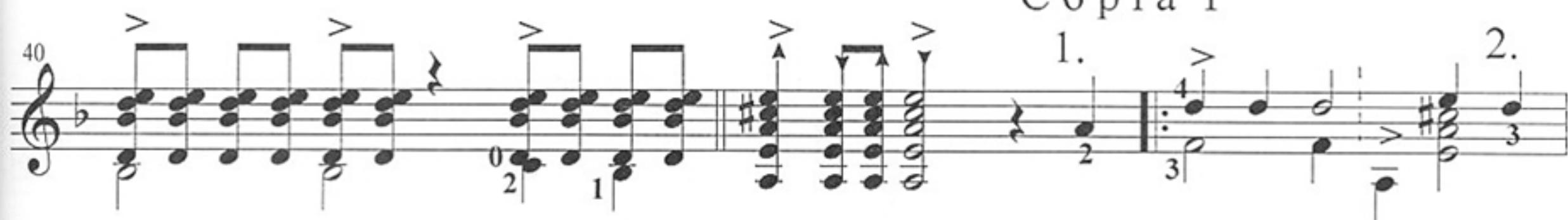
Intermedio

34 *p p p p p*

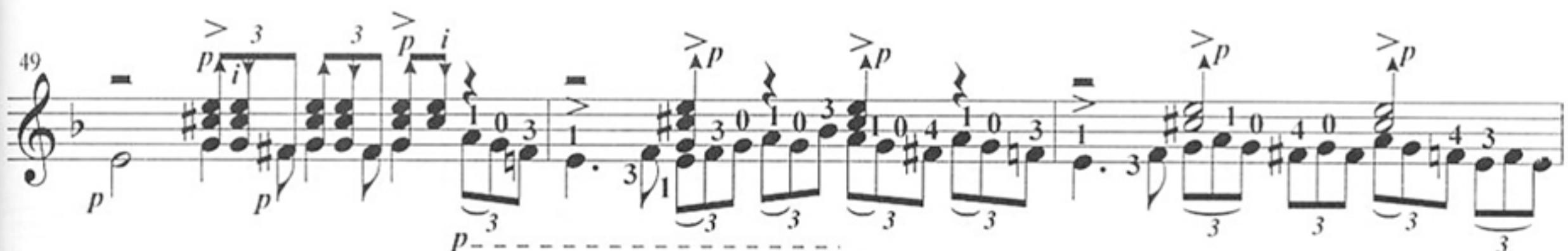
36 *p p p p p*

38 *p a m i p i*

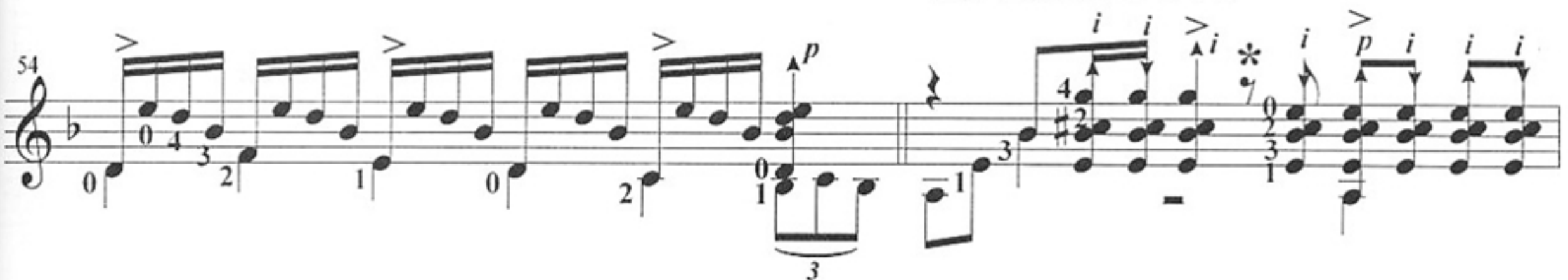
Copla 1



Falseta 3



Intermedio



1. Copla 2



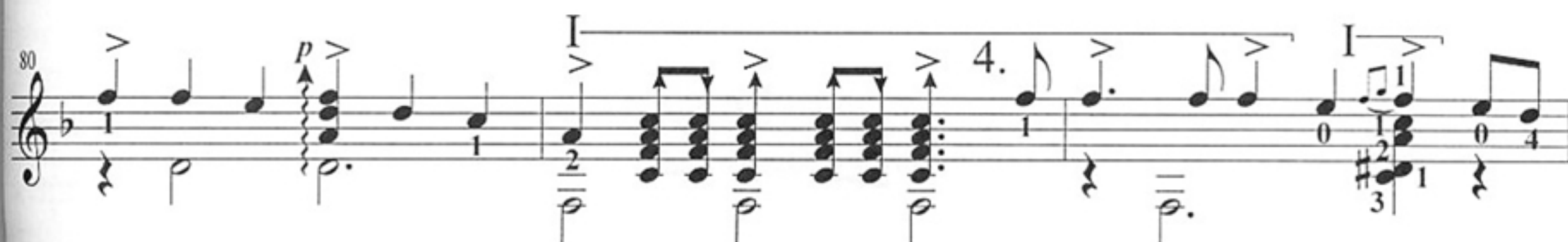


Intermedio



Copla 3





Estribillo

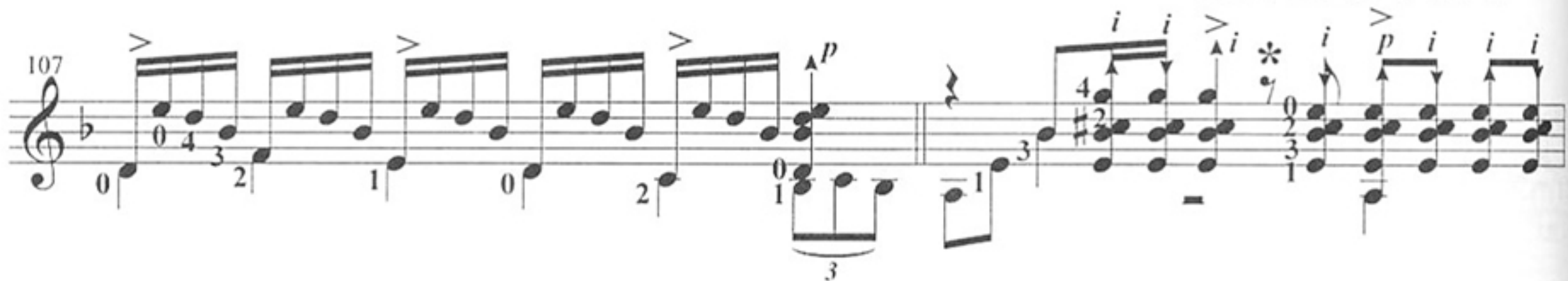




Falseta 4



Intermedio



Falseta 5



Desplante



Малагенья

Малагенья (malagueña) – это одна из известнейших форм фламенко. Возникла в 1-й половине XIX века. *Малагенья* является местной разновидностью *фанданго* города Малага. В свою очередь, *малагенья* имеет ряд версий, которые можно разбить на две группы: ритмизованные, хорошо приспособленные для танца (например, *malagueña bolera*), и неритмизованные, которые можно считать разновидностями «протяжного фанданго» (*fandango lento*), то есть, варианта *фанданго*, гитарный аккомпанемент которого не имеет метрического каркаса, распадаясь на совокупность отдельных музыкальных фраз со своим особым ритмическим рисунком каждой из них (в этом отношении по своему характеру похожим на вокальную партию). Первоначально *малагенья* исполнялась в среде моряков и рыбаков южного побережья Испании, откуда она перекочевала и в Португалию. Расцвет *малагеньи* связан с именем певца и поэта рубежа XIX – XX веков Хуана Бревы (*ORTEGA ESCALONA, Antonio*), названного «королем малагеньи», пение которого, по отзывам современников, «ранило как пуля и обжигало как огонь». Ему приписывают создание около тридцати песен на темы *малагеньи*, многие из которых пелись по всей Испании. Слава певца достигла апогея в 80 – 90 годах XIX века.

В данной главе рассматриваются только танцевальные варианты *малагеньи*, характеризующиеся четким ритмическим рисунком, организованным в трехдольный метр. Неметризованные версии, имитирующие вокал и предназначенные только для слушания, будут рассмотрены в следующих главах.

На гитаре *малагенья* исполняется в подавляющем большинстве случаев во фригийском ладу от ноты *ми*, хотя возможны варианты фригийского лада от *ля*, или от *фа-диез*, как в *таранте*, или от *си*, как в *гранадине*.

Сольные гитарные варианты *малагеньи* строятся на наборах *фальсет* и инструментальной имитации *коплы*. Темп исполнения может меняться в достаточно широких пределах, оставаясь при этом живым и подвижным. На ноты танцевальные варианты *малагеньи* записывают в размере 3/4 или 3/8, в зависимости от предпочтений автора. Музыкальная структура соответствует *фанданго*, хотя и более изменчива. Иногда *малагенья* заканчивается *коплой вердыялеса*.

