

С. Каржавин

СЕКРЕТЫ ГИТАРЫ ФЛАМЕНКО

3

Формы фламенко с двухдольной ритмикой



С. Каржавин

СЕКРЕТЫ ГИТАРЫ ФЛАМЕНКО

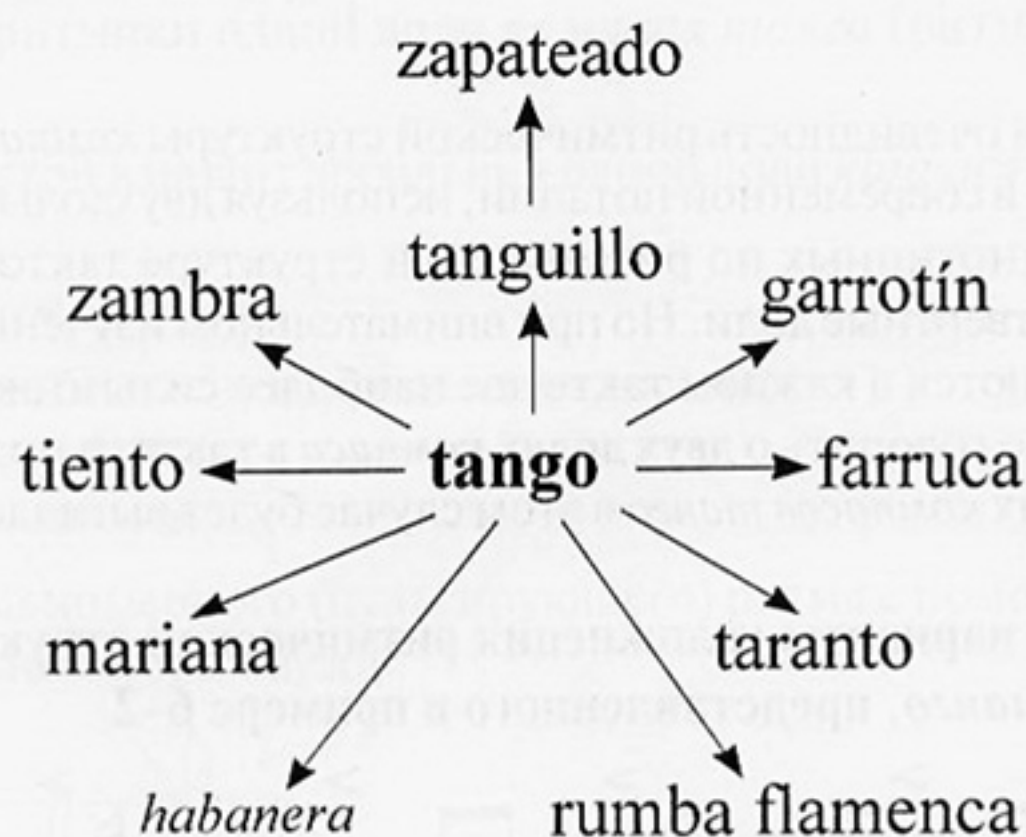
Тетрадь №3

Глава 6. Формы фламенко с двухдольной ритмикой

- Танго
- Тьенто
- Тангильо
- Сапатеадо
- Фаррука
- Гарротин
- Самбра
- Таранто

Глава 6. Формы фламенко с двухдольной ритмикой

В данной главе рассматриваются группа родственных форм фламенко с двухдольной ритмикой, в основе которых лежит андалусское *танго*. К ним относятся *тьенто*, *танго*, *тангильо*, *фаррука*, *гарротин*, *сапатеадо* и пр. Наиболее древней из них является *танго*. Характер родства этих форм можно проиллюстрировать следующим рисунком:



Следует отметить, что *хабанера* не входит в семью форм фламенко, но на этой схеме имело смысл отразить данное направление влияния *танго* на латиноамериканскую музыку, поскольку *хабанера* — один из наиболее знаменитых в Европе танцев Латинской Америки.

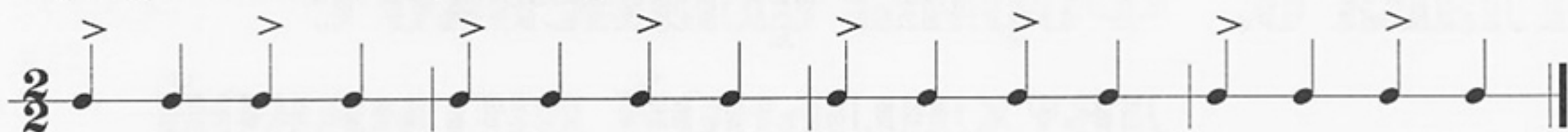
Такие формы фламенко, как *тангильо*, *фаррука*, *мариана*, *тьенто*, *гарротин* являются результатом развития непосредственно *танго*. Напротив, *таранто* скорее есть результат ритмически переделанной в стиле *танго* формы *таранта*. Аналогично, *самбра* — вариант *танго*, популярный среди цыган из Гранады и несущий на себе яркий арабский колорит.

Танго

Танго (*tango*) — одна из наиболее распространенных форм фламенко. *Танго* исполняют практически во всех провинциях Андалусии. Происхождение названия этой формы до сих пор не выяснено. Существует множество версий, но все они, к сожалению, мало достоверны. Можно лишь отметить факт, что название близко к *фанданго*, *соронго*, *милонга*. Видимо их роднит общий механизм словообразования.

Интересно, что современные варианты европейского или латиноамериканского *танго* происходят не от андалусского *танго*, а от кубинской *хабанеры*, которая действительно имеет родство с андалусским *танго*.

Танго — достаточно многоликая форма фламенко, в ней много различных музыкальных пластов. Ритмика вариантов *танго* также довольно разнообразна, хотя основой любого из них остается *компас* следующего вида:

Пример 6-1. Наиболее простой вариант *компаса танго*

Отдельные такты могут при этом дробиться на восьмые доли, как это показано в примере 6-2:

Пример 6-2. Вариант простого *компаса танго* с дроблением четвертей на восьмые доли

Несмотря на кажущуюся очевидность ритмической структуры *компаса танго*, большинство авторов школ фламенко записывают его в современной нотации, используя двухдольный размер 4/4. Действительно, *компас танго* состоит из 4-х однотипных по ритмической структуре тактов, каждый из которых имеет 4 одинаковых по длительности четвертные доли. Но при внимательном изучении живой практики гитаристов-аккомпаниаторов четко выделяются в каждом такте две наиболее сильно акцентируемые доли — 1-я и 3-я. Таким образом, более правильно говорить о **двух долях *компаса* в такте**, и поэтому следует использовать для нотации размер 2/2. Ряд типовых *компасов танго* в этом случае будет выглядеть следующим образом:

Пример 6-3. Типичные варианты усложнения ритмической структуры *компаса танго*, представленного в примере 6-2

Важной особенностью ритмических рисунков, приведенных в примере 6-3, является предшествование каждой ударной ноте (началу доли *компаса*) шестнадцатой доли. Это создает эффект подчеркивания ударной доли.

Часто используется «облегченный» *компас танго*, который удобно записывать в размере 2/4:

Пример 6-4. Типовая ритмическая структура «упрощенного» *компаса танго*

Легко заметить, что этот вариант *компаса* (первая строка) есть не что иное, как *компас танго*, приведенный в примере 6-3 в первой строке, но с ускоренным вдвое темпом и заменой восьмых долей шестнадцатыми, а вариант *компаса* во второй строке — «отодвинуты» тридцатьвторые доли от последующих сильных долей. Этот *компас* наиболее употребим среди всех ритмических структур на 2/4 (кроме, быть может, триольного метра из примера 6-29).

Следующий вариант *компаса* более близок к *тангильо*, *сапатеадо* и другим более поздним, чем *танго*, формам фламенко:

Пример 6-5



Вышеприведенные примеры ритмических структур *компаса танго* показывают, что они формируются путем сложения из типовых ритмических ячеек долей *компаса*.

Наиболее характерные варианты ритмического дробления одной доли *компаса танго* можно представить в виде следующей схемы:

Схема 6-1. Варианты ритмики одной доли *компаса танго* (ритмика полутакта)

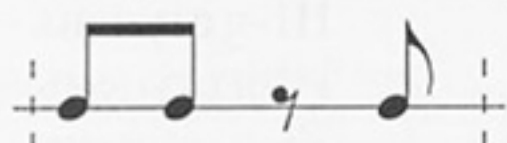
1. Наиболее простой вариант дробления одной доли *компаса*:



2. Дальнейшее дробление доли *компаса* на восьмые:



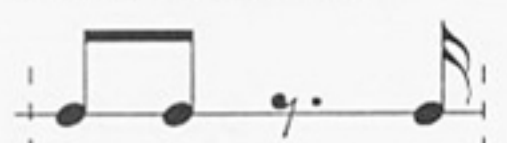
3. Создание неравномерного (пульсирующего) ритма с помощью замены отдельной ноты паузой:



4. Создание пунктирного ритма смещением последней ноты 2-го варианта:



5. Создание пунктирного и неравномерного ритма смещением последней ноты 3-го варианта:



Равномерность долей *компаса* и строгое равномерное следование его акцентов определяют и общий характер ритмической организации мелодий *танго*. Главная особенность — одинаковость как структуры тактов, так и ритмического дробления отдельных долей такта.

Как видно из схемы 6-1, каждая доля *компаса* (каждый полутакт) состоит из двух одинаковых по длительности частей, характер ритмического дробления которых независим друг от друга. Таким образом, ритмический рисунок такта может быть как симметричным, так и несимметричным.

Одинаковые ритмика тактов и ритмика обеих долей *компаса* в такте имеют место в примерах 6-1 и 6-2, а также в трех тактах примера 6-4. Одинаковая ритмика тактов, но разная ритмика обеих долей *компаса* в такте видна в примерах 6-3 и 6-5.

Ритмика каждого *компаса танго* в целом имеет как бы три уровня организации:

- *компас* складывается из 4-х одинаковых по характеру тактов, ритмическая структура которых обладает достаточной автономностью друг от друга;
- каждый такт складывается из двух долей *компаса* (длительностью в две четверти каждая), ритмика которых также выбирается практически независимо друг от друга;
- каждая доля *компаса* складывается из двух ритмических ячеек длительностью в одну четверть, каждая из которых может быть выбрана из перечня вариантов, представленного в схеме 6-1.

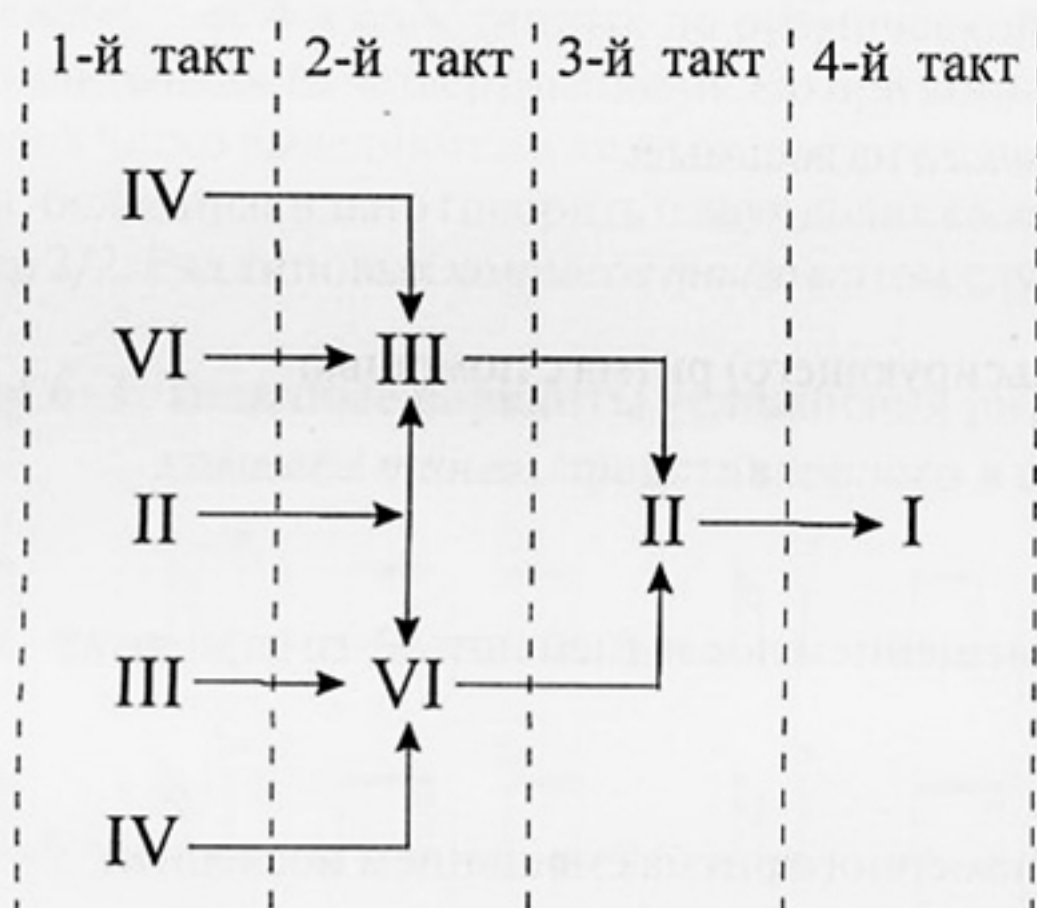
Можно упомянуть также о стандартном усложнении ритмики четвертей — триольном дроблении. Триольная ритмика характерна для мелодических пассажей, а способы ее использования одинаковы для большинства форм фламенко (подробно рассмотрена далее в параграфах «Тангильо» и «Сапатеадо»).

Гармоническая организация *компаса танго* достаточно простая. В подавляющем большинстве случаев каждый такт строится на аккорде только одной какой-нибудь ступени лада.

В качестве ладовой основы наиболее популярен фригийский лад от ноты *ля*. Встречаются варианты *танго* и в натуральном *ля*-мажоре и гармоническом *ля*-миноре. Остальные тональности используются значительно реже. Далее римскими цифрами в схемах обозначены аккорды от соответствующих ступеней фригийского лада.

Варианты гармонической структуры *компаса танго* приведены на следующей схеме (полностью соответствует схеме 4-1 Главы 4 «Вопросы теории музыки фламенко»):

Схема 6-2. Варианты гармонической структуры *компаса танго* во фригийском ладу



Для фригийского лада, построенного от ноты *ля*:

- I-я ступень — *ля*
- II-я ступень — *си-бемоль*
- III-я ступень — *до*
- IV-я ступень — *ре*
- VI-я ступень — *фа*

Напомним, что типовые интервальные строения этих аккордов приведены в примере 4-13 главы 4.

Сделаем ряд добавлений к представленной схеме.

Компас, состоящий из двух одинаковых двухтактовых мелодических фраз имеет следующую потактовую гармоническую схему:

$$\parallel \text{ II } | \text{ I } | \text{ II } | \text{ I } \parallel$$

Как видно из схемы 6-2, финальным гармоническим оборотом является последовательность аккордов II-й и I-й фригийских ступеней. Эта идея лежит в основе следующей довольно распространенной потактовой гармонической схемы:

$$\parallel \text{ II } | \text{ II } | \text{ II } | \text{ I } \parallel$$

Примеры всех видов *компаса*, приведенных в схеме 6-2 и в дополнениях, далее в этом параграфе проиллюстрированы далее примерами.

Обычно *компас* 1-го вида используется или как первая половина связки из двух *компасов*:

$$1. \quad \parallel \text{ II } | \text{ I } | \text{ II } | \text{ I } \parallel \text{ IV } | \text{ III } | \text{ II } | \text{ I } \parallel$$

$$2. \quad \parallel \text{ II } | \text{ I } | \text{ II } | \text{ I } \parallel \text{ II } | \text{ VI } | \text{ II } | \text{ I } \parallel$$

3. || II | I | II | I || II | III | II | I ||

а также качестве интермедии между фальсетами.

Принципы создания гармонической структуры конкретного *компас* с помощью схемы 6-2 аналогичны тем, которые были уже рассмотрены в параграфе «Гармония форм фламенко рода *сигирийи*» четвертой главы.

Судя по всему, *танго*, исполняемое во фригийском ладу от *ля*, представляет собой наиболее ранний вариант. Версии *танго* в мажоре и миноре не являются простым переносом особенностей строения мелодии из фригийского лада в мажор и минор (с учетом изменения размеров интервалов, как это продемонстрировано в примерах 4-3 и 4-4 главы 4), а в основном представляют собой совершенно иные мелодические решения.

Рассмотрим подробнее *танго*, исполняемое во фригийском ладу от *ля*. Поскольку лад и общий характер музыкальных образов этого варианта *танго* и *сигирийи* одинаковые (как вы увидите далее в Главе 7), то и аппликатурные решения аккордов совпадают. Мелодические обороты, создаваемые на одних и тех же ступенях лада, также довольно схожи. Особенно это видно, если сравнить *ремате* (краткий типовой оборот, завершающий мелодическое построение в гитарном аккомпанементе) в *сигирийе* и в *тьенто* (как вариант *танго*):

Пример 6-6а. Ремате сигирийи



Пример 6-6б. Ремате тьенто



Совпадение заключительных фраз *компасов* *сигирийи* и *тьенто* практически полное.

Вы уже заметили (в дальнейшем это будет постоянно встречаться), что если какие-нибудь варианты разных форм фламенко исполняются в одной и той же тональности, то у них появляется очень много одинаковых мелодических и гармонических совпадений до прямого заимствования длительных музыкальных фрагментов.

Значительное сходство *сигирийи* и *танго* на *ремате* не заканчивается. В примере 6-7а приведена типичная последовательность из двух *компасов* *танго*, исполняемого во фригийском ладу от *ля*. Первый *компас* состоит из двух идентичных двухтактовых построений, первый из которых построен на аккорде II-й ступени лада, а второй — на аккорде I-й ступени лада. Вторым *компас* практически полностью повторяет первый, с той лишь разницей, что 2-й такт этого *комписа* построен на аккорде III-й ступени лада:

Пример 6-7а

|| II | I | II | I || II | III | II | I || — потактовая гармоническая схема
 примера (I — ля, II — си-бемоль, III — до)



Если взглянуть на примеры 4-22,23,34 (*сигурийя*) в Главе 4, то легко заметить точно такой же принцип развития двухтактной структуры, основанной на чередовании II-й и I-й ступеней лада, до восьмитактовой.

Обратите внимание, что в примере 6-7а каждая вторая сильная доля такта исполняется арпеджированным ударом по струнам тремя пальцами правой руки. Удары осуществляются «выщелкиванием» (техника исполнения изложена в Главе 3 «Базовые приемы игры»).

Следующий пример представляет собой развитие аккордовой последовательности примера 6-7а путем введения простейших вводных мелодических фигур:

Пример 6-7b



Для отработки навыков исполнения *танго* любой пример этого параграфа, начиная с 6-7b и до конца, можно повторять сколь угодно долго без пауз, создавая «непрерывную» пьесу. Именно таким образом вырабатывается внутреннее чувство ритма *танго*.

Примеры 6-8а,б аналогичны примерам 6-7, но на иной, также типовой, последовательности аккордов (напомним, что I — ля, II — си-бемоль, III — до, IV — ре):

|| II | I | II | I || IV | III | II | I ||

Пример 6-8а



Пример 6-8b



В *танго* встречается практически полный аналог основной мелодической фразы *сигирийи*, приведенной в примере 4-23 в Главе 4. Этот аналог от *сигирийи* отличает лишь иная ритмическая организация:

Пример 6-9



Типичный вариант монотонного повторения двухтактовой фразы в *танго* выглядит следующим образом (примеры 6-10a,b):

|| II | I | II | I || — потактовая гармоническая схема примеров
(I — ля, II — си-бемоль)

Пример 6-10а



В примере 6-10а 2-ю, 3-ю и 4-ю доли 3-го такта можно исполнять не большим пальцем, а ударом указательного пальца.

Пример 6-10b



Иногда первая доля (начало) двухтактовой фразы может заменяться паузой:

Пример 6-11



В примере 6-11 показан типичный способ использования *голье* для заполнения пауз, чтобы сохранить ощущение непрерывной ритмической пульсации *танго*.

Часто встречается гармоническая структура *компас*, в которой первые три такта основаны на II-й (*си-бемоль*) ступени лада, а 4-й такт представляет собой типовое *ремате* на I-й ступени лада (*ля*). В этом случае первые три такта являются или простым повторением первого такта типовой двухтактовой структуры примера 6-10а (в примере 6-12), или мелодическим расширением ее первого такта (в примере 6-13):

|| II | II | II | I || — потактовая гармоническая схема примеров 6-12 и 6-13
(I — *ля*, II — *си-бемоль*).

Пример 6-12



Пример 6-13



Примеры 6-14 и 6-15 иллюстрируют гармонические схемы, которые встретятся вам в *солеа* и *булерии* гармонические схемы. Обратите внимание, что второй *компас* в обоих примерах фактически выполняет роль

интермедии, как это имело место в *сигурийе*, в которой основная (двухтактовая) мелодия также иногда использовалась в качестве интермедии между *фальсетами*.

Обратите также внимание, что в примере 6-13 в последнем такте тонический аккорд содержит ноту *соль* вместо традиционной *ля* на третьей струне. Такой вариант аккорда встречается довольно часто.

Пример 6-14

| I || VI | III | II | I || II | I | II | I || — гармоническая схема примера
(I - ля, II - си-бемоль, III - до, VI - фа)

Пример 6-15

| I || III | VI | II | I || II | I | II | I || — гармоническая схема примера
(I - ля, II - си-бемоль, III - до, VI - фа)

Макроструктура *танго*, как и в *сигурийе*, *солеа* и *булерии*, состоит из *интрады*, *фальсет*, *интермедий* (например, в виде *пасео*) и *деспланте*.

Типичный *компас интрады* представлен в следующем примере:

Пример 6-16



Деспланте очень простое по своему характеру, представляет собой один (редко больше) *компас*, построенный на фригийском обороте. В качестве *деспланте* может служить, например, второй *компас* из примеров 6-7b и 6-8b.

Рассмотрим теперь *танго*, исполняемое в миноре и в натуральном мажоре.

Ритмическая организация мажорного и минорного варианта *танго* ничем не отличается от *танго*, исполняемого во фригийском ладу. Аккорды также меняются на границах тактов, а в пределах одного такта гармония не меняется. Типовая потактовая гармоническая структура связки из двух *компасов* (8 тактов) выглядит следующим образом:

$$\parallel V \mid I \mid V \mid I \parallel IV \mid I \mid V \mid I \parallel$$

где

I — тоника лада (I-я ступень лада)

V — доминанта (V-я ступень лада)

IV — субдоминанта (IV-я ступень лада)

или в терминах мажоро-минорной системы эта схема будет выглядеть следующим образом:

1) для минора (пример 6-17a):

$$\parallel D \mid t \mid D \mid t \parallel s \mid t \mid D \mid t \parallel$$

где

t — тоника минора (I-я ступень лада)

D — доминанта минора (V-я ступень лада)

s — субдоминанта минора (IV-я ступень лада)

2) для натурального мажора (пример 6-17b):

$$\parallel D \mid T \mid D \mid T \parallel S \mid T \mid D \mid T \parallel$$

где

T — тоника натурального мажора (I-я ступень лада)

D — доминанта натурального мажора (V-я ступень лада)

S — субдоминанта натурального мажора (IV-я ступень лада)

Принципы мелодической организации этих структур также базируются на двукратном повторении первых двух тактов в начале первого *компаса* и в конце второго *компаса*, и некотором их видоизменении в начале второго *компаса*. Выглядит это следующим образом:

Пример 6-17a. Танго в миноре (t — ля, D — ми, s — ре)





Пример 6-17b. Танго в натуральном мажоре (Т – ля, D – ми, S – ре)



Как вы уже увидели, *танго* — достаточно многоликая форма фламенко. Ниже даны несколько вариантов *танго*, главным из которых, послужившим основой для остальных — это *танго во фригийском ладу от ля* (Танго №1).

Обратите внимание, что в первых четырех вариантах *танго фальсеты* начинаются не с начала такта, а как бы с последней доли предыдущего такта (с конца интермедии или предыдущей *фальсеты*). Этот музыкальный прием делает незаметным переход с одной *фальсеты* на другую.

В первом *танго* обратите внимание на интересное сочетание в 66-м такте простейшего *расгеадо* указательным пальцем и отдельных басовых нот, извлекаемых большим пальцем приемом *пульгар*.

Танго 1

фригийский лад от ля (*por medio*)

Entrada





Falseta 2



Intermedio



Falseta 3



Intermedio





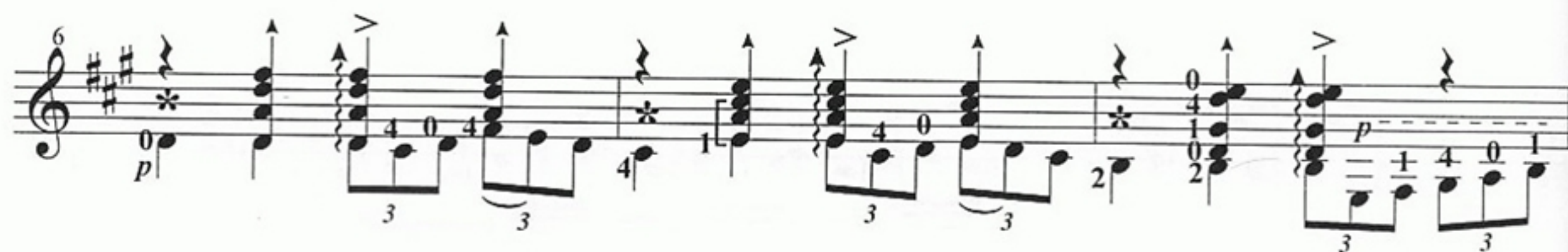
Следующий вариант *танго в ля-мажоре* создан по стандартной методике переноса мелодии из фригийского лада в одноименный ему мажор (тоника мажора совпадает с тоникой фригийского лада, как это было продемонстрировано в примерах 4-3 и 4-4 главы 4).

Обратите внимание, что в конце 3-й *фальсеты* мелодический пассаж триольными фигурами исполняется при неподвижном положении кисти левой руки, требуемом для извлечения аккорда, с которого начинается пассаж (указательный палец зажимает ноту *соль-диез*). Такое положение кисти руки позволяет совмещать любую из триолей пассажа с аккордом, как это имеет место в 1-й триоли.

Танго 2 ля-мажор

Entrada





Intermedio



Falseta 1



Intermedio



Falseta 2 (pulgar)

Three staves of musical notation for guitar, measures 27-35. The notation includes fingerings, a key signature of three sharps, and dynamic markings like 'p'.

Intermedio

The musical score continues from measure 36. Measure 36 features a treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature. It includes a double bar line, a wavy line indicating a tremolo or vibrato effect, and various fingerings such as 0, 4, 2, and 1. Dynamic markings include *p* (piano) and *a m i*. Measures 39 through 47 show further melodic development with complex fingering patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings like *p*, *a m i*, and accents.

False 3

Intermedio

[illegible]

Intermedio

Measures 75-79 of the Intermedio section. The music is in 2/4 time, key of D major. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand includes various ornaments (i, a, m) and accents (>). The left hand includes fingerings (0, 1, 2, 3, 4) and dynamics (p). Measure 75 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#).

Desplante

Measures 81-84 of the Desplante section. The music continues in 2/4 time, key of D major. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand includes various ornaments (i, a, m) and accents (>). The left hand includes fingerings (0, 1, 2, 3, 4) and dynamics (p). Measure 81 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#).

Танго в миноре создано из мажорного варианта танго путем стандартной для классической музыки переноса из мажора в одноименный минор (оба лада имеют одну и ту же доминанту).

Танго 3

ля-минор

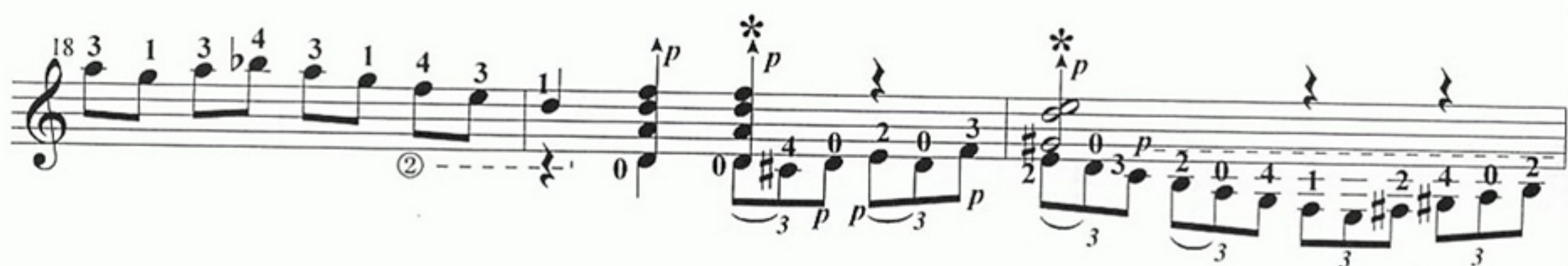
Entrada

Measures 1-7 of the Entrada section of Tango 3. The music is in 2/4 time, key of D minor. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand includes various ornaments (i, a, m) and accents (>). The left hand includes fingerings (0, 1, 2, 3, 4) and dynamics (p). Measure 1 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#).

Intermedio



Falseta 1



Intermedio



Falseta 2



Intermedio



Falseta 3



Intermedio



Falseta 4



58 *Falseta 5*

62

66 *Falseta 6*

69

72

75 *Intermedio*

79 *Desplante*

Четвертый вариант *танго*, представленный в данном параграфе, — это *танго во фригийском ладу от ми*, которое получено транспонированием *танго* из фригийского лада от ля (*Танго №1*) на квинту вниз. Отличия в структуре мелодии вызваны аппликатурными особенностями.

В *интраде* простейшее *расгеадо* указательным пальцем исполняется с опорой большого пальца правой руки на 6-ю струну.

В 7-м такте обратите внимание на ноту *си-бемоль*: можно исполнять и *си-бекар*, но при этом мелодия становится, на мой взгляд, менее интересной.

Танго 4

фригийский лад от *ми* (*por arriba*)

Entrada

Intermedio

15

19

22

25

28

31

34

37

40

Intermedio

Falseta 2

Intermedio*

False 3

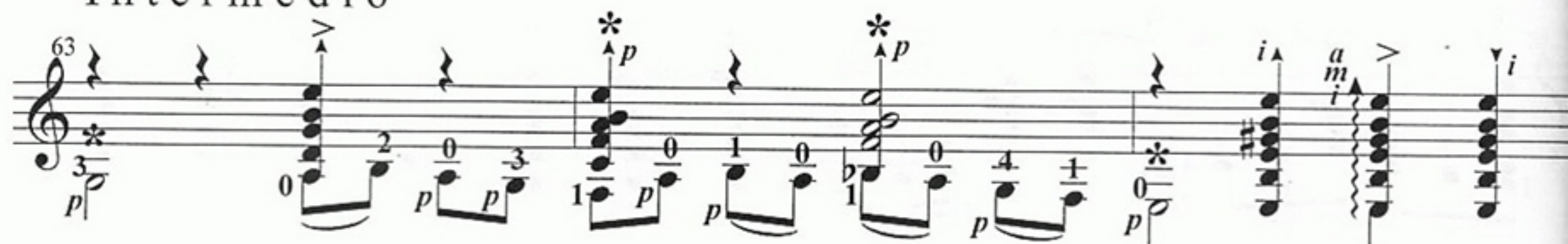
Intermedio

Falseta 4

[illegible]

Falseta 5

Intermedio



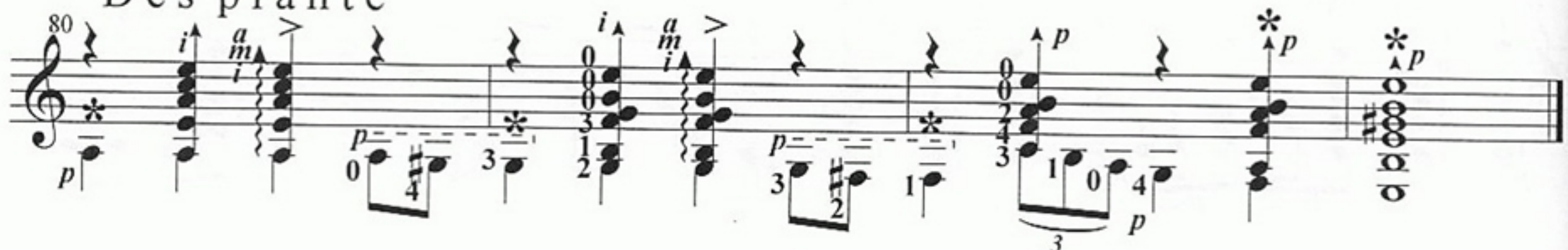
Falseta 6



Intermedio



Desplante



И, наконец, приведем *танго*, построенное на последовательности четырех ладов:

Фригийский лад от ля (ре-минор) → ля-мажор → ля-минор

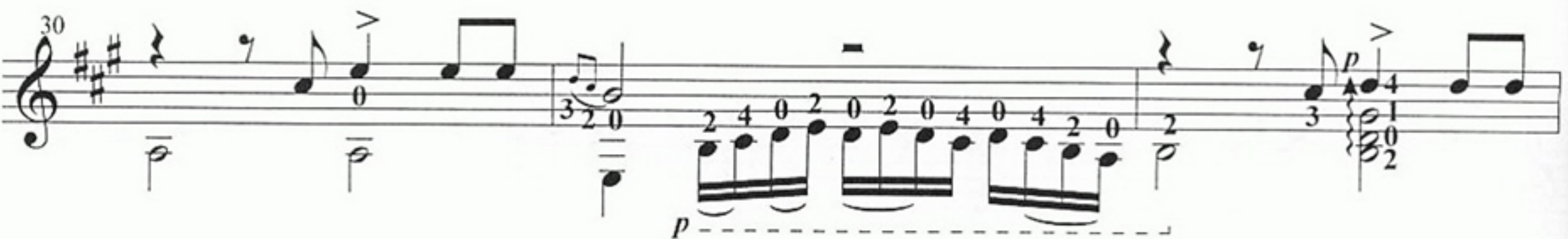
Обратите внимание, что фригийский лад и ре-минор постоянно сменяют друг друга, что легко достигается из-за совпадения их звукорядов и способа гармонизации их ступеней (одинаковые аккорды на одних и тех же опорных нотах звукорядов).

После *интрады* следует обработка популярных вокальных мелодий *танго*, поэтому вместо привычных уже *фальсет* основная часть пьесы называется *куплеты (coplas)*. Завершается пьеса спокойным финалом в постепенно замедляющемся темпе.

Танго 5

Entrada

Coplas



Three staves of musical notation for guitar, measures 36-42. The notation includes treble and bass clefs, key signatures of two sharps (F# and C#), and various musical symbols such as accents (>), dynamics (p), and fingerings (0, 1, 2, 3, 4). The third staff is labeled "Coda".

Тьенто

Тьенто (*tiento*), происходит от слова «пробовать» (*tentar*) и применялось в значении опробования музыкального инструмента до начала музыкального произведения или его основной темы. Во фламенко *тьенто* родилось, по-видимому, как подготовка к исполнению *танго*, поэтому для эмоциональной настройки гитарист играл наиболее острые ритмические рисунки *танго*, которые явились основой для создания мелодий *тьенто*.

Тьенто был наиболее популярен с 1905 по 1920 годы. За это время и родилось большинство наиболее известных мелодических вариаций *тьенто*. В более поздний период *тьенто* упрощается, становится менее экспрессивным.

Главный ритмический рисунок *тьенто* соответствует нижней строчке примера 6-3, хотя все варианты *компаса танго*, приведенные в примерах 6-1, 6-2, 6-3, также используются в *тьенто*. Но в отличие от *танго*, наиболее простой вариант ритмической структуры (пример 6-1) встречается в *тьенто* довольно редко.

Наиболее часто встречаемый ритмический рисунок *компаса тьенто* приведен в примере 6-18 (аналог ритмики примера 6-3):

Пример 6-18. Типовая ритмическая структура *компаса тьенто*

Musical notation for Example 6-18, showing a rhythmic pattern in 2/2 time. The notation includes a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and various musical symbols such as accents (>) and fingerings (0, 1, 2, 3, 4).

Особо надо упомянуть об особенностях организации триольной ритмики тактов *компаса тьенто*. Типовой вариант триольной структуры *компаса* приведен в следующем примере:

Пример 6-19. Типичная триольная организация ритмики компаса *тъенто*

Надо сказать, что хотя *тъенто* является вариантом *танго*, в пьесах, которые исполняются на гитаре фламенко под наименованием «танго», такой ритмический рисунок встречается довольно редко.

Рассмотрим принципы ритмического варьирования, используемые при создании ритмического каркаса *тъенто*. Каждая из двух долей такта может подвергаться ритмическому дроблению независимо от другой доли такта. Ритмика такта (*компаса*) складывается из ритмических рисунков обеих долей (полутактов). В результате могут формироваться как симметричные такты (рисунок обеих долей одинаков), так и несимметричные такты. Наиболее часто встречаемая симметричная ритмика тактов по степени ее усложнения имеет следующий вид:

Пример 6-20. Варианты ритмической структуры компаса *тъенто*

а. Наиболее простой вариант, состоящий из «нераздробленных» долей

б. Простейшее дробление обеих долей такта

в. Синкопирование

d. Усложнение предыдущего рисунка путем замены отдельных ритмических долей паузами



e. Дополнительное дробление 1-й половины обеих долей такта



f. Создание более насыщенного ритмического рисунка такта



Данный пример исполняется приемом *пульсар*, кроме завершающего такта:



Вообще говоря, несимметрично организованные такты встречаются чаще. Они строятся путем сложения двух каких-нибудь полутактов, взятых, например, из вышеприведенных схем. В качестве примера возьмем первый полутакт как в примере 6-20e, а второй полутакт — как в примере 6-20c:

Пример 6-21



Данный пример, как и предыдущий, исполняется приемом *пульгар*:



Соседние такты могут быть ритмически неодинаковыми, что в целом создает довольно прихотливую внутритактовую ритмику, изобилующую синкопами, триолями, длинными паузами, пунктирным ритмом и пр.