Копла малагеньи

Мелодия *коплы малагеньи* имеет свои отличительные особенности по сравнению с «традиционной» *коплой фанданго*. В качестве примера рассмотрим следующий вариант *коплы малагеньи*, дополненный гитарным аккомпанементом:

Копла малагеньи

Alegretto **Copla**

1.

2.

3.

4.

5.

6.

Intermedio

В представленной мелодии обратите внимание на следующие два обстоятельства. Во-первых, ярко выражены акценты на первых долях тактов. При оживленном исполнении аналогичная акцентировка аккомпанемента делает его неотличимым по характеру от аккомпанемента *севильяны* и *сегидиллы*. Во-вторых, практически отсутствует «дуга» в мелодии каждой из шести фраз *коплы* (см. главу 4).

Представленная версия *коплы*, по-видимому, является результатом трансформации более «традиционной» *коплы*, в которой дугообразный характер мелодии более выражен:

1.

5. 2.

9. 3.

13. 4.

17. 5.

21. 6.

Лейтмотив фальсет малагеньи

Мелодии *фальсет* и интермеди *малагеньи* имеют свои специфические мотивы, которых не встретить в иных версиях *фанданго*. В качестве «особой» темы (далее «лейтмотив») можно считать следующую:

Пример 5-15

рат і рат і рат і

Лейтмотив *малагеньи* используется и как часть какой-либо *фальсеты*, и как часть мелодической интермеди между *фальсетами* или между *фальсетой* и *коплой*.

Вариантов лейтмотива множество. Наиболее употребительные, пожалуй, следующие:

Пример 5-16а

рат і рат і

Пример 5-16b

Two staves of musical notation in 3/4 time. The upper staff contains a melody with notes and rests, starting with a 'p a m i' marking. The lower staff contains a bass line with various fingerings (0, 1, 2, 3, 4) and techniques like 'p' (palm) and 'i' (index). The music is in a key with one sharp (F#).

Как вы уже заметили, принципы варьирования фактуры основной темы *малагеньи* достаточно просты.

Кадансовый оборот

Другой характерной мелодией *малагеньи* можно считать кадансовый оборот, завершающий многие *фальсеты*. В его основе лежит фригийская каденция, т.е. последовательность аккордов, построенных на нижнем тетра хорде фригийского лада (см. главу 4) IV(ля) – III(соль) – II(фа) – I(ми). Наиболее простые варианты каденции, «очищенные» от орнаментальных украшений, выглядят следующим образом:

Пример 5-17a

A single staff of musical notation in 3/4 time. The melody is in the upper voice, and the bass line is in the lower voice. The melody starts with a '5' marking. The bass line features various fingerings and techniques like 'p' (palm) and 'i' (index). The music is in a key with one sharp (F#).