Кроме пунктирного ритма (например, четверть складывается из двух нот: восьмая с точкой и шестнадцатая) могут использоваться и триоли:

Пример 6-22



Среди всех форм фламенко, родственных *танго*, *тьенто* наиболее ритмически изысканный и имеет наиболее мрачные и экспрессивные интонации. *Утьенто* много сходных элементов с *сигурийей* по ладовой структуре, по характеру взаимодействия вокальной и инструментальной партий.

В подавляющем большинстве случаев тональность исполнения гитарного аккомпанемента — *por medio* (фригийский лад от ноты *ля*).

Гармоническая организация *компас* *тьенто* достаточно простая и подчиняется схеме 4-1, приведенной в главе 4 «Вопросы теории музыки фламенко» (данная схема была продублирована в схеме 6-1).

Как правило, каждый такт построен на аккорде только одной какой-нибудь ступени лада, аналогично *танго*. В качестве ладовой основы наиболее популярен фригийский лад, построенный от ноты *ля* (*modo dórico en La*). Следует отметить, что данная схема соответствует и вариантам *танго*, исполняемым во фригийском ладу.

Как было отмечено в главе 4, построение *компас* по гармонической схеме фригийского оборота IV— III— II— I в раннем фламенко не употреблялась, а в гармонии *тьенто* она является одной из наиболее используемых (это, по-видимому, подтверждает позднее возникновение *тьенто*). Следующий пример состоит из трех *компасов*, каждый из которых построен на фригийском обороте:

Пример 6-23а

|| IV | III | II | I || — потактовая гармоническая схема компаса
(I — ля, II — си-бемоль, III — до, IV — ре).

IV(re) ----- III (do) ----- II (sib) -----

I (la) -----

Обратите внимание, что во втором компасе примера 6-23а (такты с 5-го по 8-й) мелодия в нижнем голосе построена по гармонической схеме опевания ступеней лада фригийского оборота, а гармония построена только на аккорде II-й фригийской ступени лада.

Пример 6-23b

|| III | VI | II | I || — потактовая гармоническая схема компаса.
(I — ля, II — си-бемоль, III — до, VI — фа).

III (do) ----- VI (fa) -----

II (sib) - - - - - I (la) - - - - -

Пример 6-23с

|| VI | III | II | I || — потактовая гармоническая схема *компас*.
I —

VI (fa) - - - - - III (do) - - - - -

II (sib) - - - - - I (la) - - - - -

И, наконец, приведем *компас*, построенный по наиболее архаичной схеме чередования только аккордов от I-й и II-й фригийских ступеней:

Пример 6-23d

|| II | I | II | I || — потактовая гармоническая схема *компас*.

II (sib) - - - - - I (la) - - - - -

II (sib) - - - - - I (la) - - - - -

Часто встречаемый вариант кратковременного отклонения из фригийского лада в одноименный ля-мажор через общую с фригийским ладом от ля тонику приведен в следующем примере (1-я ступень фригийского лада одновременно является тоникой T(la) в ля-мажоре):

Пример 6-24а

Phrygian
modo en La II(sib) ----- I(la) -----

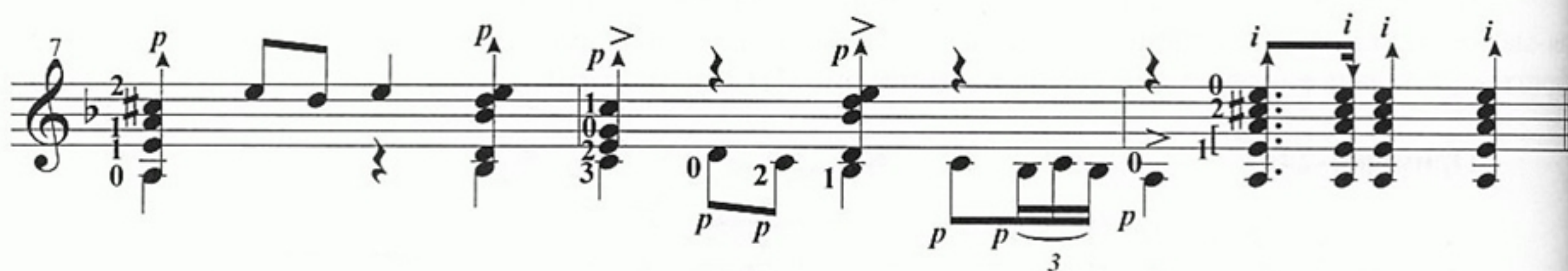
A-dur : T(la) ----- D₄⁶(si) --- T(la) ----- D₄⁶(si)

Phryg.
en La I(la) ----- II(sib) III(do) ----- II(sib) ----- I(la) -----

A-dur: T(la) -----

В следующем примере вместо доминанты ля-мажора использован более традиционный аккорд, построенный на II-й фригийской ступени, что придает этой вариации обычный для фламенко гармонический план:

Пример 6-24b



Встречаются и более длинные фрагменты в одноименном ля-мажоре (*modo mayor*), модуляция в который происходит также через общую с фригийским ладом тонику:

Пример 6-25



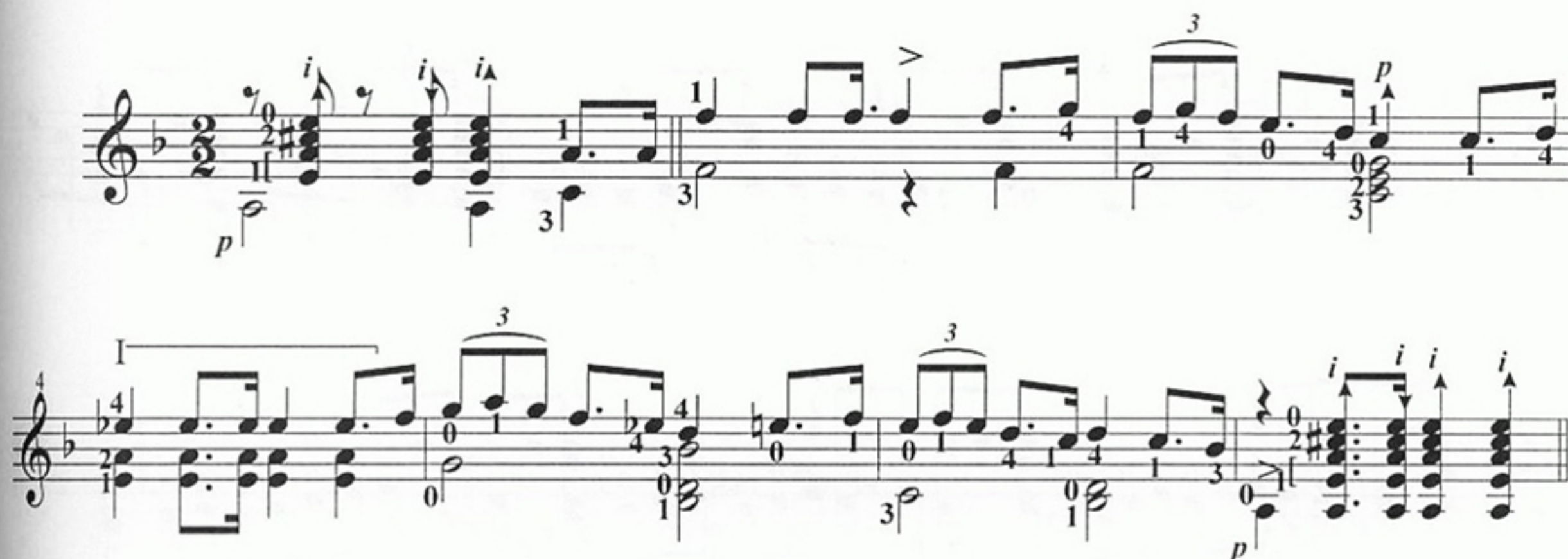
Практически в любой сольной гитарной композиции на темы *тъенто* встречается *фальсета* со следующей мелодией, заимствованной из вокальной партии:

Пример 6-26а





Пример 6-26b



Иногда, как уже отмечалось в начале данного параграфа, используется простейшая триольная организация внутритактовой ритмики. В следующем примере приведена одна из таких вариаций *тьенто*.

Пример 6-27





Как вы уже заметили, триольный ритмический рисунок привел к тому, что эту вариацию *тъенто* практически невозможно отличить от традиционной мелодии *танго*.

Коротенькая пьеса на темы *тъенто*, в примере 6-28 состоит из *интрады* и двух *фальсет* (вариант первой *фальсеты* рассмотрен в примере 6-26), а также интермедии. Вторая *фальсета* построена на мелодической разработке фригийского оборота и не несет такой индивидуальной окраски как первая *фальсета*.

Обратите также внимание, как использование затактов (последняя, четвертая, четверть 4-го, 5-го, 12-го и 15-го тактов) создает плавность перехода с аккордовых последовательностей на мелодию.

Пример 6-28

Entrada



Falseta 1

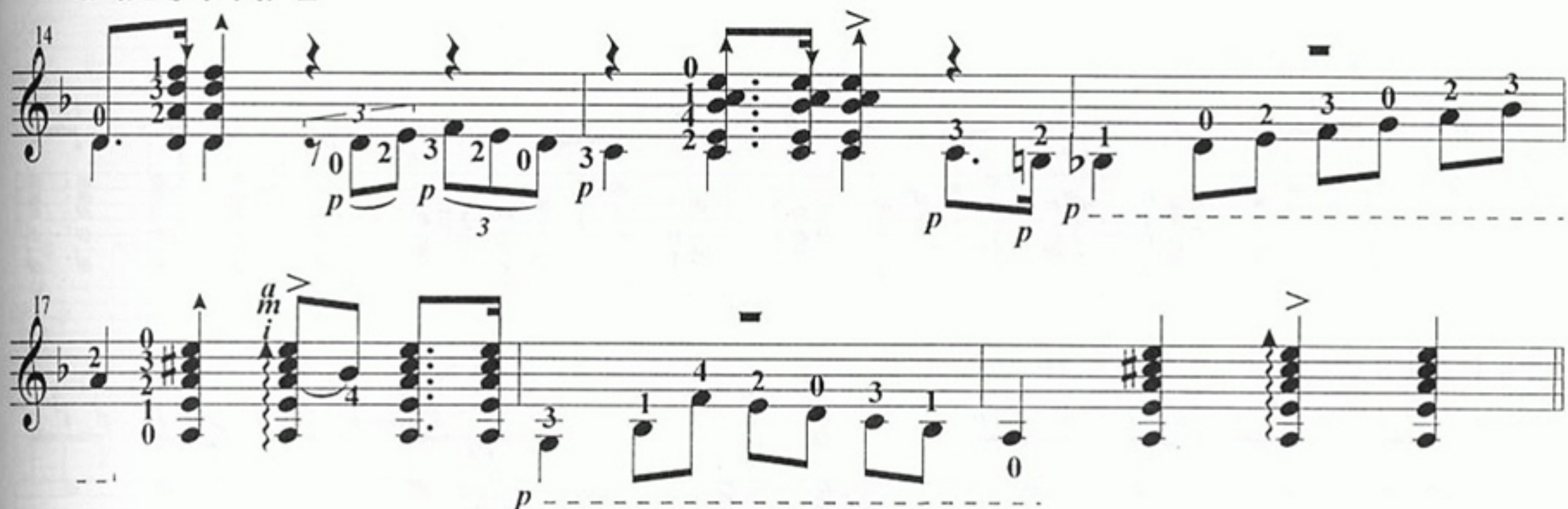




Intermedio



Falseta 2



В завершение данного параграфа представим три пьесы на темы *тьенто*, причем, первая из них построена в наиболее традиционном фригийском ладу от *ля*, вторая пьеса — на смеси ре-минора и фригийского лада от *ля*, что менее распространено, хотя и не нарушает современных требований к музыке фламенко, и, наконец, третья — во фригийском ладу от *ми*.

Обратите внимание, что в первой пьесе, как и в ранее рассмотренной пьесе *Танго №1*, часто используется специфическая аппликатура левой руки, которая была рассмотрена в Главе 3 «Базовые приемы игры» (рис. 3-13). Достаточно продолжительные фрагменты пьесы играют при соответствующем неподвижном положении кисти левой руки (4-й палец зажимает 2-ю струну, а 3-й палец — 3-ю струну), и только 1-й и 2-й пальцы участвуют в создании мелодии. Таким способом, например, исполняются следующие серии тактов:

- последняя четверть 26-го такта, 27-й, 28-й и 29-й;
- последняя четверть 42-го такта, 43-й, 44-й и 45-й;
- с середины 62-го такта, 63-й и 64-й такты.

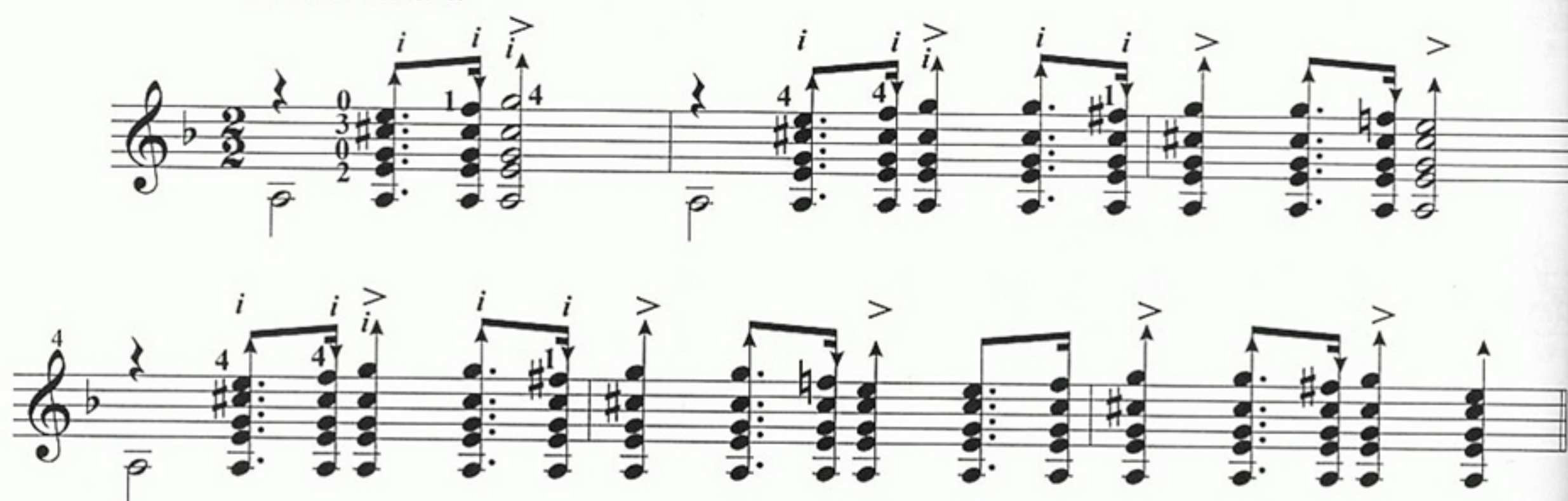
Обратите также внимание, что аккорды в 71-м такте извлекаются на V-м ладу, но первая струна (нота *ля*) не звучит. Это осуществляется распространенной техникой извлечения аккорда указательным пальцем при дополнительной опоре кончиком среднего пальца правой руки на 1-ю струну.

И, наконец, последнее замечание — в пьесе интенсивно используется техника большого пальца *пультар* из-за того, что мелодическая линия проходит в основном в басовом регистре. Это было особенно характерно для старого фламенко.

Тьенто 1

фригийский лад от ля (*por medio*)

Entrada



Intermedio



Falseta 1



Intermedio



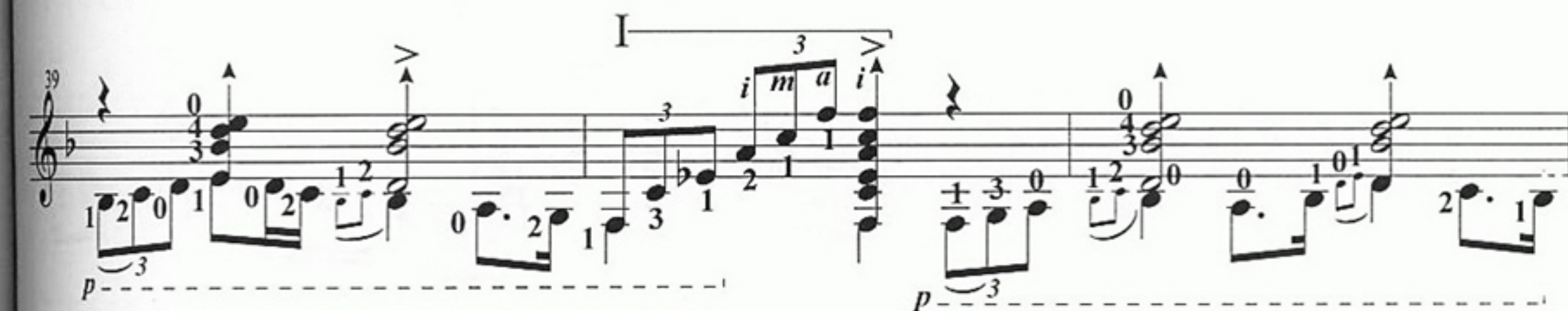
Falseta 2



Falseta 3



VIII



Falseta 4

42

45

48

51

54

Intermedio

57

60

Falseta 5

60

63

[illegible]

Falseta 6

The first system of the musical score for 'The Little Boat' is written on a single staff. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The music starts with a quarter note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4. This is followed by a quarter note B4 with a sharp sign, and a quarter note C5. A dynamic marking of *am* (accanto) is placed above the staff, and a fermata is placed over the B4 and C5 notes. The music then continues with a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F5. A dynamic marking of *i* (pizzicato) is placed above the staff, and a fermata is placed over the D5, E5, and F5 notes. The music then continues with a quarter note G5, a quarter note A5, and a quarter note B5. A dynamic marking of *p* (piano) is placed above the staff, and a fermata is placed over the G5, A5, and B5 notes. The system ends with a quarter note C6, a quarter note B5, and a quarter note A5. A first ending bracket labeled 'I' is placed over the final measures, which include a quarter note G5, a quarter note F5, and a quarter note E5. The first ending is marked with a circled '1' and a dashed line, and the second ending is marked with a circled '2' and a dashed line.

The first system of the musical score for 'The Little Boat' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It begins with a treble clef and a key signature change to one flat. The melody starts on a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a half note C5. There are various ornaments and slurs throughout. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with notes G2, F2, E2, D2, C2, and B1. It includes fingerings (1, 2, 3, 4) and a dynamic marking 'p' (piano). The system ends with a double bar line.

Intermedio

The first system of the musical score for 'The Little Boat' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a measure of whole rest, followed by a measure with a half note G4 (fingered 1) and a half note A4 (fingered 2). The next measure contains a half note B4 (fingered 3) and a half note C5 (fingered 4). The final measure of the system has a half note D5 (fingered 5) and a half note E5 (fingered 6). The lower staff is in bass clef and begins with a measure of whole rest, followed by a measure with a half note F3 (fingered 1) and a half note G3 (fingered 2). The next measure contains a half note A3 (fingered 3) and a half note B3 (fingered 4). The final measure of the system has a half note C4 (fingered 5) and a half note D4 (fingered 6). The piece concludes with a double bar line.

Desplante

84

87

95

Обратите внимание, что в следующей пьесе «разбавление» фригийского лада гармоническим минором делает мелодию менее трагичной, сдвигая эмоциональную окраску в сторону меланхолии и печали. Этот вариант возник довольно поздно и связан, в основном, с сольной гитарной практикой.

Тьенто 2

Entrada

1

4

8

11

Falseta 1

14 *p* *i m a m i p m*

17 *p a m i* *p i m a* *i m i m*

20 *p a m i* *a p i m*

23 *p* *i m a m i p m*

25 *p* *i m a m i p m*

Intermedio

26 *p a m i a* *m i* *p a m i a* *m i*

Falseta 2

29 *p a m i a* *m i* *i m* *i m* *i m* *i m* *i m*

32 *i m* *i m* *i m* *i m* *i m*

Тьенто 3
фригийский лад от ми

Entrada

The 'Entrada' section consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. It features a series of chords and melodic lines with fingerings (0, 1, 2, 3, 4) and accents (>). The second staff continues the melodic and harmonic development. The third staff includes a section marked 'p' (piano) and ends with a final chord. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

Falseta 1

The 'Falseta 1' section is a single staff of music. It starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The notation includes a variety of chords and melodic fragments, with fingerings and accents. A section marked 'p' (piano) is indicated. The staff concludes with a final chord and a dashed line indicating the end of the section.

Intermedio

The 'Intermedio' section is a single staff of music. It begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The notation features a series of chords and melodic lines, with fingerings and accents. A section marked 'p' (piano) is indicated. The staff concludes with a final chord and a dashed line indicating the end of the section.

Falseta 2



Falseta 3



Falseta 4



Intermedio



Falseta 5





Desplante



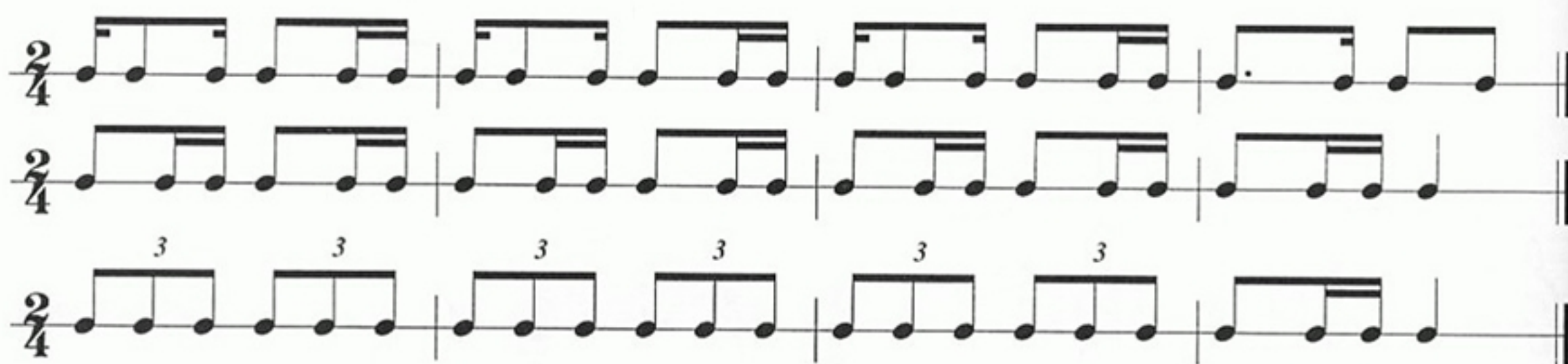
После изучения последней пьесы данного параграфа стало видно, насколько близки *тьенто* и *танго*. Это обстоятельство часто используется артистами фламенко для создания комбинированных композиций, которые, например, так и называются — «тьенто и танго» (*tiento y tango*). Поскольку *тьенто* носит более мрачный и экспрессивный характер, а тем исполнения медленнее, чем у *танго*, то завершение композиции в более быстром темпе *танго* с возможной модуляцией в мажор или гармонический минор, создает значительно более интересную композицию.

Тангильо

Тангильо (*tanguillo*) появляется во время наполеоновских войн в Испании. Сначала *тангильо* представляли собой разнообразные походные песни. Отсюда и его простая ритмика и легкие напевы. Наименование этой формы фламенко буквально означает «легкое, «маленькое» танго». Распространение *тангильо* по Андалусии шло из г.Кадиса. Наиболее веселым является *тангильо из Кадиса* (*tanguillo de Cádiz*).

Легкий, веселый, иногда и грустный меланхолический характер *тангильо* создается почти полным отсутствием фригийского лада и преимущественным использованием мажора и минора. *Компас тангильо* — это наиболее простой вариант *компаса танго*, записываемый в двухдольном, размере 2/4:

Пример 6-29. Типовые ритмические структуры *компаса тангильо*

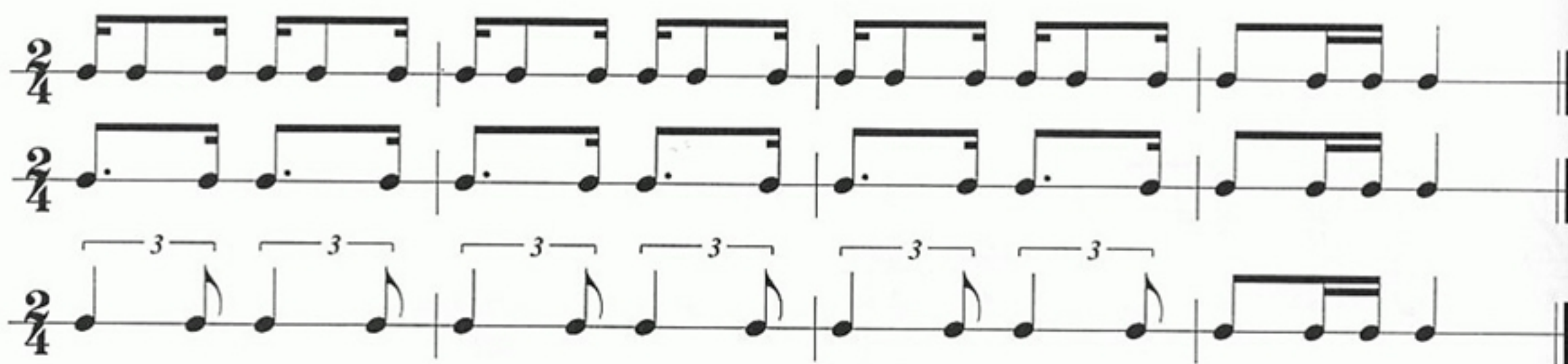


В этом примере видно направление эволюции ритмического рисунка *тангильо* от ритмики одного из вариантов *танго* (первая строчка примера) до триольной организации (третья строчка).

Часто двухдольность размера маскируется тем, что каждая доля *компаса* представляет собой триольную организацию (см. третью строчку примеров 6-29,30). Это приводит к тому, что многие музыканты записывают размер такого варианта *тангильо* как 6/8 (третья строчка примера 6-29), что неверно по сути.

Есть ряд ритмических рисунков, встречающихся реже, чем рассмотренные выше:

Пример 6-30. Более редкие варианты ритмической структуры *компаса тангильо*



Легко видеть, что эти варианты являются модификацией вариантов, приведенных в примере 6-29. На практике часто встречаются варианты ритмики *компаса*, построенные путем комбинации тактов из различных типов *компаса*.

Наиболее простая гармоническая схема *фальсеты* представляет собой чередование тоники (Т) и доминанты (D) (а в случае фригийского лада, — I-й и II-й фригийских ступеней соответственно) и занимает две четырехтактовых группы:

$$\parallel \text{Т} \mid \text{Т} \mid \text{Т} \mid \text{D} \parallel \text{D} \mid \text{D} \mid \text{D} \mid \text{Т} \parallel$$

Если имеет место небольшая, например, четырехтактовая, аккордовая интермедия, то ее гармоническая схема представляет собой чередование тактов: D — T — D — T. В заключительных эпизодах в гармоническую схему обязательно включается и субдоминанта. В этом случае интермедия строится в соответствии со следующей потактовой схемой:

$$\parallel D | T | D | T \parallel : S | T | D | T : \parallel$$

Гармонические схемы длительных *фальсет* строятся суммированием четырех- и восьмитактовых построений. Типичная схема в этом случае выглядит следующим образом:

$$\parallel T | T | T | D \parallel D | D | D | T \parallel T | T | T | S \parallel : D | T | D | T : \parallel$$

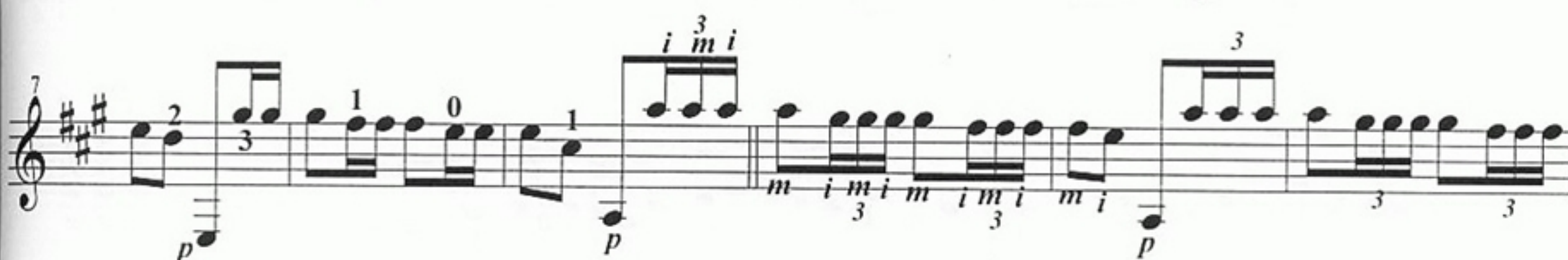
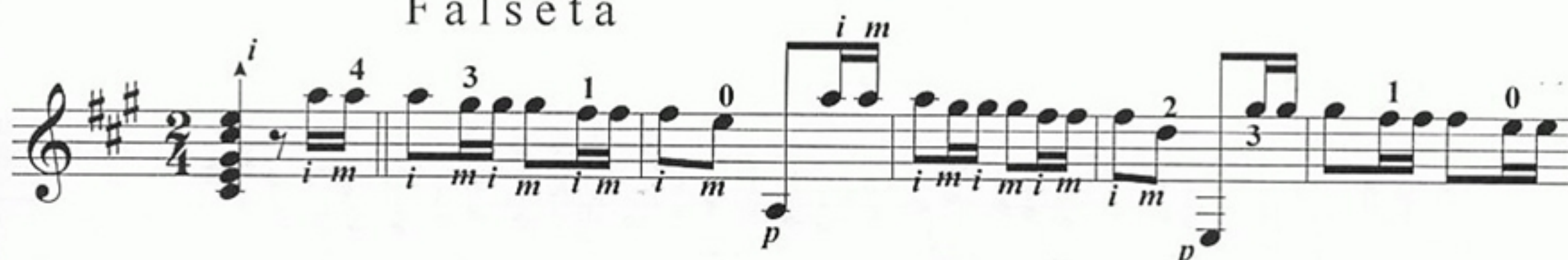
Обратите внимание, что аналогичные потактовые гармонические схемы присущи ряду форм фламенко, родственных *алегрии* (см. примеры главы 3, а также будут подробно рассмотрены далее). Это является одним из важнейших факторов, общих для музыки фламенко в целом.

Мелодии *фальсет* основаны как на вокальном материале, так и на различного рода мелодических структурах с использованием, например, секвенций. Мелодическая линия *фальсет* может разбиваться короткими аккордовыми вставками длительностью от половины такта до двух.

Рассмотрим ряд типовых *фальсет*. Первая из рассмотренных мелодий (пример 6-31) построена на двукратном повторе с незначительным варьированием фактуры во втором проведении (при повторе пары шестнадцатых заменены триолями). Обратите внимание, что мелодические фразы начинаются из затакта. Методика суммирования мелодической линии из повторяющихся элементов в данном примере прослеживается очень четко. Первые два такта повторяются, с той лишь разницей, что 4-й такт отличается от 2-го окончанием на ином аккорде. Следующий четырехтакт также состоит из двух практически одинаковых двутактов, которые, в свою очередь, по структуре мелодии повторяют двутакты из первого четырехтакта. Определенную симметрию можно проследить и внутри тактов. Вообще говоря, симметрия, как метод создания музыки, в искусстве фламенко — одна из наиболее встречаемых.

Пример 6-31

Falseta



Intermedio



Следующая *фальсета* построена на повторении мелодии в одноименной тональности. В данном случае — повторение минорной мелодии в одноименном мажоре. Мелодическая линия исполняется большим пальцем правой руки (прием *пульгар*).

Пример 6-32

Еще один простой способ мелодического развития — повторение мелодии на октаву ниже. Мелодия играется чередованием указательного и среднего пальцев (приемом *никадо*).

Пример 6-33

Обратите внимание на характерный завершающий четырехтакт примера 6-33. Он очень часто встречается в *сапатеадо*, правда в триольной организации.

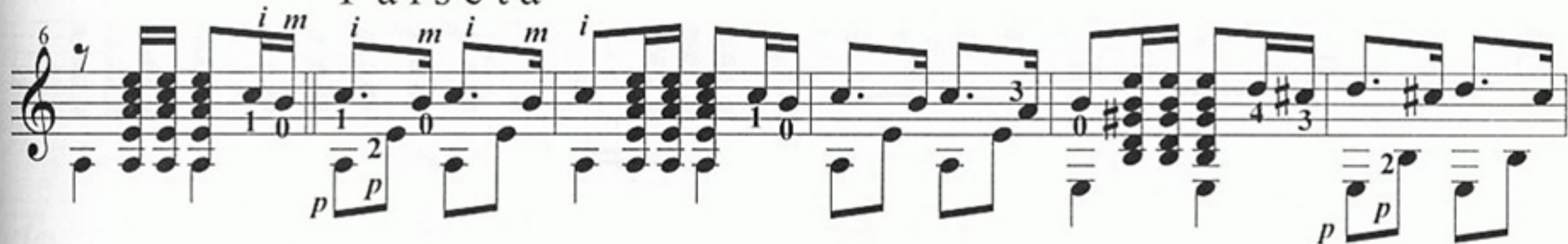
Структура *фальсеты*, как уже говорилось, может быть более продолжительной и с более развитой гармонией. Следующий пример представляет собой миниатюрную пьесу с вступлением и окончанием. Попробуйте сами ее проанализировать.

Пример 6-34

Entrada



Falseta



Desplante

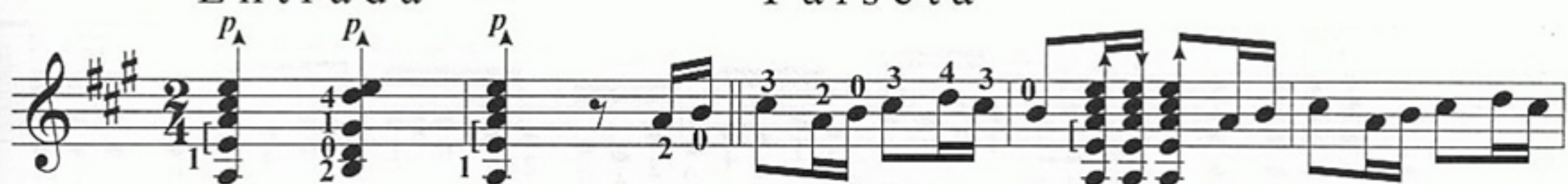


Еще одна типовая *фальсета* (мелодические пассажи играют приемом *ликадо*, а именно, чередованием указательного и среднего пальцев правой руки):

Пример 6-35

Entrada

Falseta



Intermedio

И, наконец, фрагмент *тангильо*, содержащий *фальсеты* с традиционным ритмическим рисунком в размере 2/4 и интермедии (в стиле *пасео*) в размере 2/2, как в *танго*.

Пример 6-36

Paseo

Falseta 1

P a s e o

The second system of the musical score for 'The Little Boat' continues the melody in the treble clef and accompaniment in the bass clef. The treble staff features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with dynamic markings like *p* and *f*. The bass staff provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes, also marked with dynamics. The system concludes with a final measure in the treble staff.

Falseta 2

P a s e o

The musical score for 'Paseo' is written on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegretto' and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. There are also fingerings indicated by numbers 1-4 and breath marks (V) above the staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Далее представлено несколько пьес на темы *тангильо*. Вы найдете и иную ритмику *фальсет*, например, триольную. Встретите также размер 2/2 (последняя пьеса), как в *тьенто*.

Тангильо 1

Entrada

The first system of musical notation for 'The Merry Widow' is in treble clef, key of D major (two sharps), and 2/4 time. It begins with a key signature change from two sharps to one sharp (F#). The notation includes fingerings (0, 1, 2, 3, 4) and accents (i) over the notes. The melody is written on a single staff.

Falseta 1

Falseta 3

Desplante

В следующей пьесе рисунок аккордовых последовательностей несколько иной. Ритмика *фальсет* также отличается: практически полностью представляет собой последовательность триолей.

Обратите внимание, что смена тональности с мажора на минор или наоборот может осуществляться в середине аккордовой интермедии.

Тангильо 2

Entrada *i* -----

52

i, m, i, m, ...

58

i, m, i, m, ...

64

p 3p i m

Intermedio

69

Falseta 3

74

p 3p i m

80

p 3p i m

Desplante V

85

p 3p i m

Несмотря на то, что *тангильо* — форма легкая и веселая (отдельные минорные вариации лишь разнообразят мелодический материал, не меняя кардинально общего характера), часто встречаются *фальсеты*, построенные на фригийском ладу, как это имеет место в следующей пьесе.

Обратите внимание, как неожиданно осуществлен переход из фригийского лада (1-я *фальсета*) в ре-мажор (2-я *фальсета*). Также обратите внимание, что аккорды в *деспланте* извлекаются щипком (кроме двух последних), что для техники гитары фламенко — относительно редкое явление.

Тангильо 3

Entrada

Falseta 1

Falseta 2

The musical score for "Desplante" by Carlos Chávez is presented in a single system with two staves. The top staff is for guitar, and the bottom staff is for piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into measures, with measure numbers 26, 32, 38, 43, and 47 indicated at the beginning of their respective lines. The guitar part features intricate fingerings (e.g., 3i, i, 3i, m) and complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The piano part provides a harmonic and rhythmic foundation, often using triplets and sixteenth notes. The piece concludes with a final chord in the piano part. The title "Desplante" is written in a stylized font at the end of the score.

В следующей пьесе обратите внимание на достаточно редкую ритмику, особенно в 1-й половине 1-й фальсеты, в конце 3-й фальсеты и в 4-й фальсете.

Тангильо 4

The image shows the musical notation for the guitar introduction and first falseta of the song 'El Chino'. The introduction is in 2/4 time, key of D major (two sharps), and consists of three measures of chords marked with a piano (*p*) dynamic. The first falseta is in 3/4 time and consists of four measures of eighth-note triplets, with the first measure marked with an asterisk (*). The notation includes fingerings (0, 1, 2, 4) and a pulse line for the thumb (Pulgar) with a dashed line indicating its movement.