Пример 5-17b

A single staff of musical notation in 3/4 time. The melody is in the upper voice, and the bass line is in the lower voice. The melody starts with a '1' marking. The bass line features various fingerings and techniques like 'p' (palm) and 'i' (index). The music is in a key with one sharp (F#).

Пример 5-17c

A single staff of musical notation in 3/4 time. The melody is in the upper voice, and the bass line is in the lower voice. The melody starts with a '2' marking. The bass line features various fingerings and techniques like 'p' (palm) and 'i' (index). The music is in a key with one sharp (F#).

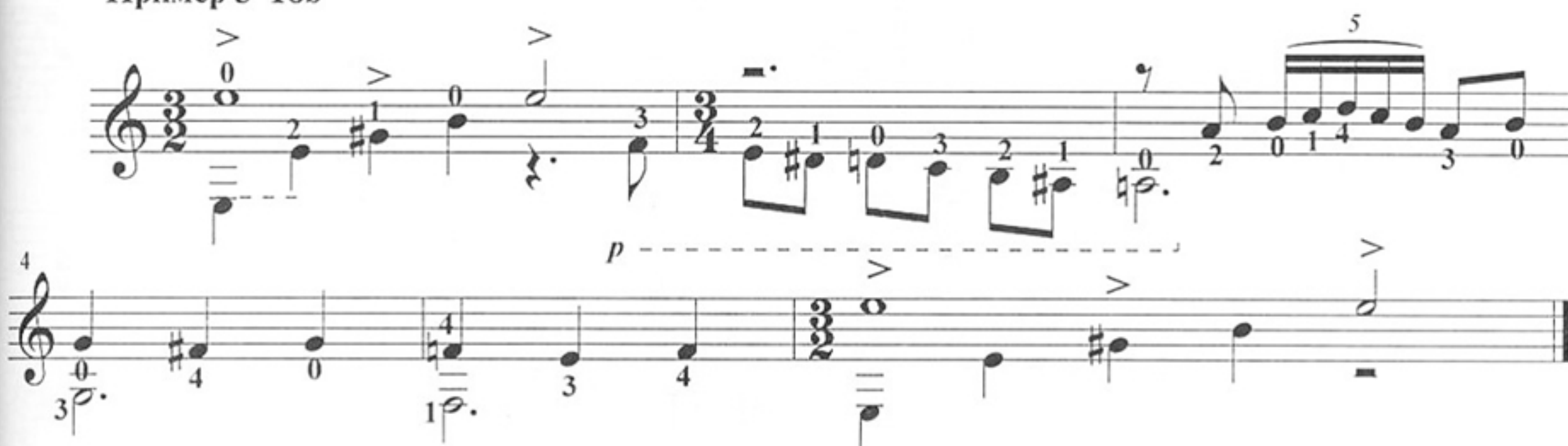
Часто встречаются циклические повторы кадансовых оборотов. Для органичной связи повторяющихся частей используются вводные нисходящие мелодические ряды в верхнем или нижнем голосе (3-я четверть второго такта перед тактовой чертой):

Пример 5-18a



или более развернутые:

Пример 5-18b



Пример 5-18c



Мелодии *фальсет* часто построены на чередовании одна за другой фригийских каденций, отличающихся друг от друга приемами разработки мелодической фактуры. Можно также встретить и гармонические схемы, соответствующие формам фламенко, родственным *солеа* (см. схему 4-1 в главе 4).

Примеры концертных пьес

Перейдем теперь к изучению различных исполнительских версий *малагенья*. В первой пьесе использована мелодия *коплы фанданго*, причем в наиболее ритмизованном виде и приспособленная к танцу. Гармоническая схема *коплы* соответствует схеме 5-1. О вокальном происхождении этой мелодии напоминает лишь длинное *легато* в конце, имитирующее вокальные мелизматические украшения. По стилю эта версия *малагенья* близка к популярным народным песням (*malagueña popular, malagueña bolera*). Обратите внимание, как специфически выглядит лейтмотив по сравнению с примерами 5-15 и 5-16. Цифрами от 1 до 6 в *копле* указаны начала мелодических предложений, имитирующих соответствующие вокальные разделы *коплы*. Мелодия *интрады* традиционная. Аналогичные мелодические вариации (с учетом тональных различий, конечно) встречаются также в *гранадине* и *таранте*. Но надо сказать, что эта вариация может использоваться не только в качестве *интрады*, но и в составе различных *фальсет*.

Малагенья 1

Entrada

Entrada

Measures 1-17. The notation is in 3/8 time, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4) are indicated below the notes. Measure numbers 6, 12, and 18 are marked at the beginning of their respective lines.

Falseta 1

Falseta 1

Measures 18-41. The notation continues in 3/8 time. It includes dynamic markings such as *p* (piano) and *p i* (pianoissimo). There are also accents (^) and breath marks (I-). Fingering numbers are present throughout. Measure numbers 18, 24, 30, 35, and 41 are marked at the beginning of their respective lines.

Coplá

45 *p* *i m i m i m i m i i* *p* 1. *i m* *3* *m i m i*

50 *a m i* 2. *i m i m i* *m i m* *3* 3. *p i p i p i*

56 *4* *0* *1* *0* *4* *1* *2* *0* *p* *p* *4* *1* *0* *3* *2* *0* *3* *2* *0* *3* *2* *1* *0*

62 5. *3* 6. *0* *2* *3*

Falseta 2

68 *I* *0* *1* *3* *p i mi*

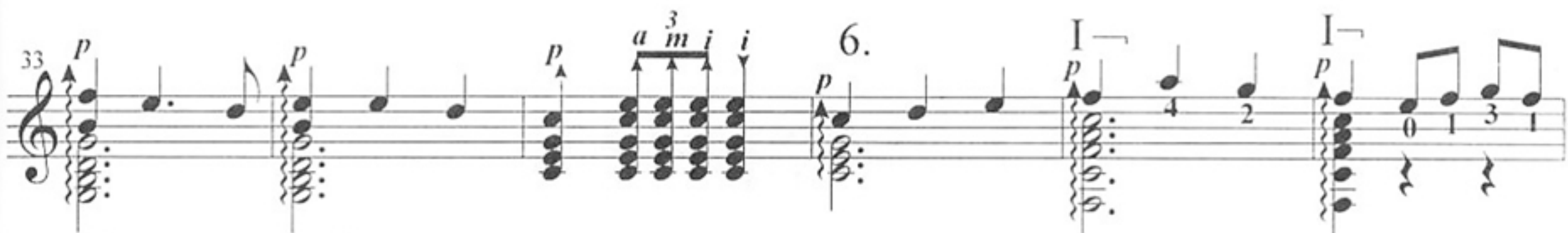
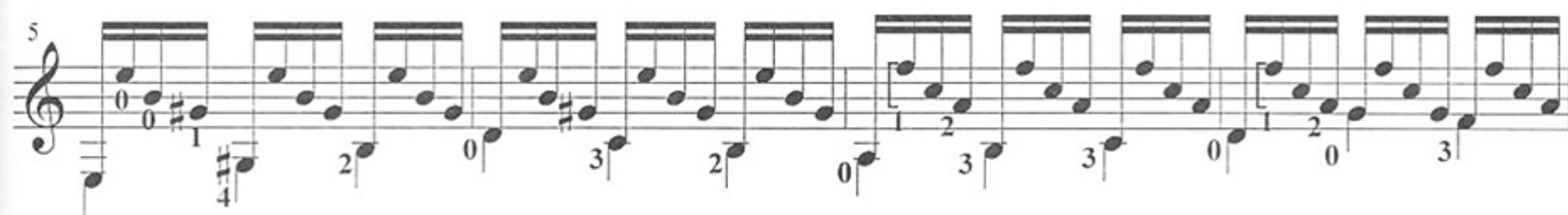
72 *0* *2* *1* *0* *2* *3* *0* *2*

75 IV V *2* *1* *3* *4* *2* *1* *3* *4*

Следующая пьеса – это типичная *малагенья болера* (*malagueña bolera*) – танцевальная версия *малагеньи* для одной или нескольких пар. Танец может сопровождаться *кастаньетами* (*castañuelas*). Мелодия имитации вокальной партии (*коплы*) очень проста ритмически и без орнаментализмов. Гармоническая схема соответствует схеме 5-1. В качестве *интрады* использована *фальсета*, постоенная на основной теме (лейтмотив) *фальсет малагеньи*. Для разнообразия можете к данной пьесе добавить *интраду* из предыдущей пьесы. Несмотря на различие ритмического размера обеих пьес, соединение в пределах единой композиции (практически в произвольном порядке) вариаций, организованных в ритме 3/4 и в ритме 3/8 (как в предыдущей пьесе) практикуется довольно часто.

Малагенья 2

Entrada (Falseta 1)



Intermedio



48

Caida

53

57

В третьей пьесе дана еще одна распространенная *интрада*, представляющая собой последовательность аккордов, извлекаемых большим пальцем правой руки. Движение большого пальца не должно быть ударом, а должно создавать арпеджированную окраску. Форшлаг, предшествующий аккорду, играется быстро, напоминая фрагмент тремоло и исполняется в аналогичной технике.

Обратите внимание, что в качестве интермедии между *коплой* и следующей за ней *фальсето* использована основная тема *малагеньи*.

Соединение *вердьалеса* и *малагеньи* в пределах одной композиции – достаточно традиционное и частое явление. Соединение осуществляется без всяких промежуточных музыкальных фраз, несмотря на различие в размере (*малагенья*, например, может быть в размере 3/8) и характере ритмического рисунка. *Вердьалес* исполняется всегда после *малагеньи*, а не наоборот, выполняя роль бурного танцевального финала.

Малагенья 3

Entrada

ami p

III I

4

8

p i m a

C o p l a

Verdiales

Verdiales

43

i a m i a m i i

i a m i a m i i

I

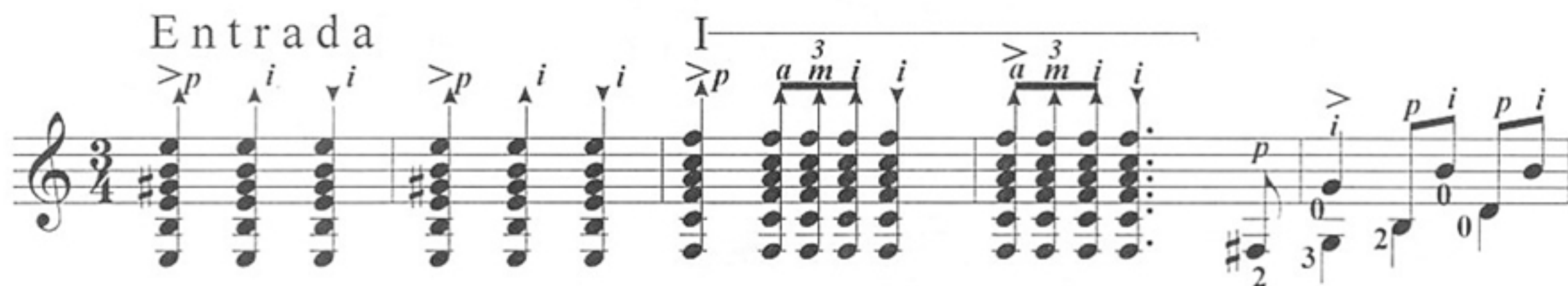
III

II

I

Малагенья 4

Entrada



Falseta



1. Copla



38

44

50

Desplante

56

Следующая версия малагеньи обычно называется популярная малагенья (*malagueña popular*). Этот вариант наиболее далек от фламенко. В знаменитой малагенье Э.Лекуоны использованы мелодии, которые вы увидите в данной пьесе. Обратите также внимание, что появился еще один музыкальный раздел – эстрибильо, состоящий из 4-х коротких мелодических предложений, соответствующих одной строке текста каждая.