6

Pulgar -----

Intermedio

11

Falseta 2

16

i, m, i, m,

i, m, i, m,

i m

Intermedio

21

i, m, i, m,

26

i m

Falseta 3

31

i, m, i, m,

i, m, i, m,

i, m, i, m,

36

i, m, i, m,

41

i, m, i, m,

Intermedio



Falseta 4



Desplante



И, наконец, последняя пьеса данного параграфа наиболее разнообразна ритмически по сравнению с предыдущими произведениями.

Обратите внимание на периодическое использование размера 2/2 со специфической триольной организацией, которая характерна для *sanateado*. Также обратите внимание, что *фальсеты* соединяются между собой без промежуточных аккордовых интермедий, а *интрада* состоит из стандартной интермедии и предшествующей коротенькой *интрады*, с которой вы уже встречались в предыдущих пьесах.

Тангильо 5

Entrada



Falseta 1

i, m, i, m, ...

i, m, i, m, ...

Falseta 2

i, m, i, m, ...

Falseta 3

i, m, i, m, ...

Falseta 4

Measures 38-40. Measure 38 starts with a treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature. It contains a triplet of eighth notes (0, 2, 3) and a triplet of sixteenth notes (0, 2, 0). Measure 39 continues with triplets of eighth notes (0, 2, 0) and (0, 1, 3), and a triplet of sixteenth notes (0, 1, 3). Measure 40 features a triplet of eighth notes (0, 1, 2) and a triplet of sixteenth notes (0, 2, 1). The piece concludes with a final triplet of sixteenth notes (0, 2, 1).

Measures 41-43. Measure 41 contains a triplet of eighth notes (0, 3, 1) and a triplet of sixteenth notes (0, 1, 2). Measure 42 features a triplet of eighth notes (0, 3, 1) and a triplet of sixteenth notes (0, 1, 2). Measure 43 contains a triplet of eighth notes (0, 3, 1) and a triplet of sixteenth notes (0, 1, 2).

Falseta 5

Measures 44-46. Measure 44 contains a triplet of eighth notes (0, 3, 1) and a triplet of sixteenth notes (0, 1, 2). Measure 45 features a triplet of eighth notes (0, 3, 1) and a triplet of sixteenth notes (0, 1, 2). Measure 46 contains a triplet of eighth notes (0, 3, 1) and a triplet of sixteenth notes (0, 1, 2).

Measures 47-49. Measure 47 contains a triplet of eighth notes (0, 3, 1) and a triplet of sixteenth notes (0, 1, 2). Measure 48 features a triplet of eighth notes (0, 3, 1) and a triplet of sixteenth notes (0, 1, 2). Measure 49 contains a triplet of eighth notes (0, 3, 1) and a triplet of sixteenth notes (0, 1, 2).

Falseta 6

Measures 50-54. Measure 50 contains a triplet of eighth notes (0, 3, 1) and a triplet of sixteenth notes (0, 1, 2). Measure 51 features a triplet of eighth notes (0, 3, 1) and a triplet of sixteenth notes (0, 1, 2). Measure 52 contains a triplet of eighth notes (0, 3, 1) and a triplet of sixteenth notes (0, 1, 2). Measure 53 features a triplet of eighth notes (0, 3, 1) and a triplet of sixteenth notes (0, 1, 2). Measure 54 contains a triplet of eighth notes (0, 3, 1) and a triplet of sixteenth notes (0, 1, 2).

Desplante

Measures 55-59. Measure 55 contains a triplet of eighth notes (0, 3, 1) and a triplet of sixteenth notes (0, 1, 2). Measure 56 features a triplet of eighth notes (0, 3, 1) and a triplet of sixteenth notes (0, 1, 2). Measure 57 contains a triplet of eighth notes (0, 3, 1) and a triplet of sixteenth notes (0, 1, 2). Measure 58 features a triplet of eighth notes (0, 3, 1) and a triplet of sixteenth notes (0, 1, 2). Measure 59 contains a triplet of eighth notes (0, 3, 1) and a triplet of sixteenth notes (0, 1, 2).

Сапатеадо

Canateádo (zapateado) — песенно-танцевальная форма фламенко. Появилась в конце XIX — начале XX века, а по некоторым предположениям, значительно раньше, и получила свое название от «сапате» (*zapate*) — каблук. В музыкальном отношении *canateado* имеет много общего с *тангильо*, от которого, видимо, и произошло.

Canateado, в основном, мужской танец, поскольку требует большой физической силы и выносливости. Говорят, что его придумал Антонио эль Пинтор (*PÉREZ, Antonio*). В современном стиле *canateado* начал исполняться в XIX веке. Первая танцовщица, исполнявшая *canateado* наравне с мужчинами, была легендарная Кармен Амайя. Но и до наших дней сохранилась традиция, по которой женщины переодеваются в мужской костюм, чтобы танцевать *canateado*.

Компас *canateado* полностью аналогичен компасу *тангильо*. Отличие лишь в том, что ритмика компаса *canateado* больше насыщена триолями, а также тем, что в *canateado* чаще встречаются вариации в медленном темпе (в размере 2/2) и со сложной ритмической структурой.

Гитарный аккомпанемент и сольные инструментальные пьесы исполняются в основном в до-мажоре, хотя есть варианты и в ля-мажоре, но они менее популярны, поскольку в этом случае *canateado* становится слишком похоже на *тангильо*.

Старые версии *canateado*, исполняемые гитаристами до 70-х годов XX века, более похожи на *тангильо*: в них присутствовали ярко выраженные структурные элементы *интрада*, *фальсеты*, аккордовые интермедии. В более поздних версиях, особенно в сольных гитарных композициях, можно, например, и не увидеть аккордовых интермедий, а вся мелодия состоит из незаметно перетекающих друг в друга вариаций. Используется все богатство современной мажорно-минорной системы, а не только канонические для «классического» фламенко методы гармонического и мелодического развития. Можно встретить пьесы, практически полностью звучащие в миноре, что ранее просто было невозможно. Одним словом, современное *canateado* входит в «пограничный» слой между музыкой фламенко и современной европейской классической музыкой.

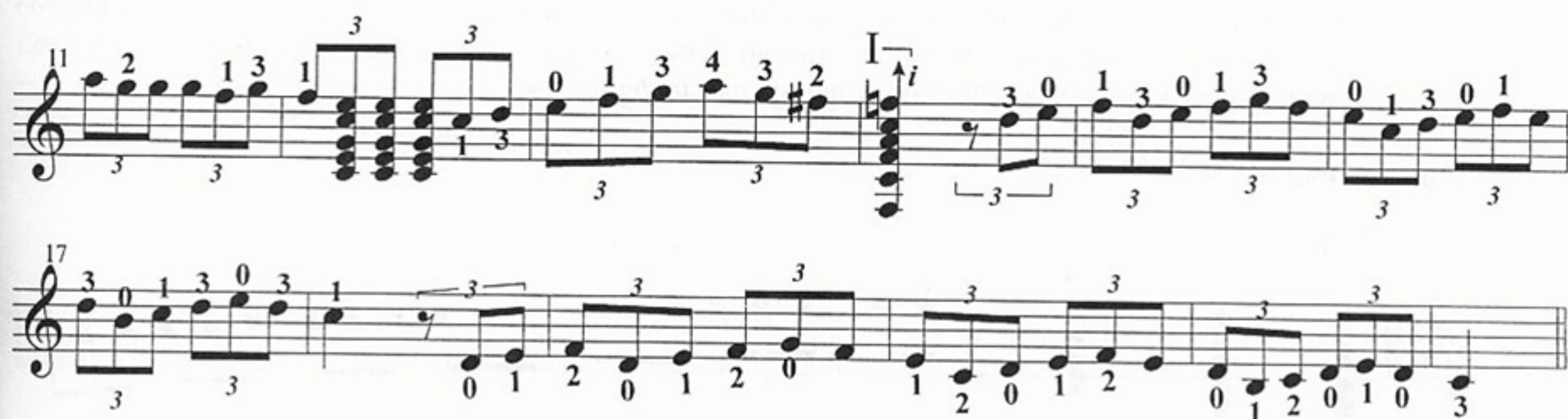
Подробно описывать ритмику и гармонию *фальсет*, структуру пьес в целом необязательно, поскольку они, как уже отмечалось, соответствуют *тангильо*. Остановимся лишь на типовых вариантах *фальсет*, причем в их наиболее традиционном («старом») стиле.

Большинство рассмотренных далее *фальсет* условно разделим на три группы, каждая из которых состоит из версий одной и той же мелодии. Это позволит изучить методы создания мелодического разнообразия, какими пользовались гитаристы Андалусии.

Итак, первая группа, условно назовем ее 1-я типовая мелодия, представлена в примерах 6-37(a,...,h). Обратите внимание, что в каждом примере *фальсету* предваряет короткая, длиной в один такт, *интрада*. Далее во всех примерах мелодические пассажи исполняются приемом *никадо* (чередование указательного и среднего пальцев правой руки).

Пример 6-37a

Музыкальный пример 6-37a, состоящий из двух систем нот. Первая система начинается с заголовка *Entrada* и содержит ноты, предшествующие *Falseta*. Вторая система содержит саму *Falseta*. Музыка записана на скрипичном ключе, ритмический рисунок основан на триолях и четвертях. Фигурные скобки и цифры (0, 1, 2, 3, 4) указывают на конкретные пальцы правой руки, используемые для исполнения пассажей.



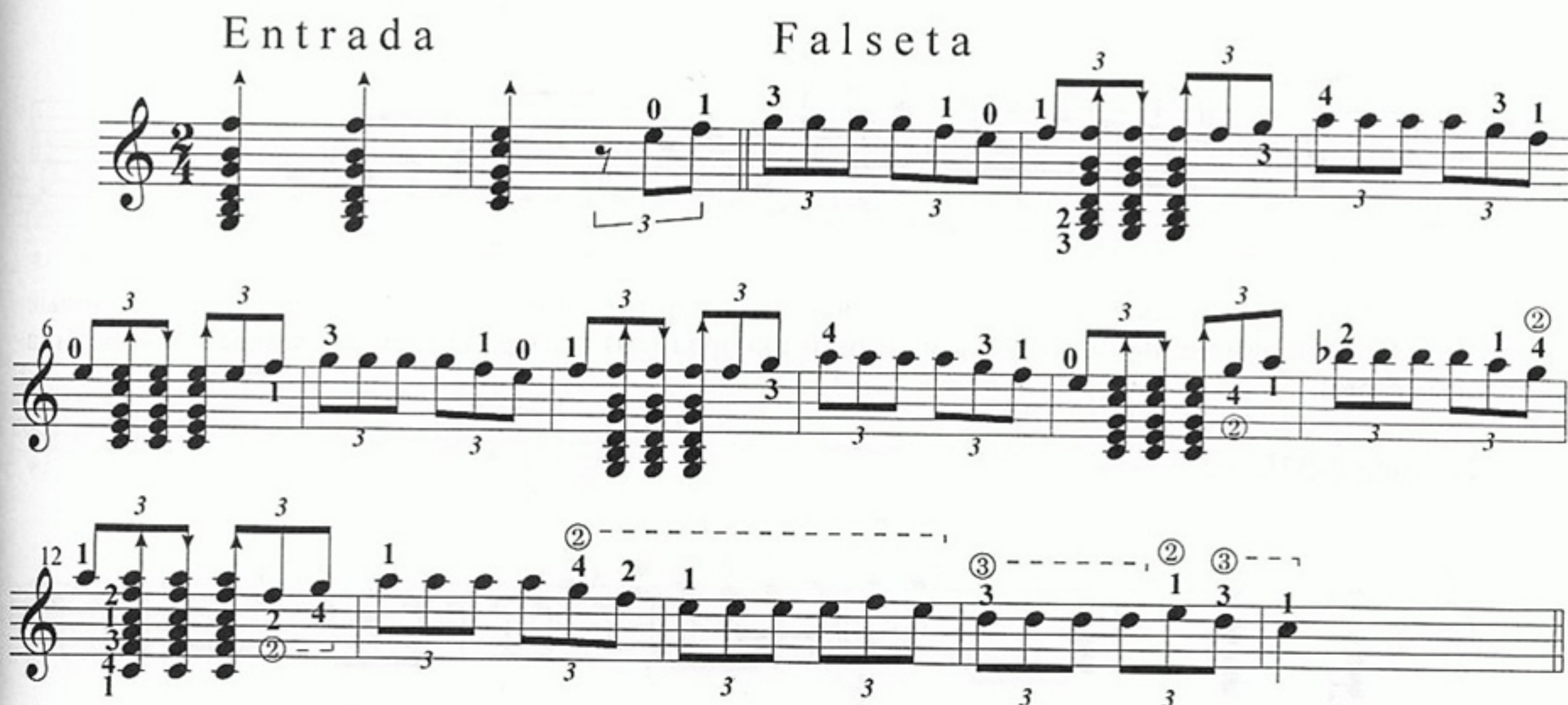
Отличие следующего варианта от предыдущего и двух последующих в том, что триольно организованные мелодические пассажи (*никадо*) перемежаются отдельными тактами с «обычной» для тангильо ритмикой:

Пример 6-37b



В следующем примере иной порядок чередования доминантового (*соль*) и тонического (*до*) аккордов, а также добавлен субдоминантовый аккорд (*фа*):

Пример 6-37c



Следующая *фальсета* полностью состоит из одногласой мелодии, исполняемой приемом *никадо* чередованием указательного и среднего пальцев правой руки. Для создания разнообразия мелодической линии использованы короткие хроматические ходы от *соль* до *фа*.

Пример 6-37d

Entrada Falseta

В следующем примере применено чередование приемов *пульгар* и *никадо*, причем группы по три ноты, исполняемые приемом *пульгар*, заменяют последовательности из трех аккордов, которые имеют место в примере 6-37a.

Пример 6-37e

Пример (f) практически полностью повторяет пример (a) с той лишь разницей, что аккордовые последовательности заменены повторением тоники аккорда (*до*) с сохранением ритмического рисунка аккордовых серий:

Пример 6-37f

i, m, i, m,

Завершают серию два очень похожих примера. Обратите внимание, что каждый из них заканчивается «стандартным» мелодическим четырехтактом, только в примере (h) он на октаву выше.

Пример 6-37g



Пример 6-37h



Рассмотрим теперь второй распространенный тип *фальсеты*. Ее варианты представлены серией из двух примеров 6-38a,b. Нечто похожее уже встречалось в *тъенто* и, особенно, в *тангильо*. Данный тип мелодии *фальсеты* характерен для аккомпанемента танцу. Резкая смена быстрого темпа на медленный с последующим убыстрением, как в этом типе *фальсеты*, расширяет хореографические возможности и позволяет танцору демонстрировать искусство *сапатео* (дробь каблуками) синхронно или синкопируя с гитарной партией. Особенно это красиво выглядит в многократном повторе мелодии с постепенным убыстрением темпа до максимально возможного для танцора. Иногда вместо убыстрения при повторе мелодии просто усложняются внутритактовые мелодические обороты (пример 6-38a), что также заставляет танцора убыстрять и усложнять *сапатео*.

Особенность техники исполнения примеров 6-38a,b заключается в том, первая часть примеров исполняется приемом *пульгар*, а быстрая часть — приемом *никадо*.

Обратите внимание, как мелодия *фальсеты* плавно переходит в стандартное молодическое окончание.

Пример 6-38a

The musical score for Example 6-38a consists of five staves of music in 2/4 time. The first staff is labeled "Pulgar" and the last "Picado". The melody is written in treble clef and features complex triplets and syncopation. The first staff has a tempo change indicated by a double bar line and a repeat sign. The second staff has a tempo change indicated by a double bar line and a repeat sign. The third staff has a tempo change indicated by a double bar line and a repeat sign. The fourth staff has a tempo change indicated by a double bar line and a repeat sign. The fifth staff has a tempo change indicated by a double bar line and a repeat sign. The melody is characterized by a series of triplets and syncopation, with a tempo change indicated by a double bar line and a repeat sign. The first staff is labeled "Pulgar" and the last "Picado".

Pulgar -----

i, m, i, m, i i, m, i, m,

i i, m, i, m, i i, m, i, m,

Picado (i, m, i, m,)

В следующем примере обратите внимание, что *фальсета* заканчивается не стандартным мелодическим четырехтактом, как в предыдущем примере (6-38), а его более расширенной двенадцатитактовой версией, которая также часто встречается в пьесах:

Пример 6-38b

Pulgar -----

Picado (i, m, i, m, ...)

И, наконец, третий тип *фальсеты* представлен примером (6-39). Этот тип, аналогично предыдущему, берет свое начало из танцевальных мелодий. Точно также начинается с медленного торжественного темпа и постепенно убыстряется до максимально возможного для танцора:

Пример 6-39

Lento

pulgar

Пример 6-41



Перейдем теперь к некоторым наиболее распространенным методам усложнения гармонического плана пьес.

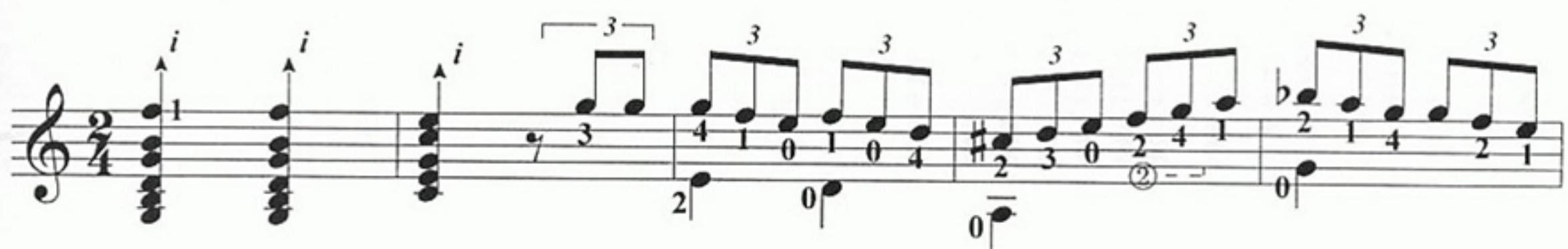
Кратковременное отклонение из до-мажора в одноименный до-минор:

Пример 6-42а



Кратковременное отклонение из до-мажора в ре-минор:

Пример 6-42b



Введение субдоминанты (фа) и создание ощущения модуляции в фа-мажор за счет понижения ноты си в мелодической линии:

Пример 6-42с

Example 6-42c is a musical score for flamenco guitar, consisting of two staves. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. It features a series of eighth and sixteenth notes, with fingerings indicated by numbers 0-3 and letters 'i' (index) and 'm' (middle). Above the staff, the rhythmic pattern *i, m, i, m,* is written. The staff is marked with a 'p' (piano) dynamic. The second staff continues the melody, also with fingerings and the same rhythmic pattern. The piece concludes with a final chord marked with a '1' and a 'p' dynamic.

Далее представлено несколько характерных пьес на темы *сапатеадо*. Первая пьеса построена наиболее традиционно, для танца, и в «старом» стиле.