Интересно, что в качестве фальсет мы опять встречаем основную тему малагеньи. В данном случае фальсеты явно несут на себе и функцию интермедий, отделяющих коплу от интрады, с одной стороны, и от деспланте, с другой стороны.

Особое внимание обратите на 1-ю фальсету. В ней использован прием, который является комбинацией элементов простейшего расгеадо (обратные удары пальцев *i* и *m*) и извлечения мелодии в нижнем голосе большим пальцем.

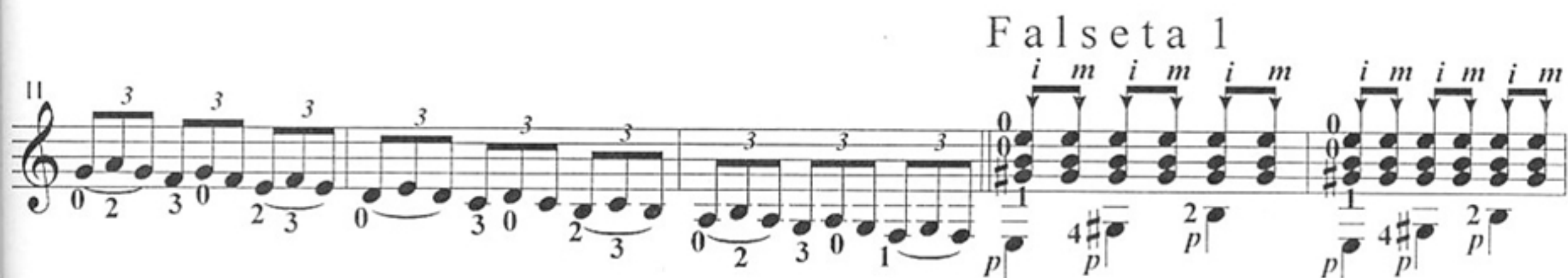
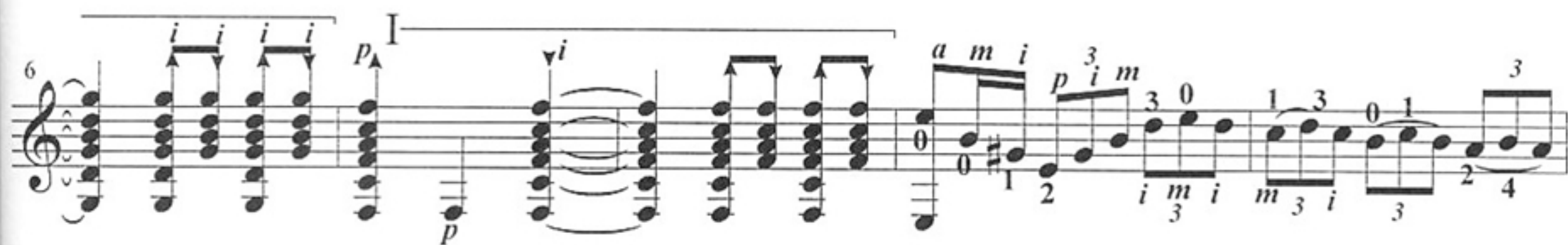
Малагенья 5

Entrada

I

II

III



i, m, i, m — — — — —

Falseta 1

VI **V** **III**

I

Copla

VI **III**

V **VI**

III **V** **VI**

VIII **V** **VI**

5. 6.

[illegible]

4. Musical score for the 4th exercise. The notation includes a treble clef, a 3/4 time signature, and various musical notations such as slurs, accents, and a key signature change to B-flat major. The exercise concludes with a double bar line and a key signature change to B-flat major.

5.

20

i m i m i m

Intermedio

C o p l a 2

[illegible]

The first system of the musical score for 'The Wind' is shown. It consists of a single staff in treble clef. The notation includes various musical symbols: a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The music begins with a series of eighth and sixteenth notes, followed by a triplet of eighth notes. The staff is marked with a '30' at the beginning, indicating the measure number. The notation includes various musical symbols such as eighth notes, sixteenth notes, and a triplet. The staff is marked with a '30' at the beginning, indicating the measure number. The notation includes various musical symbols such as eighth notes, sixteenth notes, and a triplet. The staff is marked with a '30' at the beginning, indicating the measure number.

The first system of the musical score for 'The Little Boat' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody starting with a quarter note G4, followed by a triplet of eighth notes (A4, B4, C5), and then a series of eighth notes with various ornaments (accents, staccato, and slurs). The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, including a triplet of eighth notes (F3, G3, A3) and a series of eighth notes with fingerings (1, 0, 1, 0, 3) and slurs.

Intermedio

Estribillo

Desplante

В дополнение к *фанданго корридо* рассмотрим еще один вариант *фанданго* на 3/4, созданный из мелодической гитарной интермедии *фанданго из Альмерии* (*fandango de Almería*), исполненной между куплетами *кантаора*. Эта интермедия представляет собой имитацию вокальной *коплы*.

Заметьте, что мелодия отличается от *вердьалеса*, и ближе к *фанданго из Уэльвы*. Обратите также внимание, что серии *расгеадо* между мелодическими фразами занимают неполные два такта, что отличает эту версию *фанданго* от, например, *вердьалеса* и *фанданго корридо*.

Фанданго 2

Fandango de Almeria

Entrada

Copla

9

I

i a m i

2.

3.

13

I

4.

17

5.

I

21

6.

i a m i

Desplante

a m i a m i i

25

i a m i a m i i

Довольно часто отдельные мелодические фразы в *копле* могут быть в размере 4/4 или даже 5/4. В следующем примере приведена *копла* предыдущей пьесы с типичной деформацией метрики:

Пример 5-19

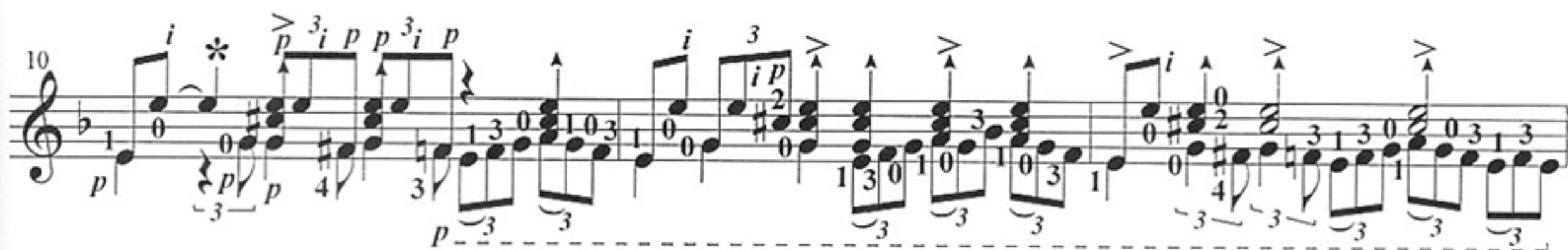
The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Copia 1.' and the bottom staff is labeled 'Copia 3.'. Both staves are in 3/4 time and feature a treble clef. The top staff includes a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature 'C'. The bottom staff includes a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature 'C'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'i' and 'a m i'. The top staff also includes a section labeled 'I' with a key signature of one flat and a common time signature 'C'.

9. 4. 5. Desplante

Приведем еще один вариант *фанданго* с весьма неожиданной (но часто встречаемой) гармонической структурой *коплы*: в середине и конце *коплы* сделано отклонение во фригийский лад *ми* через VI-ю ступень фригийского лада *ля*, которая одновременно является II-й ступенью фригийского лада от *ми*:

Фанданго 3

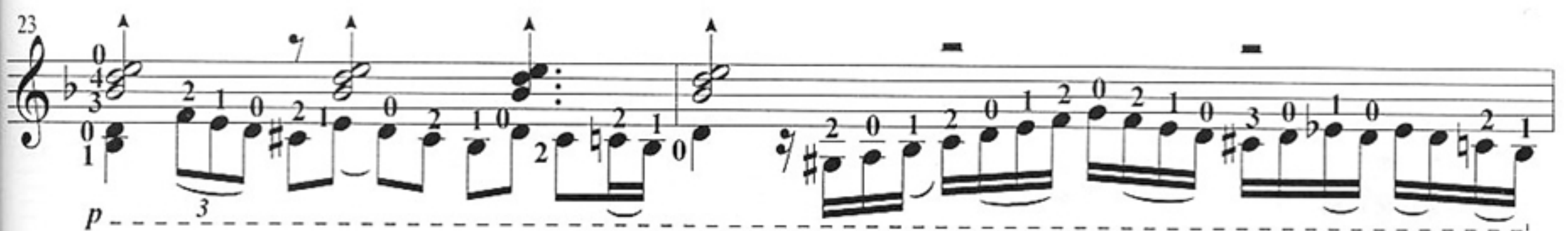
Entrada Falseta 1



Copa



Intermedio





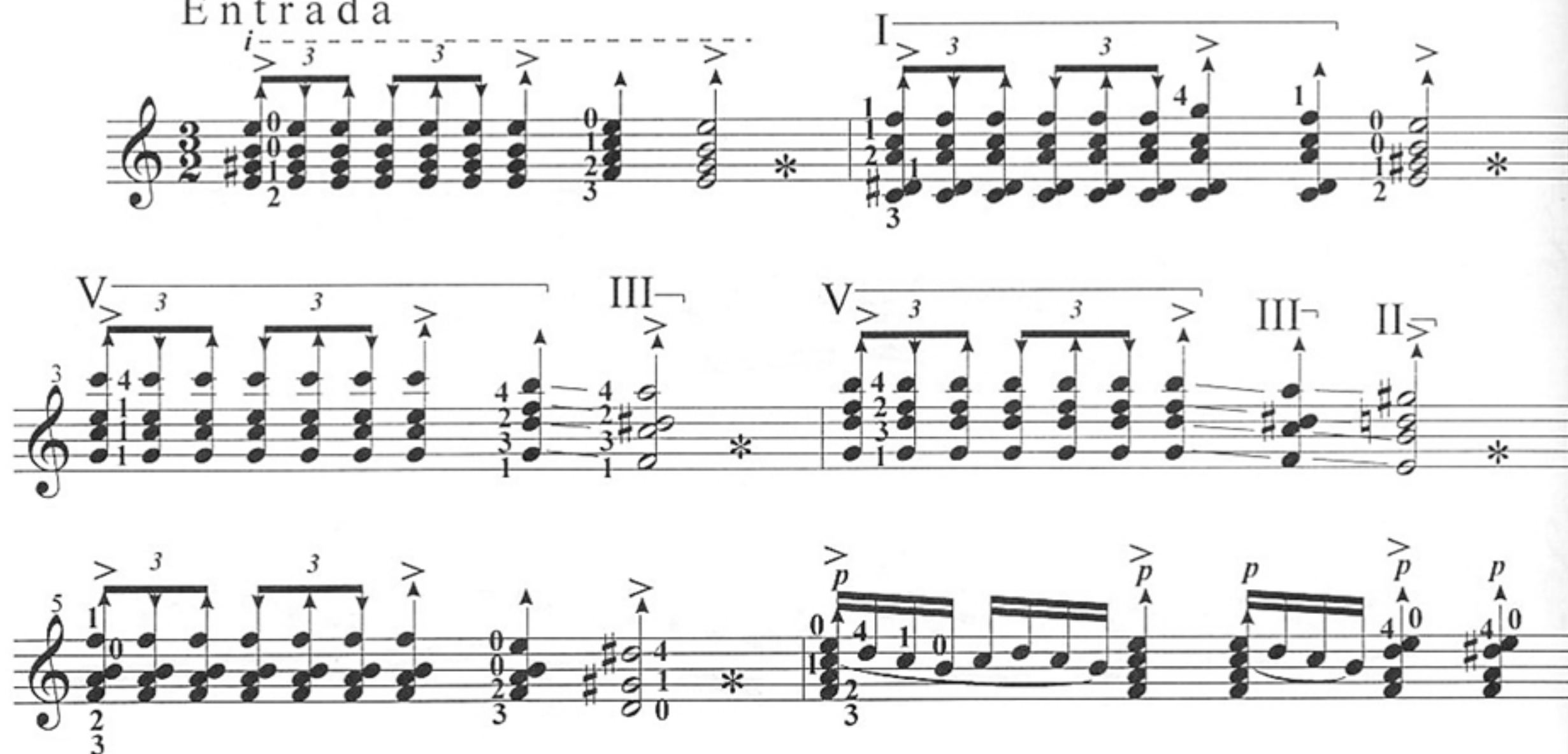
Desplante

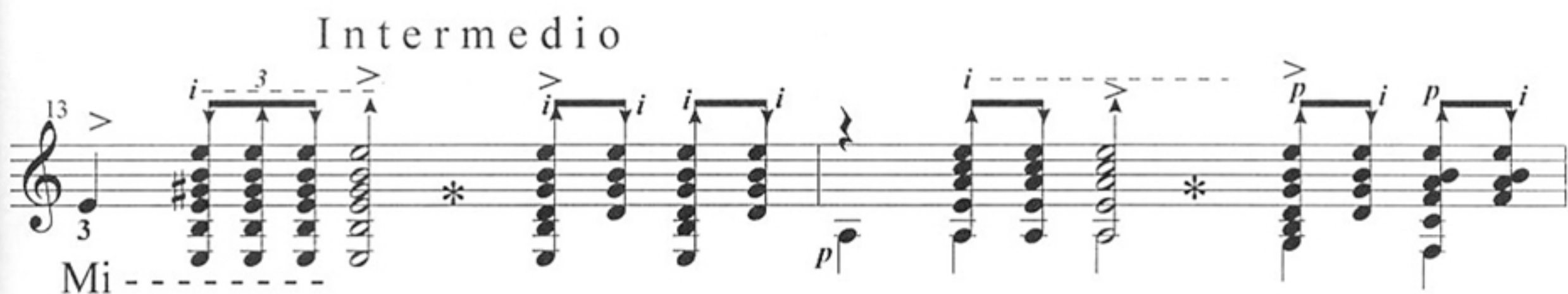
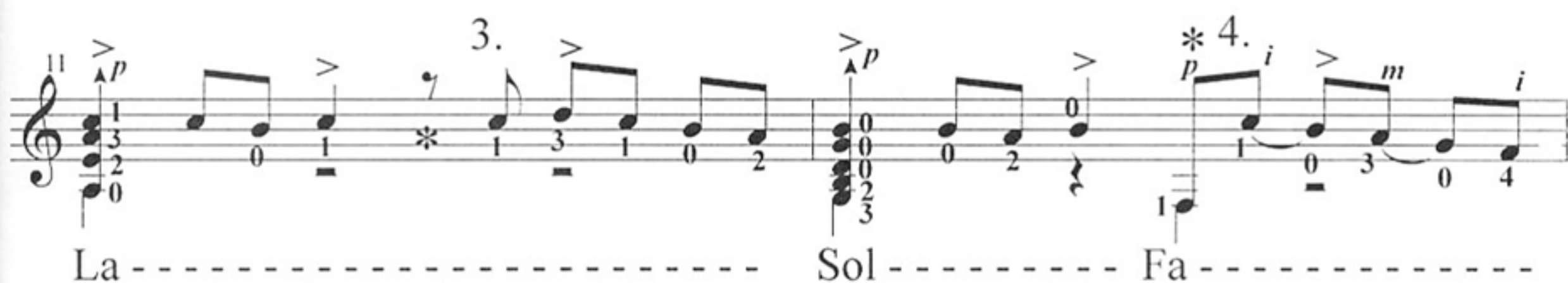
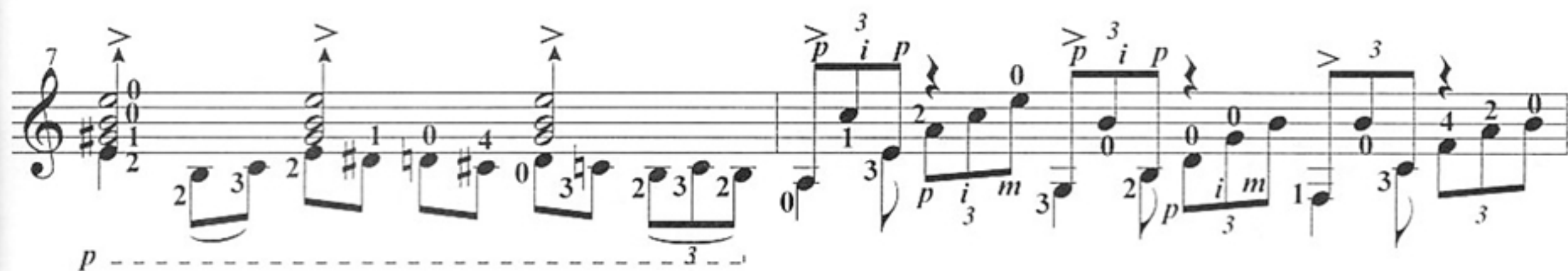


И, наконец, еще одно *фанданго*, сочетающее в себе различные по характеру *коплы*. Особое внимание обратите на 2-ю и 3-ю *коплы* (снизу даны буквенные обозначения аккордов):

Фанданго 4

Entrada





The first system of musical notation for 'The Little Boat' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains measures 35 through 40. It features a melody with eighth and sixteenth notes, including triplets and accents. The lower staff is in bass clef and contains measures 35 through 40, primarily consisting of chords and single notes. Fingerings (1, 2, 3) and dynamics (p, *p*) are indicated. A dashed line below the staves is labeled 'Do' on the left and 'Fa' on the right.