Сапатеадо 1

Entrada

The Entrada section of 'Сапатеадо 1' is written for a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. It begins with a series of eighth notes, with fingerings indicated by 'i' (index) and 'm' (middle). The piece is marked with a 'p' (piano) dynamic. The section concludes with a final chord marked with a '1' and a 'p' dynamic.

Falseta 1

The Falseta 1 section of 'Сапатеадо 1' is written for a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. It begins with a series of eighth notes, with fingerings indicated by 'i' (index) and 'm' (middle). The piece is marked with a 'p' (piano) dynamic. The section concludes with a final chord marked with a '1' and a 'p' dynamic.

[illegible][illegible][illegible]

68 *p* *i* *i, m, i, m, ...*

72 *Poco accel.*

78

85 *Desplante*

92 *p*

Следующая пьеса интересна разнообразием ритмики и мелодий *фальсет*. В ней вы уже не увидите канонических танцевальных элементов, которые в изобилии были представлены в первой пьесе, хотя эпизодически встречаются аккордовые серии в интермедиях.

Обратите внимание на первую интермедию (можно считать ее частью *интрады*): она представляет собой развитую мелодическую ткань, а не последовательность аккордов, и в таком виде она практически неотличима от *фальсет*.

Сапатеадо 2

Entrada Intermedio

i *i* *i* *i* *i* *i* *i* *i* *i* *i*

p *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p*

Falseta 1

Musical score for Falseta 1, measures 6 to 18. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'p' (piano). The music features a series of triplets and sixteenth notes, with fingerings indicated by numbers 1-4 and 0 (open string). The sequence of measures is: 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18. The first three measures (6-8) are grouped under the label 'I', and the next three (9-11) under 'III'. The final measure (18) is marked with a 'p' and a triplet.

Intermedio

Musical score for Intermedio, measures 24 to 30. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'p' (piano). The music features a series of triplets and sixteenth notes, with fingerings indicated by numbers 1-4 and 0 (open string). The sequence of measures is: 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30. The first three measures (24-26) are grouped under the label 'I', and the next three (27-29) under 'III'. The final measure (30) is marked with a 'p' and a triplet.

Falseta 2

Musical score for Falseta 2, measures 36 to 42. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'p' (piano). The music features a series of triplets and sixteenth notes, with fingerings indicated by numbers 1-4 and 0 (open string). The sequence of measures is: 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42. The first three measures (36-38) are grouped under the label 'I', and the next three (39-41) under 'III'. The final measure (42) is marked with a 'p' and a triplet.

95

101

Falseta 4

107

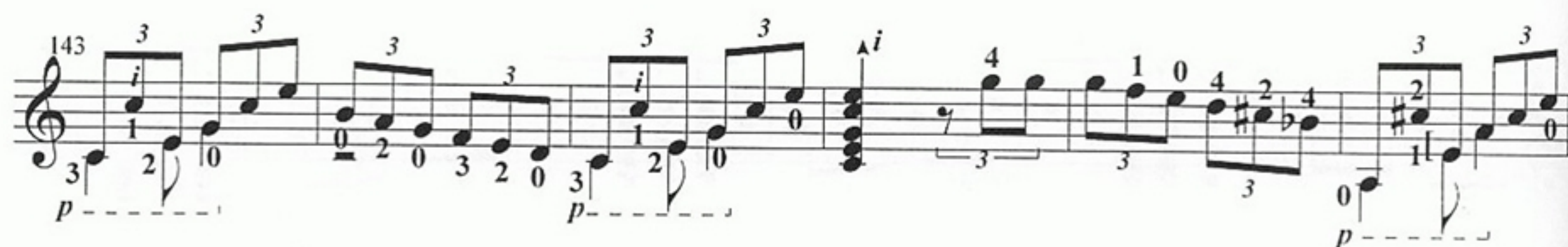
113

119

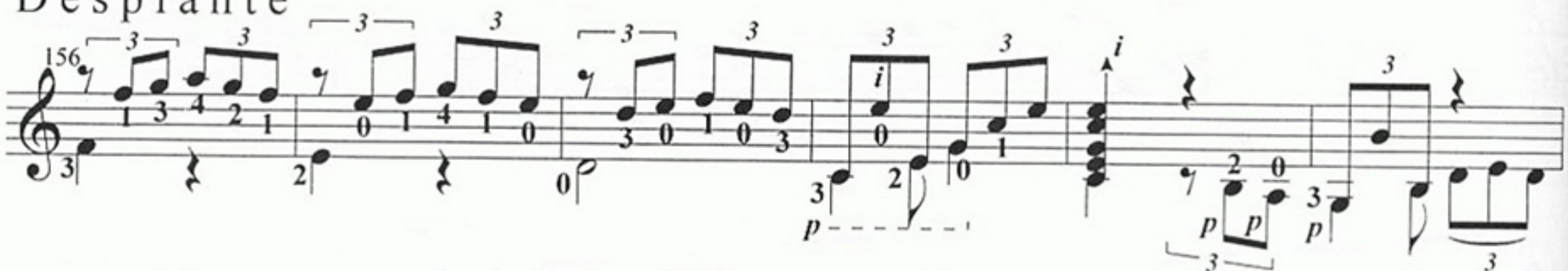
125

131

137



Desplante



Если необходимо одну или несколько *фальсет* сделать в миноре, то в качестве базовой тональности до-мажор не очень подходит, поскольку наиболее распространенный в музыке фламенко способ модуляции из мажора в минор — через общую доминанту в одноименную тональность. В этом случае до-минор, как одноименная тональность к до-мажору, не очень хорош в силу аппликатурных сложностей. Но если использовать в качестве базовой мажорной тональности ля-мажор или, например, ре-мажор, то проблемы аппликатуры при переходе в соответствующий одноименный минор существенно облегчаются. Это легко проследить во второй пьесе, которая исполняется в ре-мажоре:

Сапатеадо 3

Entrada

Falseta 1



i, m, i, m,

i, m, i, m,

i, m, i, m,

Falseta 2

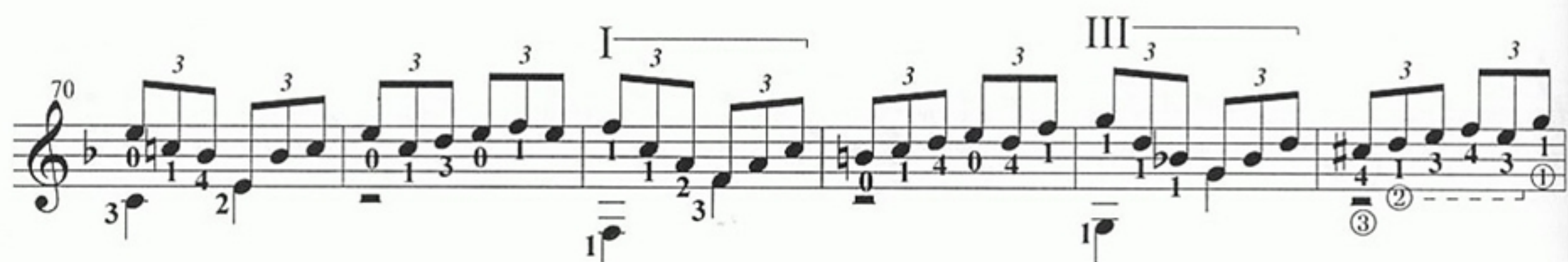
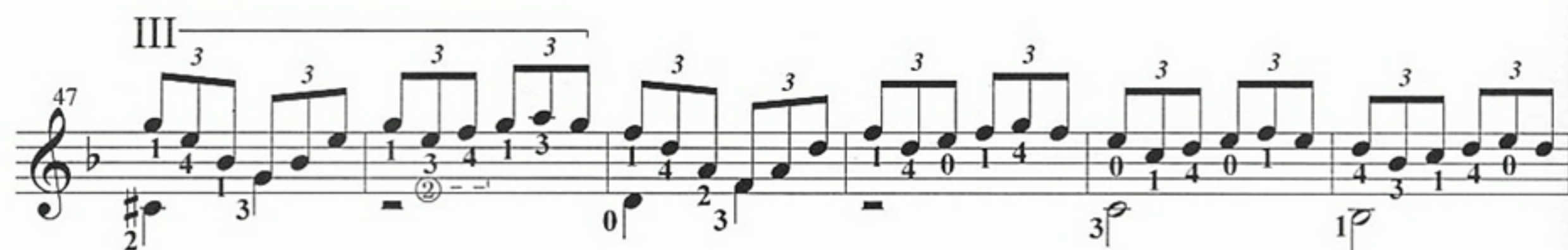
i, m, i, m,

i, m, i, m,

i, m, i, m,

Falseta 3

i, m, i, m,



II I Desplante

Poco rit.

Завершает параграф коротенькая пьеса, демонстрирующая модуляцию из ля-мажора в ля-минор. Обратите внимание на сочетание вполне традиционного повторения мелодии в иной тональности и чисто сольного гитарного характера пьесы в целом, заключающегося в отсутствии аккордовых интермедий, резкой смены темпа, размера и прочих танцевальных элементов.

Сапатеадо 4

Entrada

Falseta 1

II II

Falseta 2

V

Фаррука

Название формы *фаррука* (*farruca*) происходит, видимо, от *farrusco*, что означает «смелый, дерзкий». Это название часто применялось к цыганам из северной испанской области Галисия. В начале *фаррука* была парным танцем, исполняемым партнерами на близком расстоянии. Танец сопровождался *кастаньетами* и дробью каблуков танцоров (*zapateo*), что типично для североиспанской традиции. Как считают многие исследователи, *фаррука* была создана в 1908 году цыганскими артистами гитаристом Рамоном Монтойей (*MONTOLYA SALAZÁR, Ramón*) и танцором Фаико (*MENDOZA RÍOS, Francisco*). Вместе с тем, существует мнение, что *фаррука* имеет народную андалусскую основу, использованную позднее в сарсуэлах, и в том числе в сарсуэле Хосе Серрано «Alldex».

В музыкальном плане *фаррука* является видоизмененным медленным вариантом *танго*, исполняемым в миноре. Интересно, что гитарная партия *фарруки* имеет также много общих черт с цыганской венгеркой, или как еще ее в просторечии называют, цыганочкой. Это может быть связано с тем, что Фаико с 1914 по 1920 годы жил в России. Некоторые танцевальные элементы, встречающиеся только в *фарруке*, также очень похожи на танцевальные движения русских цыган.

Фаррука — мужской сольный танец. С начала XX-го века женщины также начали танцевать *фарруку*, обязательно переодеваясь в мужской костюм. Первой была знаменитая танцовщица Кармен Амайя (*AMAYA, Carmen*). *Фаррука* танцуется без *кастаньет*, танцор аккомпанирует себе щелчками пальцев (*pitos*) или хлопками в ладоши (*palmas*).

Метр *фарруки* двухдольный, наиболее удобный размер — 2/2. Ритмическая организация *фальсет* аналогична некоторым вариантам *танго*, *тангильо*, *гарротина* и *сапатеадо*. Часто заключительная часть *фарруки* исполняется в ритме *тангильо* (в размере 2/4).

Определяющий мелодический лад *фарруки* — гармонический минор с эпизодическим включением фригийских оборотов и отклонений в одноименный натуральный мажор через общую с гармоническим минором доминанту. Тональность — исключительно ля-минор (ля-мажор — для некоторых *фальсет*).

Типичная гармоническая схема *фальсет* или интермедий занимает 8 тактов (каждый такт, как правило, строится только на гармонии одного аккорда) и имеет следующий вид:

$$\parallel D \mid t \mid D \mid t \parallel s \mid t \mid D \mid t \parallel$$

где

t — тоника, D — доминанта, s — субдоминанта.

Ниже приведен пример типичной простейшей интермедии с такой гармонической схемой:

Пример 6-43



В следующем примере дан еще один типичный вариант интермедии с более развитой мелодией. Обратите внимание на предпоследний такт, в котором использована распространенная кадансовая мелодия, завершающая не только интермедии, но и *фальсеты*.

Пример 6-44



Еще один пример канонической завершающей мелодии приведен в примере 6-45:

Пример 6-45



Обычно восьмитактовое построение расширяется до двенадцатитактового путем добавления четырехтакта, построенного по гармонической схеме $s - t - D - t$, как второй четырехтакт схемы, рассмотренной выше. Фактически, второй четырехтакт повторяется с небольшим варьированием фактуры. Например, можно к интермедии примера 6-44 добавить четырехтакт примера 6-45.

Часто второй четырехтакт такой двенадцатитактовой схемы заменяется фригийским оборотом (под обозначениями функций минора римскими цифрами указаны соответствующие ступени фригийского лада):

$$\begin{array}{c} \parallel D \mid t \mid D \mid t \parallel tsVI \mid dVI \mid tsVI \mid D \parallel s \mid t \mid D \mid t \parallel \\ I \quad IV \quad I \quad IV \parallel II \quad III \quad II \quad I \parallel VII \quad IV \quad I \quad IV \end{array}$$

Фригийский оборот

Иногда интермедия строится не на аккордовых последовательностях, а на простейшем мелодическом разложении аккордов с мелодией в нижнем голосе (примеры 6-46a,b):

Пример 6-46а

Пример 6-46b

В завершающем четырехтакте может присутствовать фригийский оборот, как в сокращенном виде (пример 6-47а), так и полностью (пример 6-47b):

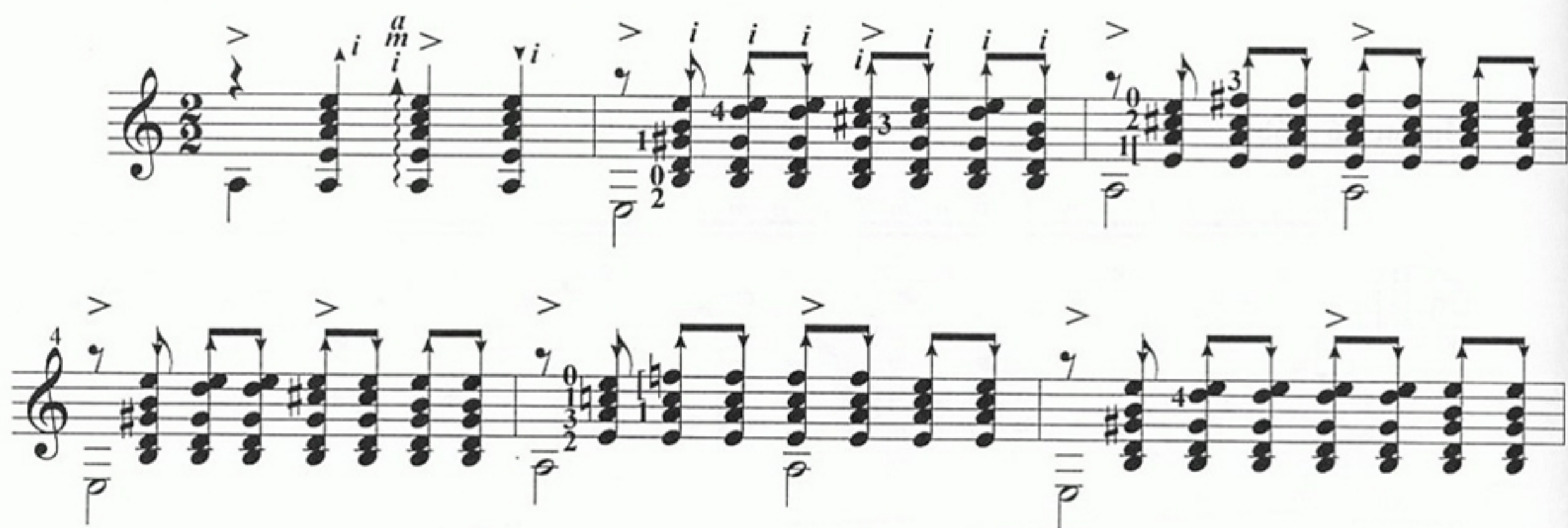
Пример 6-47а

Пример 6-47b



Довольно редко, но встречается кратковременное отклонение в одноименный мажор через общую доминанту, например, из ля-минора в ля-мажор и обратно:

Пример 6-48a



Иногда можно услышать и тональное сопоставление:

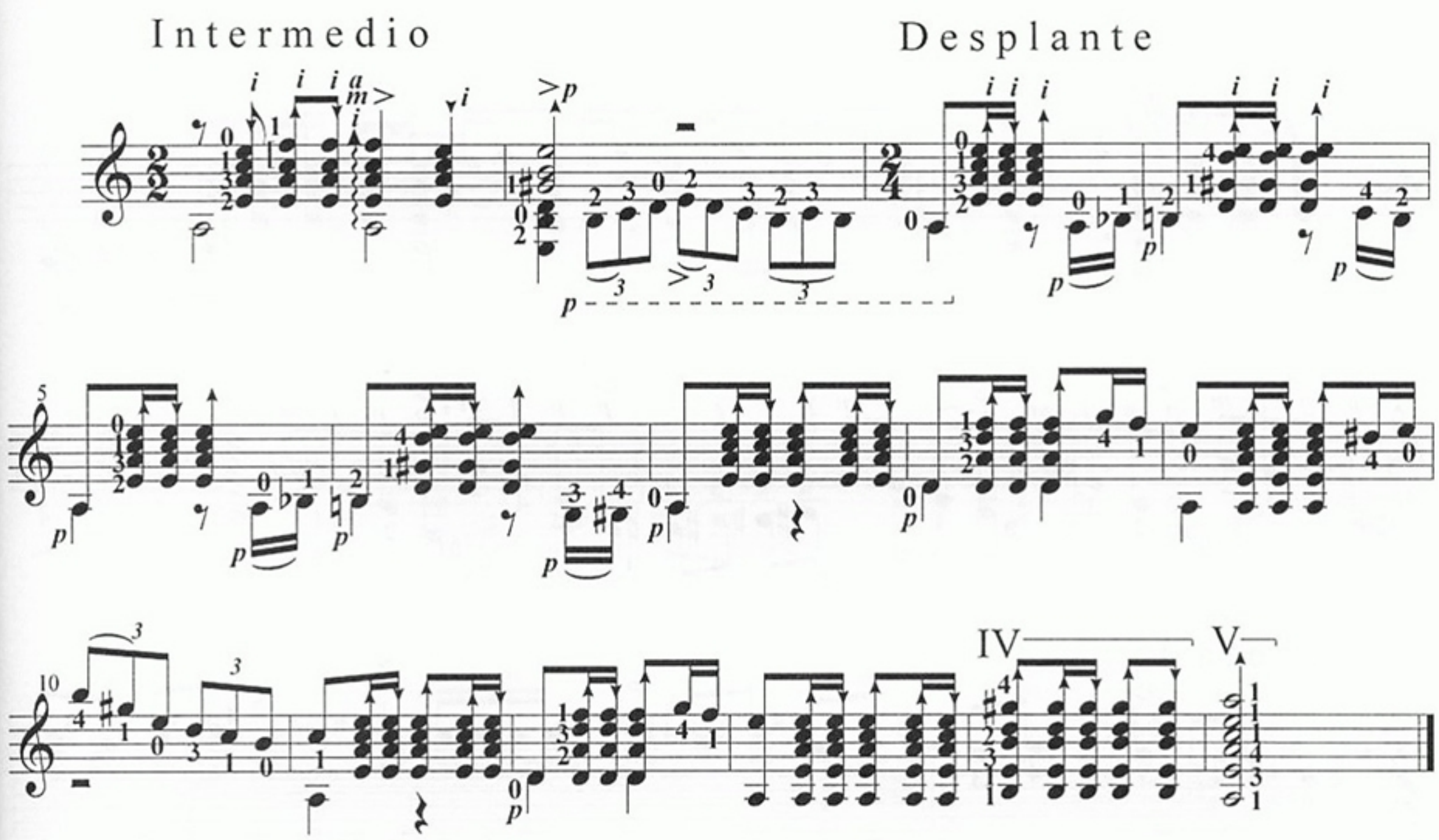
Пример 6-48b





Как уже отмечалось, *фаррука* может завершаться в ритме *тангильо*, что разнообразит композицию бурным финалом:

Пример 6-49



В заключение параграфа приведем две пьесы. Обратите внимание, что мелодия *фарруки* носит двойственный характер. С одной стороны, *фаррука* построена на миноре, а с другой стороны, постоянное включение фригийского оборота и практически полное отсутствие повышенной VII-й ступени минора (*соль-диез* для ля-минора) придает мелодии в целом ярко выраженный «фригийский» характер.