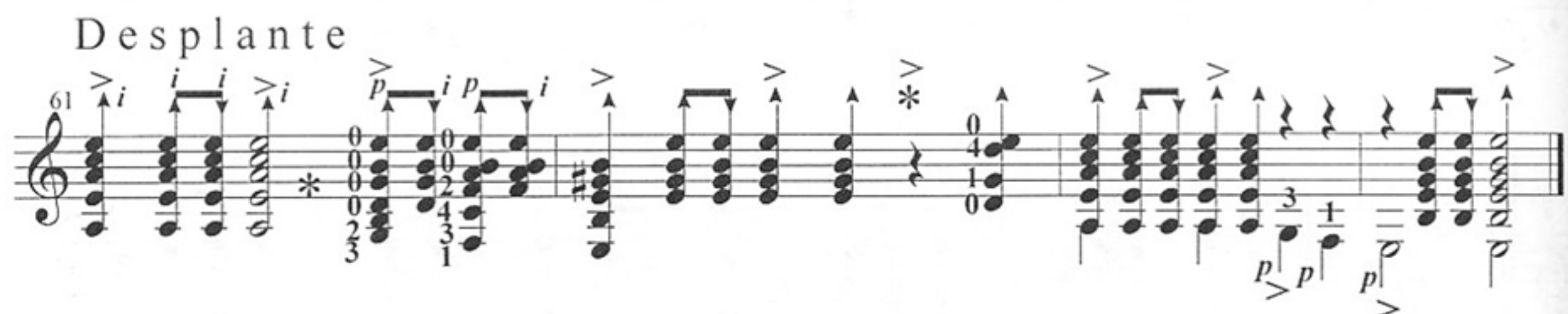
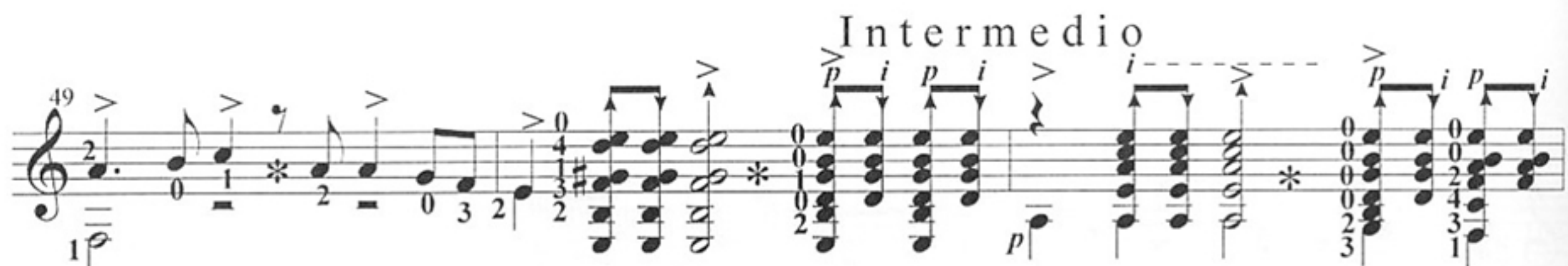
Intermedio

Copla 2
1.

The musical score consists of two systems. The first system, labeled "Intermedio", begins at measure 37 and contains measures 38 through 46. It features complex rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamic markings include piano (*p*) and accents (>). Fingerings are indicated by letters like 'i' and 'p'. A double bar line appears after measure 40. The second system, labeled "Copla 2", starts at measure 47 and contains measures 48 through 50. Measure 48 has a first ending bracket leading back to measure 47. Measure 49 includes a key signature change from one sharp to no sharps or flats, indicated by a double flat symbol under the F line. Measure 50 ends with a final cadence. The piece concludes with the word "Mi" followed by a dashed line.

The second system of the musical score, measures 40 to 49. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. Measure 40 starts with a 40-measure rehearsal mark. The melody continues with eighth and sixteenth notes, including triplets and slurs. Fingering numbers (1, 2, 3) are indicated below the notes. Measure 41 has a 2-measure rehearsal mark. Measure 42 has a 3-measure rehearsal mark. Measure 43 has a 1-measure rehearsal mark. Measure 44 has a 1-measure rehearsal mark. Measure 45 has a 1-measure rehearsal mark. Measure 46 has a 1-measure rehearsal mark. Measure 47 has a 1-measure rehearsal mark. Measure 48 has a 1-measure rehearsal mark. Measure 49 has a 1-measure rehearsal mark. The system ends with a double bar line.

The first system of musical notation for 'The Rose Tree' is shown. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody begins with a quarter note 'Fa' (F4) on the first line, followed by a dotted quarter note 'Sol' (G4) on the second line. The rest of the system is a continuous melodic line with various rhythmic values and fingerings. The lyrics 'Fa - - Sol - - - - - Do - - - - -' are written below the staff, with dashed lines indicating the continuation of the notes.



“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. Вопросы теории музыки фламенко

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

Глава 5. Формы фламенко с ритмикой сегидильи

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

Тетрадь 3. Глава 6. Формы фламенко с двухдольной ритмикой

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

Тетрадь 4. Глава 7. Формы фламенко с переменной ритмикой

Сигирийя, кабалес, серрана, солеа, булерия, alegrия, кантинья, канья, медиа солеа

Тетрадь 5. Глава 8. Афламенкадас

Петенера, кампанильерос, вильянсико, вито, соронго, гуахира, коломбьяна, милонга, румба

~ Основы профессиональной техники ~

Тетрадь 6. Глава 9. Комбинированные приемы игры

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

Продолжение следует . . .