Фаррука 1

Entrada



The first system of the musical score for 'The Little Boat' consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melody of eighth notes, starting with a measure marked '26' and a dynamic 'p'. The bass staff contains a bass line with various fingerings indicated by numbers 0, 1, 2, 3, 4. The system ends with a double bar line.

Musical score for guitar, measures 29-36. The notation includes treble and bass staves with various notes, rests, and fingerings. Measure numbers 29 through 36 are indicated above the staff.

i, m, i, m,

32

p

Intermedio

Falseta 2

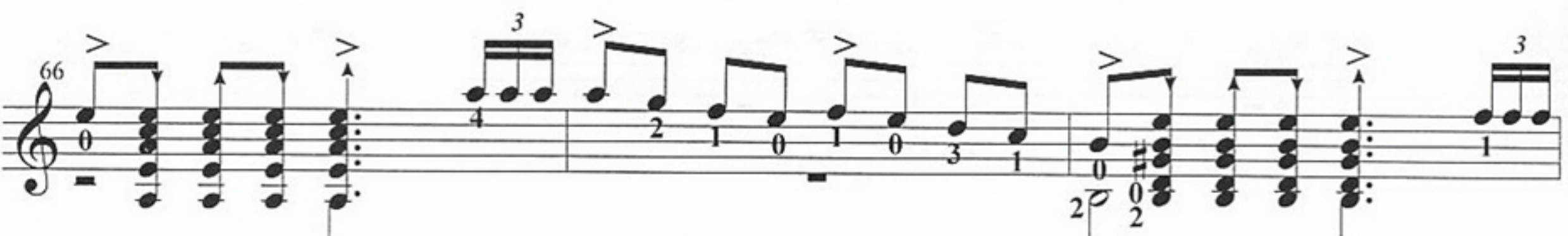
[illegible][illegible]



Intermedio



Falseta 4





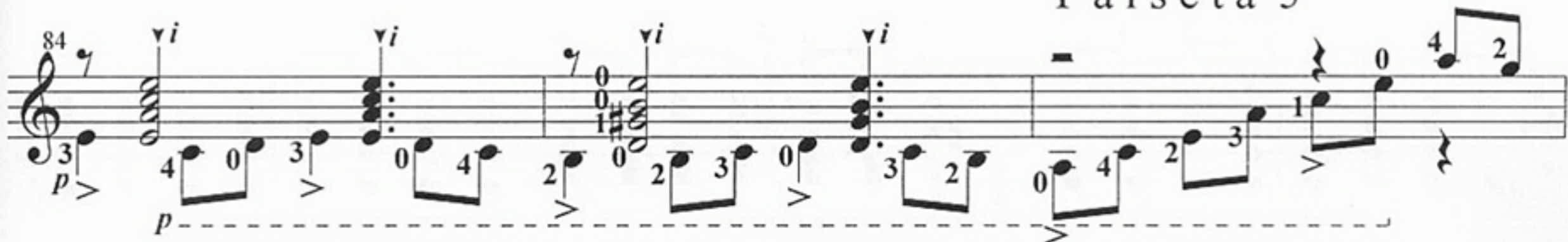
Falseta 5



Intermedio



Falseta 5



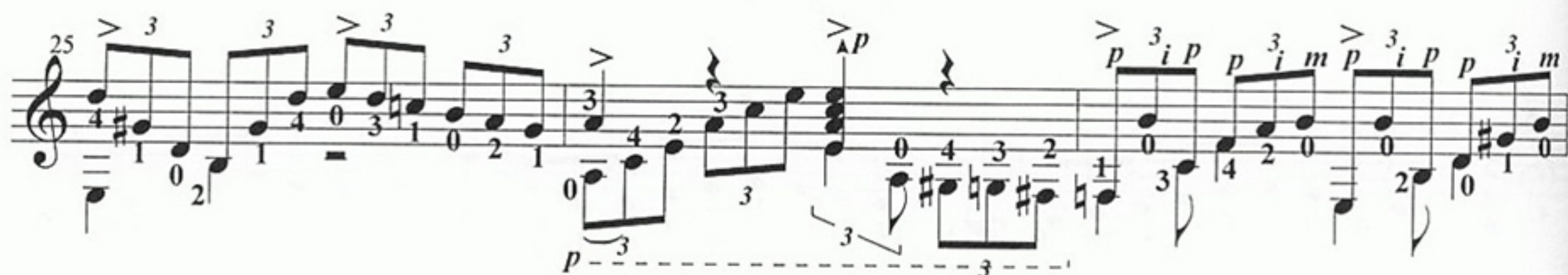
Entrada

Entrada

Falseta 1

III

V



Intermedio



Falseta 2



V

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 tempo is marked 'Allegretto' and the time signature is 3/4. The system contains three measures. The first measure is marked with a 'VII' chord symbol and features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) with an accent (>) over the first note. The second measure is marked with a 'V' chord symbol and features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) with an accent (>) over the first note. The third measure is marked with a 'IV' chord symbol and features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) with an accent (>) over the first note. The system ends with a double bar line.

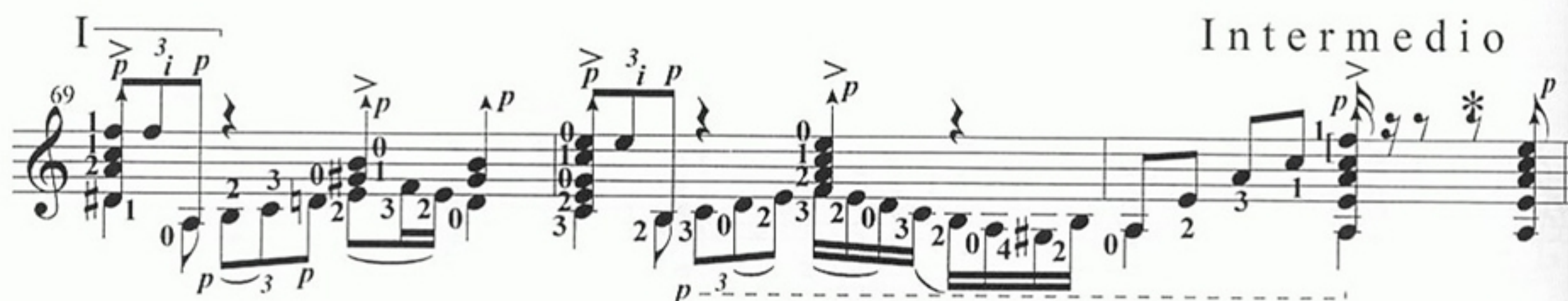
Intermedio

57 *p a m i* **>**

0 2 1 3 4 | 0 0# 1 3 2 0 | 0 1 3 2 4 |



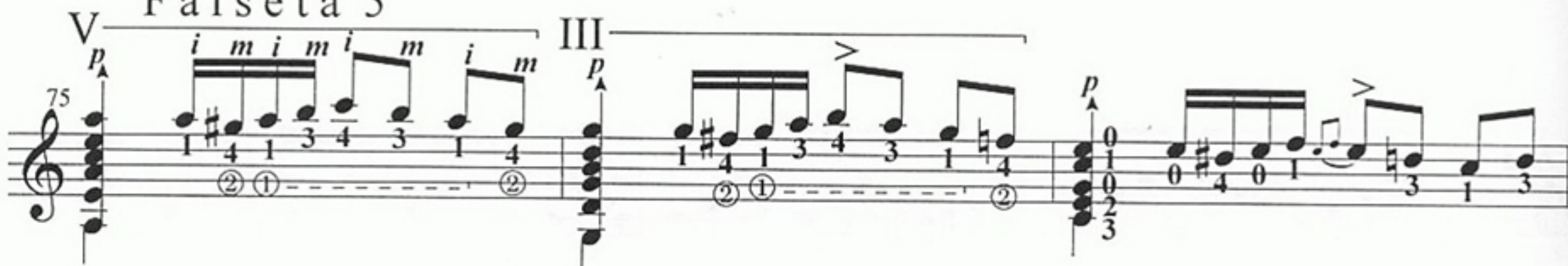
Falseta 4



Intermedio



Falseta 5



Intermedio

81

Falseta 6

84

88

i, m, i, m,

91

i, m, i, m,

94

Desplante

97

101

Гарротин

Garrotín (*garrotín*) — поздняя форма фламенко семейства *tanço* (*tango*), появившаяся на рубеже XIX–XX веков. Ее возникновение связывают с именем автора популярных сарсуэл Маэстро Халео. Название формы, по-видимому, происходит от слова *garrota* (*garrota*) — посох.

Танец *гарротин* исключительно женский, медленный и грациозный, создан в конце XIX-го века цыганами из квартала Каньярет де Лерида города Валльс провинции Таррагона, что в северной Испании. Впервые широкой публике этот танец стал известен благодаря танцовщице Кармен Амайя, с которой она выступила в 1908 г. в Мадриде.

Метр *гарротина* двухдольный, наиболее удобный размер — 2/2. Ритмическая организация *фальсет* аналогична некоторым вариантам *танго* и *фарруки*. Основным ладом аккомпанемента гитары является натуральный мажор (с тоникой *до*, а иногда — *ля*) с эпизодическим включением фригийских оборотов и отклонениями в одноименный минор через общую доминанту.

Исполняется *гарротин* обычно медленно, торжественно. Вокальная партия служит для аккомпанемента танцу, и поэтому четко ритмизована. Приведем пример типичной *коплы*, состоящей из четырех восьмисложных стихов и *эстрибильо*, повторяющегося три раза:

Me dices que no me quieres.
Se me da pena maldita,
que la mancha de la mora
con otra verde se quita.

E s t r i b i l l o (три раза)

Ay, garrotín, ay, garrotán!
Con la vera, vera, vera
de San Juan.

Эстрибильо обычно исполняется на одну и ту же мелодию следующего вида:

Пример 6-50

Ay gar --- ro ----- tin Ay gar --- ro ----

3 - tan! Con la ve ----- ra ve-ra ve-ra de San Ju-an. Ay gar-ro-

Мелодии некоторых *фальсет* имитируют вокальную партию. В следующем примере приведены две *фальсеты*, каждая из которых воспроизводит определенную мелодию *коплы* (обратите внимание на характерное отклонение из до-мажора в до-минор во второй *фальсете* примера):

Пример 6-51

F a l s e t a 1

I n t e r m e d i o

F a l s e t a 2

Обычно интермедии строятся на аккордовых последовательностях, но иногда в них включаются и мелодические фрагменты:

Пример 6-52

В *гарротине* можно найти множество мажорных аналогов *фальсет фарруки*. Встречается и прямая вставка в *фарруку* фрагментов *гарротина*:

Пример 6-53



Далее следует три пьесы на темы *гарротина*. В первой пьесе обратите внимание на *интраду*, которая начинается из затакта. За ней следует *эстрибилло*, мотив которого повторяет пример 6-50.

Гарротин 1

Entrada



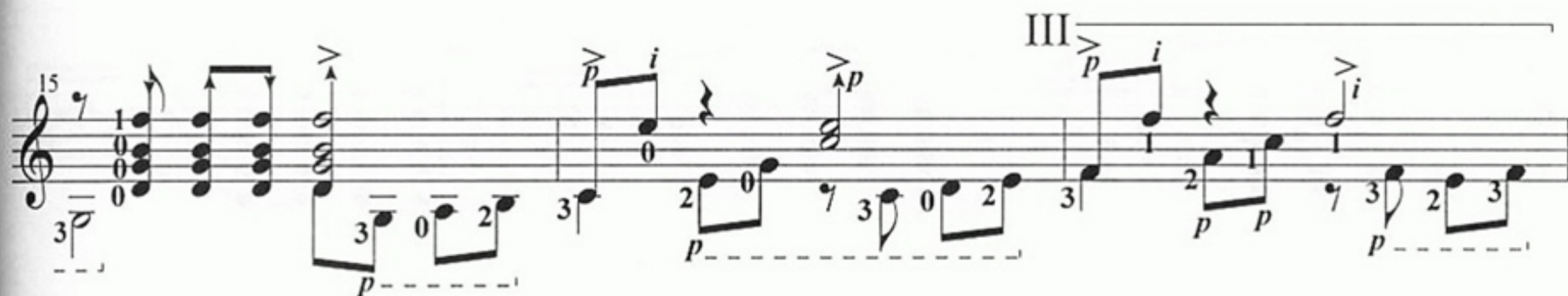
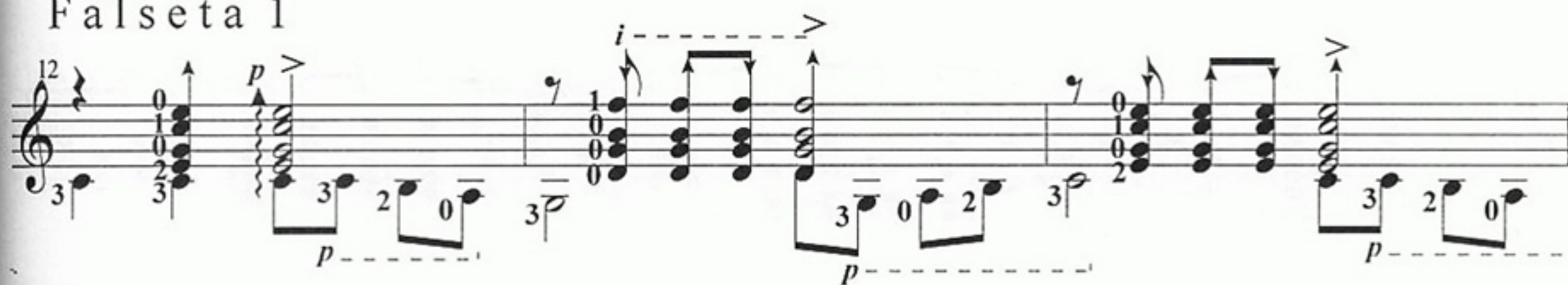
Estribillo



Intermedio



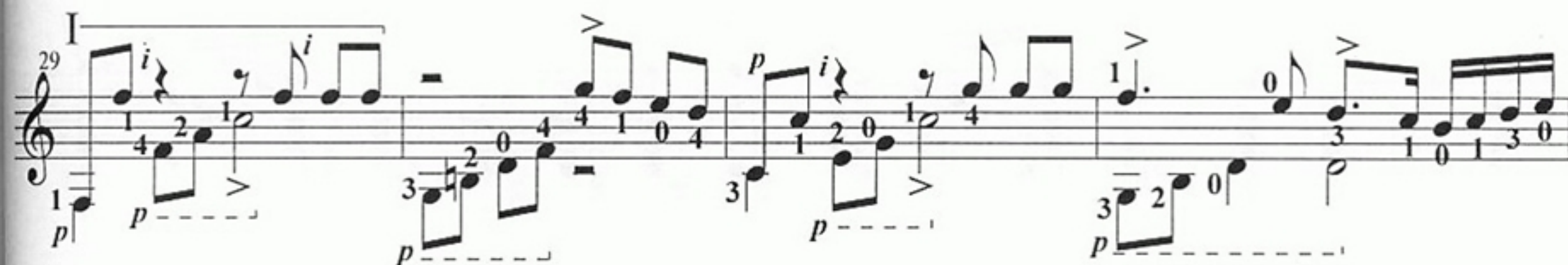
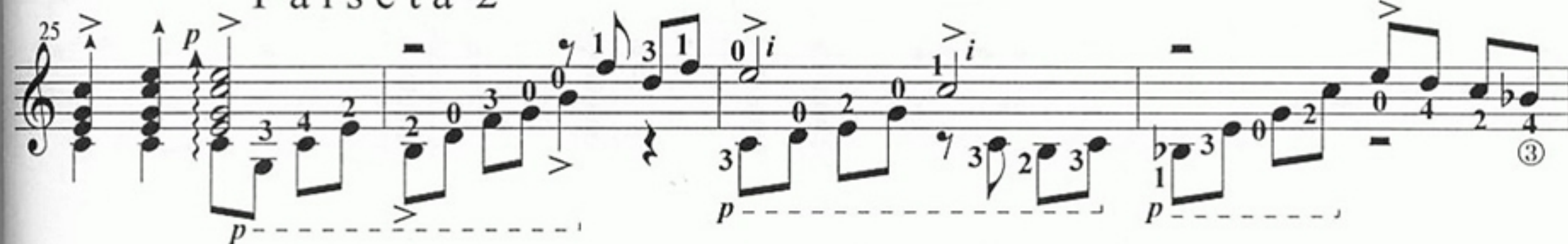
Falseta 1



Intermedio



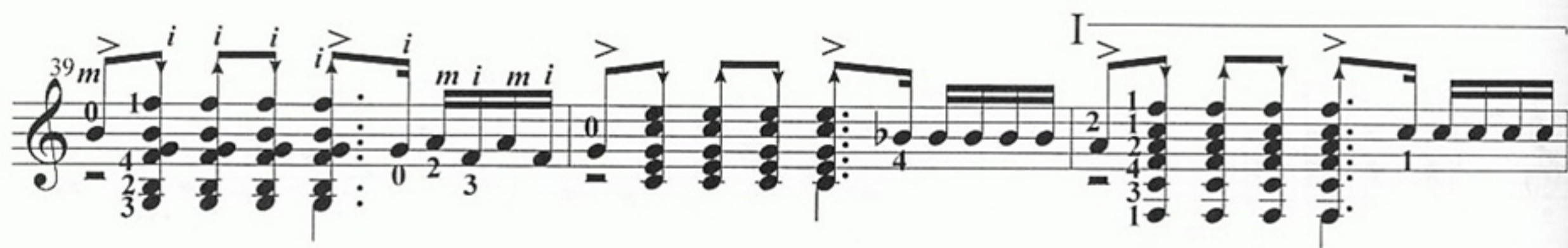
Falseta 2



Intermedio



Falseta 3



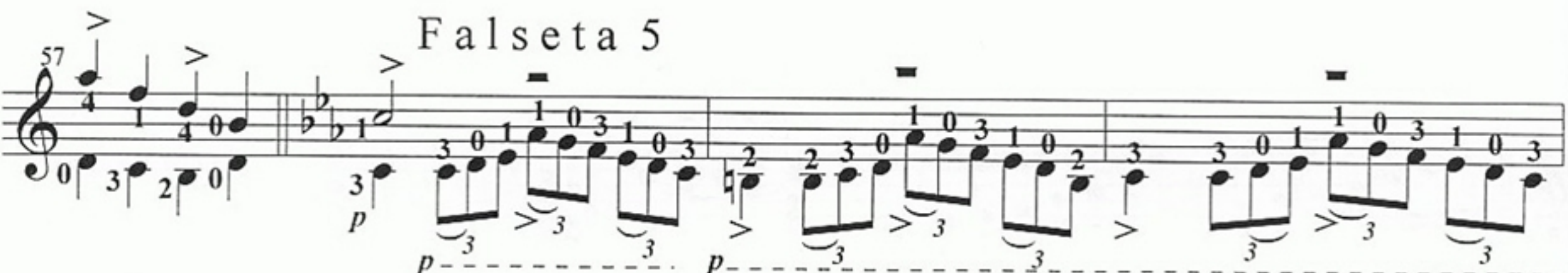
Intermedio



Intermedio



Falseta 5



61

III

I

p

65

I

p i m p p i m p I

Falseta 6

p m i p m i p m i

p

69

p m i p m i

p

72

p

75

p

78

p i m p p i m p p i m p I

p

Intermedio

82

p

86

I

III

p

Во второй пьесе использована реже встречаемая тональность ля-мажор:

Гарротин 2

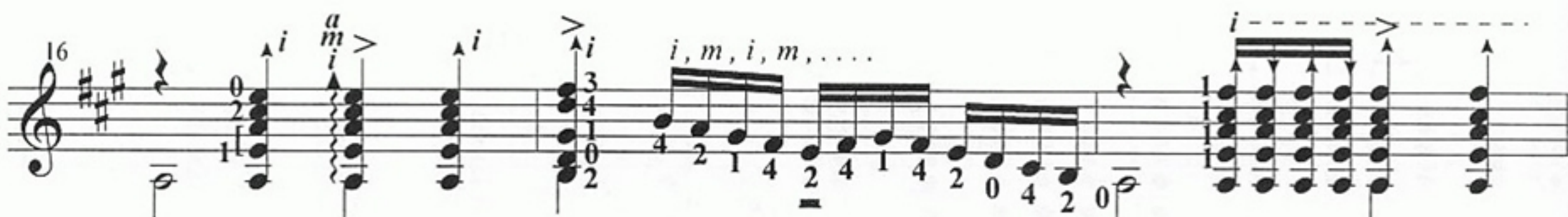
Entrada



Estribillo



Intermedio



19 *i, m, i, m,*

22 *p* *a m i*

26

29 *i, m, i, m, i,* *a m i*

32 *a m i*

35 *a m i*

38

42 *p* *3 i m* *3* *3* *3* *3* *3* *3*

Detailed description: This is a musical score for guitar, spanning measures 19 to 42. The music is written in a single system with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. Measure 19 starts with a treble clef and a key signature of three sharps. The first staff contains measures 19-21, with a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Measure 22 starts with a treble clef and a key signature of three sharps. The second staff contains measures 22-25, with a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Measure 26 starts with a treble clef and a key signature of three sharps. The third staff contains measures 26-28, with a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Measure 29 starts with a treble clef and a key signature of three sharps. The fourth staff contains measures 29-31, with a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Measure 32 starts with a treble clef and a key signature of three sharps. The fifth staff contains measures 32-34, with a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Measure 35 starts with a treble clef and a key signature of three sharps. The sixth staff contains measures 35-37, with a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Measure 38 starts with a treble clef and a key signature of three sharps. The seventh staff contains measures 38-41, with a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Measure 42 starts with a treble clef and a key signature of three sharps. The eighth staff contains measures 42-44, with a melodic line in the treble and a bass line in the bass. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The first staff contains measures 19-21, with a melodic line in the treble and a bass line in the bass. The second staff contains measures 22-25, with a melodic line in the treble and a bass line in the bass. The third staff contains measures 26-28, with a melodic line in the treble and a bass line in the bass. The fourth staff contains measures 29-31, with a melodic line in the treble and a bass line in the bass. The fifth staff contains measures 32-34, with a melodic line in the treble and a bass line in the bass. The sixth staff contains measures 35-37, with a melodic line in the treble and a bass line in the bass. The seventh staff contains measures 38-41, with a melodic line in the treble and a bass line in the bass. The eighth staff contains measures 42-44, with a melodic line in the treble and a bass line in the bass. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The first staff contains measures 19-21, with a melodic line in the treble and a bass line in the bass. The second staff contains measures 22-25, with a melodic line in the treble and a bass line in the bass. The third staff contains measures 26-28, with a melodic line in the treble and a bass line in the bass. The fourth staff contains measures 29-31, with a melodic line in the treble and a bass line in the bass. The fifth staff contains measures 32-34, with a melodic line in the treble and a bass line in the bass. The sixth staff contains measures 35-37, with a melodic line in the treble and a bass line in the bass. The seventh staff contains measures 38-41, with a melodic line in the treble and a bass line in the bass. The eighth staff contains measures 42-44, with a melodic line in the treble and a bass line in the bass.

45

48

52

56

60

64

68

IX VII V II V

Desplante

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

The musical score is written for guitar in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of seven staves of music, numbered 45 to 68. The notation includes various rhythmic values (eighth, sixteenth, and thirty-second notes), rests, and fingerings (numbers 1-4 and 0 for natural). Dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte). The score is divided into measures by vertical bar lines. Some measures contain multiple notes beamed together, indicating complex rhythmic patterns. The piece concludes with a section labeled 'Desplante' starting at measure 68, which features a specific rhythmic motif and fingerings.

И, наконец, в третьей пьесе данного параграфа использованы тональности до-мажор, до-минор и ля-мажор. *Деспланте* исполняется в ритме *тангильо* (2/4), как это часто делается и в *фарруке*.

Гарротин 3

Entrada

Intermedio

Falseta 1

Inermedio

Falseta 2

Falseta 2

The musical score for 'Falseta 2' consists of two staves. The first staff contains measures 25 through 32, and the second staff contains measures 28 through 34. The notation is for guitar, using a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). Measure numbers 25, 28, and 34 are indicated at the beginning of their respective staves. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingering is indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. Dynamics include accents (>) and piano (p). Articulation marks like 'i' and 'm' are present. Trills are marked with a '3' over a note. A dashed line separates the two staves, indicating a continuation of the piece.

Intermedio

Falseta 3

Falseta 3

35

1 4 0 4 1 2

1 3 0 3 1 4

1 3 0 3 1 2

3

The first system of the musical score for 'The Little Boat' consists of a treble and bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a melody starting on a whole note G4, followed by a quarter note F#4, and then a triplet of eighth notes (E4, D4, C4). The bass staff starts with a bass clef and a key signature of one flat. It features a triplet of eighth notes (G3, F#3, E3) and a whole note G3. The system includes various musical notations such as dynamics (p), articulation (>), and fingerings (0, 1, 3, 4, m, i).

Inermedio

47

Falseta 4

50

53

57

m, i, m,

Intermedio

60

Falseta 5

63

66

Intermedio

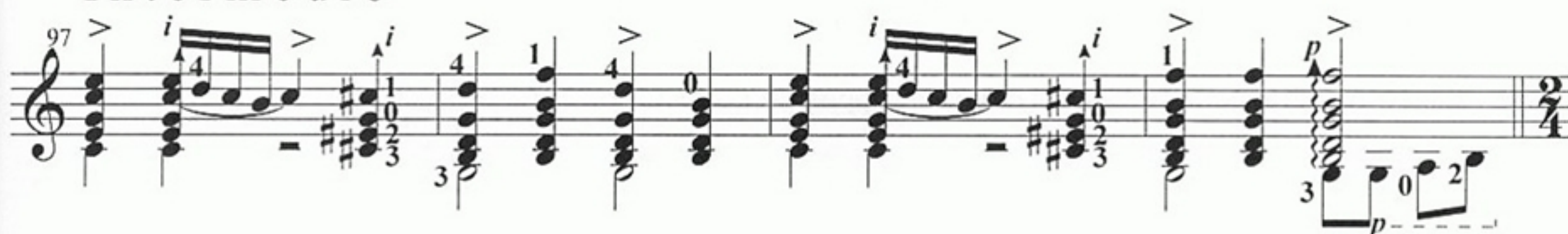


Falseta 6

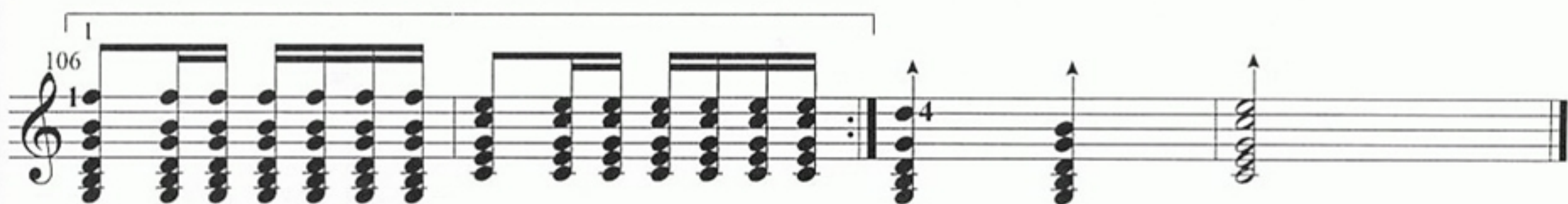
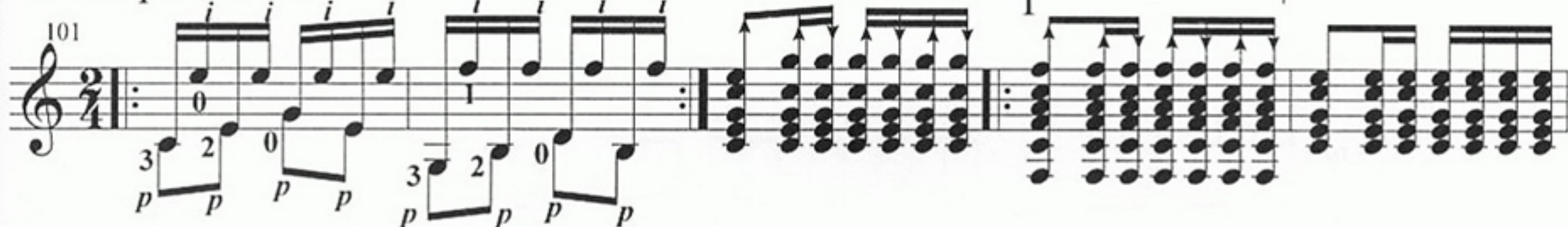




Intermedio



Desplante



Самбра

Название *самбра* (*zambra*) происходит, по-видимому, от арабского *samra* — «флейта». Раньше *самброй* называли праздник морисков в Гранаде. Первое документальное упоминание о *самбре* относится к XVII веку, причем этого танца не чуждались и знатные особы. В современном виде *самбра* окончательно сформировалась в 1860 — 1870-е годы.

В музыкальном отношении *самбра* — это вариант *танго* из Гранады, насыщенный арабскими элементами. Известен также как танец морисков (крещеных мавров Гранады) *данса мора* (*danza mora*). В литературе XVII в. и позже *самбра* упоминается рядом с *сапатеадо*, *сарабандой* (*zarabanda flamenca*), *фанданго* и другими танцами. В течение полутысячелетнего неуклонного размывания музыкального фольклора морисков кануло в небытие много различных мусульманских танцев, бытовавших в Гранаде. И сегодня *самбра* популярна в основном в Гранаде.

Самбра, сохранившаяся до наших дней, включает в себя отдельными *фальсетами* элементы некоторых исчезнувших песенно-танцевальных форм. Это подтверждается и тем, что по сути варианты одной и той же формы разные исполнители называют *danza mora* (танец морисков), *zambra mora* (самбра морисков).

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*, построенном на двух одинаковых тетра хордах *генс-хигаз* (более подробно эти вопросы были уже рассмотрены в главе 4 «Вопросы теории музыки фламенко»).

На гитаре *самбра* исполняется во многих тональностях, но наиболее часто ее исполняют во фригийском ладу от ноты *ре*.

Музыкальная структура *самбры* достаточно проста и не требует особых пояснений. Мелодии *самбры* обильно сдобрены восточным колоритом и довольно разнообразны.

Далее представлена типичная *самбра* во фригийском ладу от ноты *ре*:

Самбра

⑥ - re Entrada



Falseta 1



Falseta 2



18

Musical staff 18-21. Treble clef, key of D major (two sharps). Staff 18 starts with a whole note G4. Staff 19 has a whole rest. Staff 20 has a whole note G4. Staff 21 has a whole note G4. Fingering: 4, 2, 3, 1, 2, 1, 3, 2, 1, 2, 3, 2, 3, 1, 3, 2.

22

Musical staff 22-25. Treble clef, key of D major. Staff 22 has a whole note G4. Staff 23 has a whole note G4. Staff 24 has a whole note G4. Staff 25 has a whole note G4. Fingering: 2, 1, 2, 4, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 4, 2.

Falseta 3

26

Musical staff 26-29. Treble clef, key of D major. Staff 26 has a whole note G4. Staff 27 has a whole note G4. Staff 28 has a whole note G4. Staff 29 has a whole note G4. Fingering: 2, 3, 1, 2, 1, 4, 2, 1, 3, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 1, 3.

30

Musical staff 30-33. Treble clef, key of D major. Staff 30 has a whole note G4. Staff 31 has a whole note G4. Staff 32 has a whole note G4. Staff 33 has a whole note G4. Fingering: 2, 3, 1, 2, 1, 4, 2, 1, 3, 2, 3, 1, 3, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2.

34

Musical staff 34-37. Treble clef, key of D major. Staff 34 has a whole note G4. Staff 35 has a whole note G4. Staff 36 has a whole note G4. Staff 37 has a whole note G4. Fingering: 3, 4, 3, 1, 4, 3, 4, 3, 1, 4, 3, 4, 3, 1, 4.

Falseta 4

38

Musical staff 38-41. Treble clef, key of D major. Staff 38 has a whole note G4. Staff 39 has a whole note G4. Staff 40 has a whole note G4. Staff 41 has a whole note G4. Fingering: 4, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4.



Falseta 6

Обратите внимание, что в этой пьесе нет такого навязчивого оstinатного ритма басовой партии (кроме 2-й *фальсеты*), как это имело место в предыдущей пьесе.

Данса Мора

⑥ - re **Entrada**

The musical score is written for guitar and voice. It begins with the title "Данса Мора" and the section "Entrada". The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score is divided into measures, with measure numbers 4, 7, 10, 13, 16, and 19 indicated. The guitar part is written on a single staff with a treble clef, and the voice part is written on a single staff with a soprano clef. The score includes various flamenco musical notations, such as triplets, slurs, and dynamic markings like *p* (piano) and *re* (soprano). The score is divided into sections by dashed lines, with the first section ending at measure 15 and the second section starting at measure 16. The second section is labeled "Falseta 1".

4 *p* 1 2 3 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

7 *p* *i m a m i* 1 2 3 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

10 *p* 1 2 3 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

13 *p* 1 2 3 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

16 *p* *i m a m i* 1 2 3 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

19 *p* 1 2 3 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

Falseta 1

40

1 2 3 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 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000

Falseta 3

Intermedio

Desplante

Таранто

Taránto (*taranto*) — песенно-танцевальная форма фламенко, популярная в шахтерских городках провинций Аликанте, Хаэн, Мурсия. Среди «родственников» *танго* с двухдольной ритмикой эта форма фламенко наиболее близка к *самбре*, хотя гитарная гитарная партия (да и вокал) представляет собой жестко ритмизованный вариант знаменитой *таранты* (*taranta*). Иногда *таранто* характеризуют, как *таранту*, исполняемую в ритме *самбры*.

На гитаре *таранто* в основном исполняется во фригийском ладу от *фа-диез* (как и *таранта*). В следующей типичной пьесе на темы *таранто* обратите внимание на мелодию в тактах с 10-го по 15-й: понижена V-я ступень лада (*до-бикар*). Это довольно типично для *таранто* и *таранты*, но практически не встречается в иных формах фламенко, основанных на фригийском ладу.

Таранто 1

Entrada

First system of musical notation for 'Entrada'. It features a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with triplets indicated by a '3' over the notes. Fingering numbers (1, 2, 3, 4, 0) are written below the notes. A dynamic marking 'p' (piano) is present. The system ends with a repeat sign.

Second system of musical notation for 'Entrada'. It continues the melody from the first system. It includes triplets and various fingering numbers. A dynamic marking 'p' is present. The system ends with a repeat sign.

Falseta 1

First system of musical notation for 'Falseta 1'. It begins with a measure rest followed by a treble clef, key signature of two sharps, and 2/4 time signature. The melody features eighth and sixteenth notes, triplets, and various fingering numbers. Dynamic markings 'p' and 'p>' are used. The system ends with a repeat sign.

Second system of musical notation for 'Falseta 1'. It continues the melody with eighth and sixteenth notes, triplets, and various fingering numbers. Dynamic markings 'p' and 'p>' are used. The system ends with a repeat sign.

Third system of musical notation for 'Falseta 1'. It continues the melody with eighth and sixteenth notes, triplets, and various fingering numbers. Dynamic markings 'p' and 'p>' are used. The system ends with a repeat sign.

Falseta 2

First system of musical notation for 'Falseta 2'. It begins with a measure rest followed by a treble clef, key signature of two sharps, and 2/4 time signature. The melody features eighth and sixteenth notes, triplets, and various fingering numbers. Dynamic markings 'p' and 'p>' are used. The system ends with a repeat sign.

Falseta 4

Falseta 4

Measures 56-60 of the musical score. Measure 56 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of eighth and sixteenth notes with various fingerings (2, 1, 0, 4, 3, 2, 1) and accents. The bass line features chords with fingerings (0, 0, 0, 1, 2) and (4, 1, 0). Measure 57 continues the melody and bass line. Measure 58 features a triplet of eighth notes in the melody and a triplet of eighth notes in the bass line. Measure 59 features a triplet of eighth notes in the melody and a triplet of eighth notes in the bass line. Measure 60 features a triplet of eighth notes in the melody and a triplet of eighth notes in the bass line.

[illegible]

The second system of the musical score, measures 68 to 75. It continues in the treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody features various ornaments, including grace notes and mordents, and is accompanied by a bass line with fingerings (0, 1, 2, 3) and a low octave pedal point. The system concludes with a series of chords marked with a piano (*p*) dynamic and accents.

Falseta 5

Falseta 5

II

The musical notation for Falseta 5, measure 72, is shown on a single staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes. Dynamics include accents (>), piano (p), and sforzando (sf). Articulation marks like slurs and breath marks (vertical lines) are present. A double bar line at the end indicates the measure concludes.

Вторая пьеса данного параграфа — это довольно редкий вариант *таранто*, исполняемый во фригийском ладу от ноты *ре*:

Таранто 2

Entrada

Falseta 1

Falseta 2

“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, alegría, 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 . . .